

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

RAQUEL TURRA LONER

*WALKING:*

Implicações do conceito no processo de digitação de uma obra ao violão

CURITIBA

2023

RAQUEL TURRA LONER

*WALKING:*

Implicações do conceito no processo de digitação de uma obra ao violão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Alisson Alípio.

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Loner, Raquel Turra

Walking: implicações do conceito no processo de digitação de uma obra ao violão / Raquel Turra  
Loner. -- Curitiba-PR, 2023.  
95 f.: il.

Orientador: Alisson Alípio.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Walking. 2. Digitação ao violão. 3. Técnica violonística. 4. Legato. I - Alípio, Alisson (orient). II - Título.

## TERMO DE APROVAÇÃO

RAQUEL TURRA LONER

*WALKING*: IMPLICAÇÕES DO CONCEITO NO PROCESSO DE DIGITAÇÃO DE UMA OBRA AO VIOLÃO

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



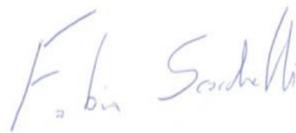
---

Prof. Dr. Alisson Alípio  
Universidade Estadual do Paraná



---

Prof. Dr. Bruno Madeira



---

Prof. Dr. Fábio Scarduelli  
Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 30 de junho de 2023

Dedico este trabalho ao meu pai, Saulo, a quem devo a melhor parte do que sou.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Unespar, pelas aulas que, direta ou indiretamente, tanto contribuíram para este trabalho.

Aos professores que participaram da minha banca de qualificação, Fábio Scarduelli e Rafael Iravedra, e da minha banca de defesa, Fábio Scarduelli e Bruno Madeira, por suas leituras atentas e valorosas observações.

Ao amigo Henrique Martins, por ter dedicado uma parte preciosa do seu tempo para ouvir os meus desabafos.

Ao amigo Jansen Hinkel, pelas experiências compartilhadas.

À amiga Camila Guiesi, cujo senso de humor peculiar fez este Mestrado leve.

À amiga Milena Tupi, pela parceria tão acertada na música e na vida, e por fazer tudo parecer possível.

Ao meu irmão Mateus Loner, porque sim.

À minha mãe Juleusa e meu pai Saulo, que me ensinaram a amar a arte e a ciência em igual medida.

Ao meu professor, meu orientador, meu melhor amigo e meu amor, Alisson Alípio, por tanta coisa que não caberia aqui.

Por fim, agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

## RESUMO

O *Walking* é um comportamento de mão esquerda ao violão inicialmente observado por Frank Koonce (1997). Loner e Alípio (2020) o consideram um *ideal motor* de execução ao violão que possibilita a realização de um *ideal sonoro*, estando relacionado, portanto, à fluência mecânica e sonora de uma execução. Ele pode ser definido como a sucessão dos movimentos de mão esquerda que possibilitam a sustentação do som entre as notas, ou seja, como uma *sucessão de intenções*. A presente pesquisa objetiva investigar as implicações do *Walking* no processo de digitação de uma obra ao violão, visando contribuir para o aprofundamento das discussões teóricas acerca da técnica violonística e favorecer a aplicação sistemática do *Walking*, propiciando, assim, uma maior eficácia no cumprimento dos ideais de fluência de uma execução. Esta investigação foi fundamentada pela Teoria da Digitação (2014), de Alisson Alípio, na qual os procedimentos metodológicos necessários ao processo digitacional foram sistematizados em um *cenário digitacional*. Estabelecemos relações entre o *Walking* e as etapas metodológicas previstas no *cenário digitacional* e constatamos que o conceito se relaciona de diferentes formas e em diferentes graus com as *instâncias* que o constituem. Dentre estas, a que mais diretamente é influenciada pelos preceitos do *Walking* é a etapa relativa ao levantamento dos expedientes técnicos que viabilizam a execução. A investigação acerca das implicações do *Walking* nesta etapa baseou-se na premissa segundo a qual, no que se refere à ação de mão esquerda ao violão, “o todo não é igual à soma das suas partes” (DERGAL, 2020) — ou seja, a aplicação do *Walking* não equivale à realização sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som que o constituem — assim como nas proposições de Meinel (1977) acerca da qualidade do movimento na prática esportiva, as quais contribuíram para a concepção de uma técnica de mão esquerda ao violão baseada na combinação fluida de *intenções*.

Palavras-chave: *Walking*; digitação ao violão; técnica violonística; *legato*

## ABSTRACT

*Walking* is a guitar left-hand behavior initially observed by Frank Koonce (1997). Loner and Alípio (2020) consider it a *motor ideal* of guitar performance that enables the fulfillment of a *sound ideal*, being related, therefore, to the mechanical and sonic fluency of a performance. It can be defined as the succession of left-hand movements that enable the sustaining of the sound between the notes, that is, as a *succession of intentions*. This research aims to investigate the implications of *Walking* in the process of fingering a guitar piece, in order to contribute to the deepening of theoretical discussions about guitar technique and to encourage the systematic application of *Walking*, thus providing greater efficiency in meeting the ideals of fluency of a performance. This research was based on the Theory of Fingering (2014), by Alisson Alípio, in which the methodological procedures necessary for the fingering process were systematized in a *fingering scenario*. We established relationships between *Walking* and the methodological steps provided in the *fingering scenario* and found that the concept relates in different ways and to different degrees with the instances that constitute it. Among these, the one that is more directly influenced by the precepts of *Walking* is the methodological step related to the survey of technical expedients that enable the execution. The investigation about the implications of *Walking* in this instance was based on the premise that, when it comes to left-hand movement on the guitar, “the whole is not equal to the sum of its parts” (DERGAL, 2020) — that is, the application of *Walking* is not equivalent to the sequential execution of the technical expedients that enable the sustaining of sound — as well as by Meinel’s propositions about the quality of movement in sports practice (MEINEL, 1977), which contributed to the conception of a left-hand technique based on the fluent combination of *intentions*.

Palavras-chave: *Walking*; guitar fingering; classical guitar technique; *legato*

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Prelúdio BWV 998, de Johann Sebastian Bach (c.1) - digitação com utilização do dedo 4 como pivô durante a realização de uma distensão entre os dedos 1 e 4.....	29
FIGURA 2 – Pavana II, de Luys de Milan (cc. 34-37) – utilização do dedo 1 como pivô durante a realização de uma substituição entre os dedos 1 e 2.....	30
FIGURA 3 – Pavana II, de Luys de Milan (c.2) – representação gráfica da substituição.....	31
FIGURA 4 – Prelúdio BWV 998, de Johann Sebastian Bach (c.1) - digitação com a utilização do dedo 3 como eixo durante a realização de uma contração entre os dedos 2 e 3.....	31
FIGURA 5 – Mini Suite Nordestina: 2. Cantiga de Cego, de Antonio Guedes (cc. 1-3) – digitação com a utilização do dedo 1 como eixo durante a realização de uma sobreposição entre os dedos 1 e 2.....	33
FIGURA 6 – Lágrima, de Francisco Tárrega (cc. 1-2) – digitação com a utilização dos dedos 1 e 4 como dedos-guia.....	34
FIGURA 7 – Lágrima, de Francisco Tárrega (cc. 1-2) – digitação com utilização dos dedos 2 e 4 como dedos-guia.....	35
FIGURA 8 – Balada para Martín Fierro, de Ariel Ramirez (cc. 13-14) – digitação com a utilização do dedo 2 como dedo-guia.....	35
FIGURA 9 – Cataluña, de Isaac Albéniz/Trans. Manuel Barrueco (cc. 30-31) – digitação com a utilização do dedo 2 como dedo-guia.....	36
FIGURA 10 – Cataluña, de Isaac Albéniz/Trans. Manuel Barrueco (cc. 30-31) – representação gráfica da digitação com a utilização do dedo 3 como dedo-guia auxiliar.....	37
FIGURA 11 – Estudo 1, de Heitor Villa-Lobos (cc. 11-12) – recursos para a realização do salto.....	41
FIGURA 12 – Vals op.8 n.4, de Agustín Barrios Mangoré (cc. 91-92) – diferença entre os sistemas posicionais de Carlevaro e Barceló.....	43
FIGURA 13 – Cenário digitacional orbitado pelas perspectivas.....	57
FIGURA 14 – Prelúdio BWV 1009, de Johann Sebastian Bach (cc. 35-36) – polifonia implícita.....	65
FIGURA 15 – Prelúdio BWV 1009, de Johann Sebastian Bach (cc. 35-36) – representação gráfica da polifonia implícita.....	65
FIGURA 16 – Lachrimae Pavan, de John Dowland (cc. 4-5) – contraponto.....	66
FIGURA 17 – Lachrimae Pavan, de John Dowland (cc. 4-5) – representação gráfica do contraponto.....	67

FIGURA 18 – Lachrimae Pavan, de John Dowland (c. 4) – sobreposição entre os dedos 1 e 2 .....	67
FIGURA 19 – Aquarelle: III. Prelúdio e toccatina, de Sérgio Assad (c. 34) - <i>staccato</i> na voz superior.....	71
FIGURA 20 – Sonata K380, de Domenico Scarlatti (cc. 1-2) – <i>staccato</i> na voz inferior.....	72
FIGURA 21 – Sonata K380, de Domenico Scarlatti (cc. 1-2) – <i>staccato</i> de mão esquerda.....	72
FIGURA 22 – Sonata K380, de Domenico Scarlatti (cc. 1-2) – <i>staccato</i> de mão direita.....	73
FIGURA 23 – Sonata: II. Sarabanda de Scriabin, de Leo Brouwer (cc. 13-21) – articulação e agógica.....	76
FIGURA 24 – Sobreposição entre os dedos 3 e 4 para a realização do harmônico durante uma distensão entre os dedos 1 e 3.....	77
FIGURA 25 – Sonata: II. Sarabanda de Scriabin, de Leo Brouwer (cc. 13-14).....	79
FIGURA 26 – Sonata: II. Sarabanda de Scriabin, de Leo Brouwer (cc. 14-15).....	80
FIGURA 27 – Extensão do dedo 3 para a produção do harmônico, com o auxílio da apresentação lateral da mão esquerda.....	82
FIGURA 28 – Mão se inclina no sentido de realização do movimento e dedo 3 oscila para a direita.....	82
FIGURA 29 – Sonata: II. Sarabanda de Scriabin, de Leo Brouwer (c. 16).....	83

## **LISTA DE QUADROS**

QUADRO 1 – Classificação dos parâmetros técnicos de mão esquerda.....	51
QUADRO 2 – Relação entre o Walking e as instâncias do cenário digital.....	89

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>1 REVISÃO DE LITERATURA.....</b>	<b>19</b>
<b>1.1 <i>Walking</i>.....</b>	<b>19</b>
<b>1.2 <i>Aim-Directed Movement (ADM)</i>.....</b>	<b>24</b>
<b>1.3 Expedientes técnicos de sustentação do som.....</b>	<b>28</b>
1.3.1 Pivô, eixo, distensão e contração.....	28
1.3.2 Dedo-guia.....	33
1.3.3 Considerações sobre o salto.....	38
<b>1.4 Posição.....</b>	<b>42</b>
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>47</b>
<b>2.1 Teoria da Digitação.....</b>	<b>47</b>
2.1.1 Parâmetros.....	47
2.1.1.1 Parâmetros texturais.....	47
2.1.1.2 Parâmetros estilísticos.....	48
2.1.1.3 Parâmetros instrumentais.....	50
2.1.1.4 Parâmetros técnicos de mão esquerda.....	50
2.1.1.5 Parâmetros individuais.....	52
2.1.1.6 Parâmetros motores.....	54
2.1.1.7 Parâmetros sonoros.....	55
2.1.1.8 Parâmetros temporais.....	56
2.1.1.9 Parâmetros contextuais.....	56
2.1.2 Cenário Digital.....	56
2.1.2.1 Casos.....	58
2.1.2.2 Comandos.....	58
2.1.2.3 Circunstâncias.....	58
2.1.2.4 Consequências.....	59
2.1.2.5 Condições.....	59
2.1.2.6 Considerações sobre o cenário digital.....	60
<b>2.2 A perspectiva de Dergal.....</b>	<b>61</b>

2.3 Qualidade do movimento segundo Meinel.....	62
<b>3 <i>WALKING</i> E O CENÁRIO DIGITACIONAL: UMA DEMONSTRAÇÃO A PARTIR DE EXCERTOS.....</b>	<b>65</b>
3.1 Considerações sobre o <i>Walking</i> e o cenário digital.....	84
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>90</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>93</b>

## INTRODUÇÃO

O meu interesse pelo tema da técnica de mão esquerda ao violão teve início durante a minha graduação, no curso Superior de Instrumento na Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba I – EMBAP. Durante esse período, fui aluna do Prof. Dr. Alisson Alípio, com quem tive aulas individuais de violão. Era comum que, nessas aulas, eu apresentasse dificuldades para resolver tecnicamente algumas passagens do repertório. No início, por desconhecer estratégias de estudo que possibilitassem a superação dessas dificuldades, eu dizia com frequência que determinada passagem “não estava saindo”. O professor me orientava, então, a tocar em “câmera lenta” e observava que o problema não era a passagem como um todo, mas, geralmente, uma movimentação pontual entre duas notas. Essa abordagem não apenas me auxiliou a identificar quais eram, exatamente, as minhas dificuldades — otimizando o estudo, uma vez que não era mais necessário repetir exaustivamente uma seção demasiado longa — mas, também, demonstrou que a fluência na técnica de mão esquerda ao violão não dependia exclusivamente da habilidade em realizar as notas propriamente ditas, mas, principalmente, da qualidade dos movimentos realizados *entre* as notas. Esta percepção foi o ponto de partida das minhas indagações sobre os aspectos da técnica de mão esquerda que podem favorecer a fluência de uma execução.

Entre os anos de 2019 e 2020, desenvolvi uma pesquisa de Iniciação Científica que objetivou conceituar o comportamento de mão esquerda ao violão denominado *Walking*. Koonce (1997), autor do termo, descreve este comportamento como o contato constante dos dedos com o espelho do braço do violão, propiciando, assim, fluência mecânica e sonora. Esta descrição indica não apenas que o *Walking* tem implicações no cumprimento dos ideais de fluência de uma execução, mas, também, que essa fluência está condicionada à utilização de determinados expedientes técnicos.

A pesquisa realizada foi de procedimento bibliográfico, contemplando autores de referência que abordam a técnica do violão<sup>1</sup>. Analisei os conceitos referentes aos expedientes técnicos de sustentação do som de maior implicação no *Walking* e utilizei o método dedutivo para formular novas definições, no caso de conceitos contraditórios ou insuficientes presentes na literatura.

Naquela ocasião, adotei como referencial teórico a *Teoria da Digitação* (2014), de Alisson Alípio, e o conceito de *Aim-Directed Movement*, formulado por Neil Anderson<sup>2</sup> (1980). A *Teoria da*

---

1 Entre os autores consultados, é possível citar as contribuições de Aaron Shearer, Abel Carlevaro, Neil Anderson, Ronald Sherrod, Ricardo Barceló, Frank Koonce, Eduardo Fernández, Alisson Alípio e Cauã Canilha, entre outros.

2 Ao que tudo indica, Anderson foi o primeiro a publicar sobre o *Aim-Directed Movement*, porém credita o conceito a Aaron Shearer.

*Digitação* orientou as investigações acerca dos expedientes técnicos de sustentação do som e da função desempenhada pelo *Walking* dentro do processo de digitação de uma obra. A abordagem de Anderson do *Aim-Directed Movement* contribuiu para a elaboração do conceito de *intenção* ao defender a prática dos movimentos realizados *entre* as notas como forma de alcançar fluência na execução.

Propus conceituar o *Walking* como uma *sucessão de intenções*, pois constatei que, para alcançar fluência sonora e motora, não basta intencionar o movimento entre uma nota e outra — é preciso que as *intenções* sejam planejadas em constante projeção, propiciando a continuidade do movimento. Por compreender o conjunto dos movimentos de mão esquerda que objetivam a sustentação do som, o *Walking* pode ser definido como um *ideal motor* que possibilita a realização de um *ideal sonoro*, apresentando-se, assim, como uma *perspectiva motora* que orienta o processo de digitação de uma obra.

A pesquisa anteriormente realizada não abordou, no entanto, as possíveis aplicações do conceito na prática. A definição do *Walking* como uma perspectiva motora implica sua influência no processo de digitação, mas não esclarece *como* essa influência se traduz em termos técnicos. Com base nisso, levantamos as seguintes questões de pesquisa: quais as implicações do *Walking* no processo de digitação de uma obra ao violão? Como ele se relaciona com as etapas metodológicas (instâncias) desse processo? Existe diferença entre a realização do *Walking* e a realização sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som?

A opção por abordar as possíveis implicações práticas do *Walking* por meio da sua relação com o processo digitacional justifica-se por duas razões: em primeiro lugar, porque é bem aceito, na literatura e prática violonísticas, o pressuposto de que a digitação é um fator determinante no resultado da preparação de uma obra ao violão; em segundo, porque princípios metodológicos necessários ao processo de digitação encontram-se sistematizados na *Teoria da Digitação* (2014), de Alisson Alípio. Em sua tese, Alípio (2014) organiza os diversos critérios de digitação, presentes na literatura do instrumento, em um *cenário digitacional*: alguns critérios são convertidos em passos metodológicos (instâncias), enquanto outros são compreendidos como princípios norteadores (perspectivas) do processo digitacional. Essa sistematização possibilita abordar as implicações do *Walking* neste processo a partir de parâmetros bem definidos.

A presente pesquisa objetiva investigar as implicações do *Walking* no processo de digitação de uma obra ao violão por meio da sua relação com as instâncias que constituem o cenário digitacional. Visamos, com isso, contribuir para um aprofundamento das discussões teóricas acerca da técnica violonística, mas, principalmente, proporcionar meios para que os violonistas possam

refletir sobre a sua prática e, assim, elaborar estratégias para atingir os ideais de fluência de uma execução com maior facilidade, de forma mais objetiva e menos dispendiosa — tanto no que se refere ao esforço físico, quanto ao tempo dedicado ao preparo de uma obra.

Nesta pesquisa, adotaremos a perspectiva de Alípio (2014) de que a fluência sonora e *legato* são conceitos relacionados, mas não sinônimos. A revisão de literatura demonstrou que a fluência sonora, como um ideal de execução, não exclui a eventual interrupção do som. Desta forma, usaremos o termo *fluência sonora* quando nos referirmos ao ideal, e *legato* quando nos referirmos à articulação. Por fluência motora (ou mecânica), entendemos um ideal de movimentação, o qual ocorre de acordo com os princípios de otimização do movimento e relaxamento.

Este trabalho é dividido em três capítulos: no primeiro, é apresentada a revisão de literatura acerca dos conceitos da técnica de mão esquerda ao violão de maior implicação na realização do *Walking*; no segundo, são apresentados os conceitos que fundamentaram a nossa investigação acerca das implicações do *Walking* durante o processo de digitação, entre eles:

- A Teoria da Digitação (2014), de Alisson Alípio, na qual encontram-se sistematizados os princípios metodológicos necessários ao processo digital;
- A premissa de Dergal (2020) de que, na prática violonística, o “todo não é igual à soma das suas partes”. No recorte desta pesquisa, isto significa dizer que a fluência motora na ação de mão esquerda ao violão não pode ser atingida por meio da sucessão dos expedientes técnicos de sustentação do som, sendo necessário concebê-los visando à sua integração;
- A perspectiva de Meinel (1977) acerca da qualidade de movimento na prática esportiva que, ao ser aplicada ao contexto da prática violonística: 1. Permitiu identificar como se manifesta a fluência motora na ação de mão esquerda ao violão — ou seja, por meio do seu desenvolvimento espacial, temporal e dinâmico; 2. Demonstrou a possibilidade de integração dos movimentos que constituem esta ação por meio da adequação de uma fase do movimento (ou do movimento como um todo) à tarefa motora seguinte, a qual o autor denomina *antecipação do movimento*.

No terceiro capítulo, utilizamos excertos de obras do repertório violonístico para investigar a relação entre o *Walking* e as *instâncias do cenário digital*. Discorreremos sobre a relação entre

as etapas metodológicas do processo digitacional — identificação dos elementos texturais de uma obra; decisões interpretativas; delimitação dos setores da escala em que serão realizadas as notas; levantamento dos expedientes técnicos necessários à execução; avaliação, por parte do intérprete, das suas habilidades individuais — buscando identificar como estas *instâncias* se relacionam com o conceito de *Walking*: os princípios do *Walking* orientam as escolhas realizadas em cada etapa metodológica? Se sim, de que forma? Ele se relaciona da mesma forma com cada uma delas?

Neste capítulo, procedemos à descrição dos movimentos realizados pela mão esquerda durante a execução dos excertos selecionados, visando elucidar como o *Walking* pode contribuir para fluência mecânica e sonora de uma execução. Esta descrição é feita com base em digitações elaboradas por nós, que não são, obviamente, as únicas possíveis, uma vez que a digitação de uma obra é, em parte, pessoal (ALÍPIO, 2014). Da mesma forma, os movimentos descritos foram desenvolvidos com base na minha prática e, portanto, refletem as minhas habilidades e características físicas pessoais. A adesão aos princípios do *Walking* não resulta em uma ação de mão esquerda padronizada (ou padronizável), pois, como veremos, a forma de se combinar *intenções* no decorrer da execução instrumental é condicionada pelas características individuais do intérprete. O procedimento empregado, no entanto, possibilitou investigar as implicações do *Walking* no processo digitacional e seus resultados são generalizáveis, ou seja, mesmo que as digitações e a forma de realizar o *Walking* variem de indivíduo para indivíduo, as implicações do *Walking* no processo digitacional permanecem as mesmas.

Esta descrição aborda, majoritariamente, o comportamento dos dedos de mão esquerda, ainda que saibamos que os movimentos implicados na execução instrumental não são realizados exclusivamente pelos dedos. Iznola (2000), por exemplo, afirma que:

Embora, para fins de descrição, cada segmento seja tratado individualmente, o movimento em qualquer articulação do membro superior é realmente produzido pela coordenação da atividade muscular em todo o mecanismo do ombro-braço. De fato, todo o sistema muscular pode ser visto como uma massa unificada, mas compartimentada, cuja atividade pode ser controlada regionalmente, mas nunca em isolamento absoluto do restante. (IZNOLA, 2000, p. 6)<sup>3</sup>

Além disso, o autor afirma que “durante a performance, a mobilidade da cabeça e da coluna vertebral e, até certo ponto, das pernas, é uma parte normal de uma execução eficiente”

---

3 Although for purposes of description each segment is treated individually, movement at any joint of the upper limb is really produced by the coordination of muscular activity throughout the shoulder-arm mechanism. In fact, the whole muscular system could be viewed as a unified but compartmentalized mass whose activity may be managed regionally, but never in absolute isolation from the rest. (IZNOLA, 2000, p. 6)

(IZNAOLA, 2000, p. 3).<sup>4</sup> Por estes exemplos, já é possível observar que a fluência na ação de mão esquerda ao violão não depende exclusivamente da movimentação realizada pelos dedos. Foge ao escopo deste trabalho (e à nossa área de *expertise*), no entanto, descrever a fisiologia envolvida no ato de tocar um instrumento. Ao invés disso, optamos por uma abordagem em que a descrição do comportamento dos dedos deve ser compreendida como uma “coordenada”: recomenda-se que as pessoas interessadas busquem, por meio da auto-exploração, “um alinhamento dinâmico ideal entre os diferentes segmentos do corpo como um todo, um tônus muscular adequado, um bom equilíbrio postural e, de modo mais geral, que os recursos que caracterizam a boa qualidade do movimento estejam presentes” (DERGAL, 2020, p. 223).<sup>5</sup>

---

4 [...] in the course of playing, mobility in the head and spine, and to some extent in the legs, is a normal part of efficient execution (IZNAOLA, 2000, p. 3).

5 [...] lo que habría que procurar es una óptima alineación dinámica entre los distintos segmentos del cuerpo como un todo, un tono muscular adecuado, un buen equilibrio postural; y de forma más general, que estén presentes los rasgos que caracterizan una buena calidad de movimiento (DERGAL, 2020, p. 223).

## 1 REVISÃO DE LITERATURA

### 1.1 *Walking*

Em nosso artigo *Walking: conceituação do comportamento de mão esquerda ao violão observado por Frank Koonce* (LONER & ALÍPIO, 2020), propusemos que o *Walking* pode ser compreendido como a sucessão dos movimentos de mão esquerda que possibilitam a sustentação do som entre as notas — ou seja, como uma *sucessão de intenções* — proporcionando, assim, fluência mecânica e sonora durante uma execução ao violão.

Para chegar a esta definição, partimos da caracterização feita pelo violonista e professor norte-americano, Frank Koonce, em seu artigo *Left-hand movement: a bag of tricks* (1997), no qual o autor descreve o comportamento ideal de mão esquerda do violonista durante a execução instrumental como a ação de “caminhar com os dedos [pelo espelho do braço do violão] porque, como tal, você dá passos de um dedo para outro” (KOONCE, 1997).<sup>6</sup> Segundo o autor:

Esta suave troca de “peso” é boa para a mão e elimina problemas associados com saltos ou deslizamentos. Quando você caminha com os dedos, você mantém um ponto de contato com o espelho do braço do violão no momento da troca e, portanto, pode melhor avaliar distâncias. Quando você salta de um dedo para o próximo, você facilmente perde esta perspectiva e tem uma maior possibilidade de errar a corda ou a casa. (KOONCE, 1997)<sup>7</sup>

Está implícita na descrição de Koonce que, para que haja *Walking*, é necessária a manutenção de ao menos um ponto de contato com o espelho<sup>8</sup> durante a realização do movimento, ao que o autor contrapõe a ação de saltar de um dedo para outro. Segundo o autor, a adoção deste ponto de contato propicia uma maior segurança (ou precisão) durante a execução ao possibilitar uma melhor avaliação das distâncias e, conseqüentemente, uma menor possibilidade de erro. Ao propor que a ação de “caminhar” com os dedos é “boa para a mão”, Koonce a associa, também, à comodidade técnica, que pode ser compreendida, segundo Loner e Alípio (2020), como a *otimização do movimento*:

A prática instrumental requer sempre algum grau de esforço físico. Desta forma, a escolha consciente de um ou mais pontos de apoio, que exercerão pressão sobre a corda, pode

6 I refer to it as “Weight Transference” and describe it as “walking” with the fingers because, like walking, you step from one finger to another. [Todas as traduções são nossas]

7 This smooth exchange feels good to the hand and it eliminates problems associated with jumping or sliding. When you walk with the fingers, you maintain a point of contact with the fingerboard at the moment of the exchange and therefore you are better able to judge distance. When you jump from one finger to the next, you easily lose this perspective and have a greater possibility of missing the string or the fret. (KOONCE, 1997)

8 Adotaremos, de agora em diante, o termo *espelho* para simplificar a referência ao espelho do braço do violão.

proporcionar um maior domínio do esforço efetivamente necessário à execução, possibilitando que os demais dedos atuem com maior liberdade. A utilização deste recurso está relacionada, assim, à noção de mínimo esforço necessário ou, nas palavras de Alípio (2014), à *otimização do movimento*. (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 6)

Alípio (2014, p. 75), por sua vez, associa a permanência dos dedos sobre as notas, preconizada pelo *Walking*, à sustentação do som. A manutenção de um ponto de contato durante uma mudança de configuração da mão esquerda se relaciona, assim, aos três aspectos que Sherrod (1981) aponta como característicos de uma boa execução ao violão: segurança (ou precisão), ausência de esforço desnecessário e fluência sonora (LONER & ALÍPIO, 2020).

A contraposição entre duas ações distintas — “caminhar” e “saltar” — indica que o *Walking* não é um comportamento inerente ao ato de tocar violão, mas o resultado de uma decisão técnico-interpretativa. Neste sentido, o *Walking* tem implicações no processo de digitação de uma obra, uma vez que o termo *digitação*, em sua acepção mais ampla, designa a “totalidade de decisões em uma execução” (ALÍPIO, 2014, p. 25) no que se refere à ação de mão esquerda ao violão.

Em sua *Teoria da Digitação* (2014), Alípio parte da descrição de Koonce (1997) para inferir que o *Walking* é o “conjunto de parâmetros técnicos de mão esquerda que visa a fluência mecânica; obtida pela economia de movimento dos dedos e, fluência sonora; alcançada pela conveniente permanência dos dedos no espelho do braço do violão para a sustentação do som” (ALÍPIO, 2014, p. 75). Está implícita nesta definição a noção de que a fluência sonora e a fluência mecânica estão relacionadas, uma vez que “não é possível tocar uma frase em *legato* por meio de um gesto físico que procede por espasmos (ou, ao menos, não é natural fazê-lo)” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 45).<sup>9</sup>

Em sua tese *A guide to the fingering of music for the guitar* (1981), Sherrod defende que “o efeito *legato* — a conexão suave e fluida de notas e frases — é o mais desejado na composição e *performance* musical” (SHERROD, 1981, p. 7),<sup>10</sup> considerando-o um ideal de execução e, como tal, o principal objetivo no ensino da técnica instrumental. Alípio (2014), por sua vez, afirma que a fluência sonora, atingida através do *legato*, “é um aspecto da digitação que independe de posicionamentos estéticos; é uma condição básica para uma boa execução ao violão” (ALÍPIO, 2014, p. 89) e considera, ainda, que a necessidade de sustentar o som está na origem da vasta maioria dos expedientes técnicos de mão esquerda.

9 No es posible producir una frase en *legato* por medio de un gesto físico que procede por espasmos (o al menos no es natural hacerlo) (FERNÁNDEZ, 2000, p. 45).

10 The *legato* touch quality — the smooth, flowing connection of notes and phrases — is the one most often desired in musical composition and performance (SHERROD, 1981, p. 7).

Com exceção dos abafadores e de procedimentos de articulação, como ligados e translados, todos os demais recursos técnicos utilizados em uma execução objetivam a sustentação do som. O conjunto desses expedientes, se executados sob uma perspectiva motora que atente à sustentação, sugere o *Walking*. (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 12)

Alípio (2014) estabelece uma diferenciação entre fluência sonora e *legato*, considerando-os “dois fatores conceituais e interdependentes de sonoridade [...]. O primeiro — sempre descrito de forma abstrata — refere-se à manutenção do fluxo sonoro como forma de atingir um *ideal* e, o segundo, ao meio de se obter tal fluxo” (ALÍPIO, 2014, p. 89 — grifo do autor). A fluência, como um ideal de execução, não exclui a *ocasional* interrupção sonora. Russell (1998), por exemplo, sugere que se deve digitar “sempre buscando maior fluidez no fraseado. Tocar a frase em questão por partes, e ver onde se pode interromper o som e onde não, para estabelecer a digitação mais apropriada” (CONTRERAS, 1988, p. 25 *apud* ALÍPIO, 2014, p. 89). Se intencional (e bem colocada), uma eventual interrupção sonora não compromete a fluência do todo.

Sherrod (1981, p. 7), por sua vez, refere-se somente ao *legato* como um ideal de execução, pois considera que as articulações *staccato* e *non legato* são, geralmente, elementos de contraste em relação ao efeito de ligação das notas entre si. Desta forma, ainda que se execute determinada passagem em *staccato*, o efeito *legato* será predominante na obra. Além disso, o autor pondera que os princípios digitaçãois devem ser formulados visando a realização do *legato*, pois:

[...] os mesmos princípios de digitação usados para produzir um estilo *legato* podem ser usados, na maioria das situações, para executar todos os outros estilos de articulação. Ao tocar violão, as mãos são mantidas próximas às cordas e podem interromper a sua vibração ao tocá-la [com os dedos de mão direita] ou ao liberar a pressão [exercida pelos dedos de mão esquerda]. Assim, uma nota que pode ser mantida por um longo período pode ser facilmente abreviada, mas o inverso não é verdadeiro. Uma digitação que produz apenas um efeito *staccato*, por exemplo, não pode produzir um efeito *legato*. (SHERROD, 1981, p. 11 — grifo do autor)<sup>11</sup>

Concordamos com os autores, pois, ainda que a interrupção sonora seja possível e até mesmo desejável na interpretação de determinada obra — seja por meio das articulações *staccato* ou *non legato*, seja para separar frases e ideias musicais — ela não é um ideal que norteia o processo de digitação. É importante ressaltar, no entanto, que a opção pelas articulações *staccato* ou *non legato* não implica, necessariamente, a inobservância aos princípios do *Walking* (ver capítulo

---

11 [...] the same fingering principles used to produce a legato style can be used in most situations to execute all other styles of articulation. In playing the guitar, the hands are held in close proximity to the strings and can stop a string's vibration either by touching it or releasing its tension. Thus, a note which can be held for a long duration can be easily shortened, but the converse is not true. A fingering that can produce only a staccato touch, for example, cannot produce a legato touch. (SHERROD, 1981, p. 11)

3). O *Walking* se opõe à falta de fluência técnica, a qual resulta em movimentos inadequados e na consequente interrupção indesejada do som, não a escolhas interpretativas.

Nesta pesquisa, adotaremos a distinção observado por Alípio (2014), pois consideramos que, apesar de relacionados, fluência sonora e *legato* não são sinônimos. Assim, utilizaremos a expressão *fluência sonora* sempre que nos referirmos ao ideal de execução, e o termo *legato* quando nos referirmos especificamente à articulação.

É interessante observar como, apesar da distância no tempo e espaço, Sherrod (1981) e Alípio (2014) concordam que a fluência sonora é um ideal de execução instrumental. Shearer (1981) baseia-se em depoimentos, oriundos de observações empíricas, para assumir como premissa a noção de que a fluência sonora é um ideal de execução e, portanto, as suas considerações acerca do processo de digitação ao violão se originam dessa premissa. Alípio (2014), não tendo tido contato com a pesquisa desenvolvida por Shearer (1981) — uma vez que esta não estava digitalizada na ocasião da elaboração de sua tese — chega à mesma conclusão através de um processo de inferências: após analisar dados da literatura violonística acerca do processo de elaboração de uma digitação, o autor conclui que a grande maioria dos critérios elencados pelos autores de referência visa favorecer a fluência sonora de uma execução. Interessa, aqui, observar como a confluência entre os dois autores — um que parte de uma premissa e um que chega a ela — fortalece a nossa posição de que a fluência sonora é, sim, um ideal de execução que norteia o processo de digitação de uma obra.

Outra noção implícita na formulação de Alípio (2014, p. 75) é que o *Walking* é constituído por um conjunto de expedientes técnicos, através dos quais é possível manter um ponto de contato com a corda durante uma mudança de configuração da mão esquerda. Na literatura e prática violonísticas, observamos que os expedientes que cumprem esta função são o *dedo-pivô*, o *dedo-eixo* e o *dedo-guia*. Para que o *Walking* ocorra, no entanto, não basta que haja um ponto de contato, mas, também, que haja um movimento direcionado à próxima nota e, por isso, faz-se necessário o recurso a outros expedientes técnicos, como a *distensão* e a *contração* (todos os conceitos técnicos citados serão abordados na seção 1.3 deste trabalho).

Em nosso artigo (LONER & ALÍPIO, 2020), denominamos este movimento realizado entre as notas, antecedendo o cumprimento de determinado objetivo, como uma *intenção*<sup>12</sup>.

O ato de intencionar o movimento pressupõe [...] que haja um ponto de contato com o espelho e, concomitantemente, um movimento direcionado ao próximo expediente. Os diversos expedientes técnicos são, assim, recursos para alcançar um determinado objetivo,

12 Por se tratar de um termo com múltiplas acepções, optamos por utilizar o itálico toda vez que ele aparecer com a acepção acima mencionada.

evitando a interrupção indesejada do som. As distensões, contrações e separações transversais são, portanto, formas de intencionar o movimento, pois preparam a mão esquerda ao aproximar um ou mais dedos das notas a serem executadas. O pivô, o eixo e o dedo-guia, por sua vez, são os expedientes que, ao manter o contato com o espelho, possibilitam esta intenção do movimento. (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 15)

Essa definição foi determinante na elaboração do conceito do *Walking*, pois “possibilitou a integração dos diversos expedientes técnicos de sustentação do som em um todo consciente” (LONER & ALÍPIO, 2020). Equivaler o *Walking* à *intenção* seria incorreto, no entanto, pois:

É possível intencionar o movimento em uma determinada passagem musical, de forma isolada, e, ainda assim, não ocorrer o *Walking*. Para que o *Walking* aconteça, é preciso que haja continuidade de movimento, porque apenas assim existe fluência. Propusemos, portanto, conceituar o *Walking* como uma *sucessão de intenções*. (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 16)

Para que o *Walking* aconteça é necessário, portanto, que os movimentos implicados na ação de mão esquerda sejam planejados em constante projeção. Esta continuidade de movimento deve ser prevista durante o processo de digitação da obra, de forma a possibilitar que existam dedos livres, passíveis de serem intencionados em direção ao próximo expediente. Sherrod (1981) descreve este procedimento, o qual denomina “preparação”:

Enquanto alguns dedos tocam determinadas notas, outros dedos se posicionam para tocar as notas seguintes. Dois fatores concorrem para possibilitar isso: primeiro, a digitação deve ser pensada de forma a deixar dedos disponíveis para tocar as próximas notas; segundo, estes dedos se preparam, aproximando-se ao máximo das notas antes de elas serem tocadas. Isto elimina grandes saltos e movimentos abruptos. As notas se tornam mais fáceis de serem tocadas, resultando em uma execução mais fluente e segura. (SHERROD, 1981, p. 125)<sup>13</sup>

A necessidade de planejar a sucessão de *intenções* durante o processo de digitação de uma obra parece sugerir que o *Walking* é uma resultante deste processo. Isto seria, no entanto, uma inversão entre causa e efeito, uma vez que a necessidade de sustentar o som influencia as nossas escolhas durante o processo de digitação. Considerando que o *Walking* “compreende todos os movimentos implicados na sustentação do som” (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 16) e é, portanto, indissociável da realização do ideal de fluência sonora em uma execução, é possível inferir que ele é a *causa* das escolhas digitação, não sua consequência. É neste sentido que afirmamos que:

---

13 While some fingers are playing certain notes, other fingers are moving into position to play the notes that are to follow. Two factor work together to accomplish this. First, the fingering worked out in preparing the music is such that fingers are left free to play notes that will follow. Second, the fingers that are left free to play the coming notes prepare themselves by moving as close to the notes as possible before the notes must be sounded. This eliminates large leaps and quick movements. The notes became much easier to play, resulting in smoother and more secure playing. (SHERROD, 1981, p. 125)

O *Walking* é um *ideal motor* de execução que possibilita a realização de um *ideal sonoro*. Ele não é uma etapa metodológica do processo de digitação, nem uma resultante, mas um ideal que influencia as nossas escolhas neste processo. Ele se apresenta, portanto, como uma *perspectiva motora* que orienta o processo de elaboração de uma digitação. (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 16)

## 1.2 Aim-Directed Movement (ADM)

Anderson (1980) e Sherrod (1981) observam a dificuldade em tocar *legato* inerente ao violão. Segundo Sherrod (1981), esta dificuldade decorre das características próprias do instrumento, uma vez que, no violão, o som das notas decai após o ataque inicial, de modo que a sustentação do som resulta mais dificultosa do que a sua interrupção. Para Anderson (1980), no entanto, a principal razão para esta dificuldade é o *foco* do estudo:

Muitos estudantes que possuem uma técnica segura e a habilidade de visualizar bem as peças ao violão continuam tendo dificuldade em produzir um resultado suave, bem conectado e fluente da música que tocam. Uma razão para isso é muito foco na prática das notas e atenção insuficiente ao procedimento de mudar de uma nota para a próxima. Outro exemplo seriam as dificuldades de tocar *legato* inerentes ao violão. [...]. Geralmente, este problema é imediatamente abordado através da tentativa de acelerar o movimento com o qual se passa de uma nota à seguinte. Essa prescrição é bem intencionada, mas também ilustra o problema acima mencionado: muito foco nos pontos de chegada, não o suficiente no caminho. (ANDERSON, 1980, p. 13)<sup>14</sup>

Como é possível observar, o autor identifica não apenas a dificuldade de tocar *legato* inerente ao violão, mas, também, uma insuficiência nas estratégias utilizadas pelos violonistas para superar essa dificuldade: ao focarem em demasia na realização das notas propriamente ditas, os violonistas tendem a descuidar do procedimento empregado para se passar de uma nota à outra. A estratégia usualmente adotada — aceleração do movimento — não é suficiente para obter fluência em uma execução, pois abarca apenas um aspecto do movimento: a velocidade. Ao se atentar somente à velocidade através da qual o movimento é realizado, os demais aspectos que contribuem para a fluidez do movimento são negligenciados, resultando em um movimento ineficaz (ver subcapítulo 2.3). Para solucionar este problema, Anderson (1980) propõe uma abordagem que enfatiza a prática dos movimentos realizados *entre* as notas: o *Aim-Directed Movement* (ADM).<sup>15</sup>

14 Many students who have a secure technique and the ability to visualize pieces on the guitar quite well, continue to have difficulty producing a smooth, well-connected, fluent rendering of the music they play. One reason for this is too much focus on practicing notes and insufficient attention paid to the procedure in moving from one note to the next.

Another example would be the inherent difficulties of playing *legato* on the guitar. [...]. This problem is usually immediately attended to by trying to speed the movement with which one proceeds from one note to the next. This prescription is well-intended, but also illustrates the aforementioned problem: too much focus on arrival points, not enough on the pathway. (ANDERSON, 1980, p. 13)

15 Em tradução livre, “movimento direcionado ao objetivo”.

No mesmo artigo em que aborda o *Walking*, Koonce (1997) refere-se ao ADM como “um conceito extremamente importante” (KOONCE, 1997), através do qual hábitos de precisão são cultivados desde o início da prática instrumental, e acrescenta:

Ao mover-se entre as notas, é essencial considerar a qualidade sonora que você deseja e, em seguida, determinar as digitações e as soluções técnicas que melhor atingem seus objetivos. Violonistas muitas vezes se satisfazem facilmente com os sons que produzem pela primeira vez e não conseguem ou não querem imaginar um padrão de excelência mais elevado. É fácil ficar alheio a movimentos bruscos das mãos, notas abruptamente interrompidas, ruídos estranhos nas cordas, resoluções harmônicas insatisfatórias e deficiências semelhantes. (KOONCE, 1997)<sup>16</sup>

As deficiências que Koonce observa dizem respeito à fluência mecânica — “movimentos bruscos das mãos” — e sonora — “notas abruptamente interrompidas” e “resoluções harmônicas insatisfatórias” — de uma execução. Neste sentido, o autor parece reconhecer a importância da prática do ADM para a obtenção de fluência na execução, porém não o relaciona diretamente ao *Walking*.

Segundo Shearer (1990), autor do conceito, a essência do ADM é “saber para onde e como se mover antes de executar o movimento — ver em sua mente os movimentos que irá realizar no violão antes de realizá-los” (SHEARER, 1990, p. 4).<sup>17</sup> O ADM objetiva, assim, o domínio pleno dos movimentos implicados na execução, de modo a eliminar qualquer gesto excessivo ou abrupto, favorecendo a fluência mecânica e, conseqüentemente, a fluência sonora.

O autor propõe que a prática do ADM ocorre em duas etapas: preparação e aplicação. A primeira etapa corresponde ao processo de compreensão dos movimentos a serem realizados durante a execução instrumental. Este processo antecede o ato de tocar o violão, podendo ser definido como uma forma de prática mental. Durante a etapa de aplicação do ADM, o violonista deve buscar executar os movimentos ao violão da forma mais precisa possível, “vendo os movimentos de seus dedos em sua mente um instante antes de efetivamente executá-los” (SHEARER, 1990, p. 4).<sup>18</sup>

É importante ressaltar que existem diferenças entre a visualização preconizada pelo ADM e outras formas de prática mental, como a sugestão de Pujol (1956) de que o estudante de violão deve

---

16 When moving between notes it is essential to consider the sound quality you desire, and then determine the fingerings and technical solutions that best achieve your objectives. Guitarists often are too easily satisfied with the sounds they first produce and are unable or unwilling to imagine a higher standard of excellence. It is easy to become oblivious to jerky hand movements, abruptly detached notes, extraneous string noises, unfulfilling harmonic resolutions, and similar deficiencies. (KOONCE, 1997)

17 Knowing where and how to move before moving – seeing in your mind’s eye the movements you’ll make on the guitar before you actually make them (SHEARER, 1990, p. 4).

18 [...] seeing your finger movements in your mind’s eye an instant before you actually execute them (SHEARER, 1990, p. 5).

“ler mentalmente a parte musical e tentar imaginar as casas sobre as quais as notas estão localizadas e quais dedos devem tocá-las” (PUJOL, 1956, p. 88).<sup>19</sup> A principal diferença reside no fato de que a visualização preconizada pelo ADM não ocorre apenas durante a fase de preparação, mas, também, durante a realização do movimento, antecedendo ligeiramente a ação propriamente dita. Além disso, ela distingue-se pela atenção dispendida à qualidade do movimento realizado entre as notas, ou seja, o que se visualiza é o *movimento*, não apenas quais dedos executarão as notas.

Anderson (1980) e Shearer (1990) concordam que apenas a habilidade de visualizar os movimentos ao violão não é suficiente para alcançar uma execução mecânica e musicalmente fluente, fazendo-se necessária a repetição acurada do movimento “até que ele se torne um hábito seguro” (SHEARER, 1990, p. 5).<sup>20</sup>

Na ótica de Anderson (1980), o ADM é, essencialmente, uma memorização muscular do movimento. O autor parte do pressuposto de que a memória muscular desempenha um papel na prática instrumental e é construída através da repetição e, por essa razão, é necessária especial atenção à forma como essa memória muscular é construída, uma vez que “músculos não fazem distinção entre repetições acuradas e não acuradas” (SHEARER, 1990, p. 5).<sup>21</sup> A ideia de que hábitos motores são adquiridos através da repetição — e que, portanto, esta deve ser realizada de forma plenamente consciente — é amplamente difundida na literatura. Fernández (2000), por exemplo, afirma que “o que se repete, se aprende. Se, por não prestar atenção consciente ao que estamos fazendo, o movimento se repete de maneira incorreta, o que se aprenderá será o que se repetiu, ou seja, o incorreto” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 17).<sup>22</sup>

A memorização muscular do movimento auxilia a performance musical ao possibilitar que o violonista atente aos elementos interpretativos da obra, sem a necessidade de ficar conscientemente recordando as notas a serem executadas e os movimentos necessários à sua execução (ANDERSON, 1980). Desta forma, o recurso à memória muscular se contrapõe a uma atitude analítica que, apesar de essencial durante o processo de aprendizagem de uma obra, pode surtir efeitos indesejáveis quando empregada durante a performance propriamente dita. Fernández (2000) corrobora essa visão quando afirma que “não é possível se concentrar em um mapa dos movimentos corretos e, ao mesmo tempo, realizá-los corretamente; ou, ao menos, não é possível

---

19 Leer mentalmente la parte musical y tratar de imaginar los trastes en que se encuentran las notas que lo componen y cuáles son los dedos que deberán ejecutarlas (PUJOL, 1956, p. 88).

20 [...] until it becomes a secure habit (SHEARER, 1990, p. 5).

21 [...] muscles make no distinction between accurate and inaccurate repetitions (SHEARER, 1990, p. 5).

22 [...] lo que se repete, se aprende. Si por no prestar atención consciente al que estamos haciendo el movimiento se repite de manera incorrecta, lo que se aprenderá será lo que se repitió, o sea lo incorrecto (FERNÁNDEZ, 2000, p. 17).

fazê-lo com fluidez e naturalidade” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12).<sup>23</sup> A memorização muscular do movimento contribui, assim, para a fluência mecânica e, conseqüentemente, para a fluência sonora de uma execução.

Ao abordar o conceito do ADM, Shearer (1990) defende a sua aplicação no contexto do aprendizado de novas *formas de movimento*. Nas palavras do autor:

Uma *forma de movimento* é o formato ou padrão de um movimento completo. Ao tocar uma corda com um dedo da mão direita, por exemplo, aproximar-se da corda, tangê-la e seguir adiante constitui uma *forma de movimento* completa. Além disso, uma sucessão rápida e unificada de notas tocadas com qualquer uma das mãos será percebida como uma única *forma de movimento*. Ao tocar, os violonistas estão, na verdade, executando uma série de *formas de movimento* individuais. (SHEARER, 1990, p. 4, itálico nosso)<sup>24</sup>

Uma *forma de movimento* pode ser definida, portanto, como uma série de ações que são percebidas pelo violonista como um único movimento. Shearer (1990) utiliza os movimentos implicados no ato de tanger a corda para exemplificar o conceito, relacionando-o, portanto, à ação de mão direita. No que se refere à ação de mão esquerda, o autor associa esta percepção unificada do movimento à velocidade da execução. Ligados ou trechos escalares realizados em andamento rápido seriam, assim, exemplos de *formas de movimento* aplicadas à ação de mão esquerda.

Para ilustrar a aplicação do ADM, Anderson (1980, p. 14) utiliza a mudança entre o acorde de Dó Maior e o acorde de Ré Maior, ambos realizados no setor primário; Shearer (1990, p. 47), por sua vez, sugere a alternância entre duas notas — o Lá e o Sol da terceira corda — como exercício preliminar para a aplicação do ADM à ação de mão esquerda. A partir desses exemplos, é possível inferir que a movimentação envolvida na passagem de uma nota à outra — pressionar a nota, liberar a pressão, mover-se em direção à próxima nota e pressioná-la — é, também, um exemplo de *forma de movimento* aplicada à mão esquerda. Por essa razão, inferimos que a fluidez do movimento — mais do que a velocidade — é determinante na percepção de uma *forma de movimento*.

Ao propor que o ADM seja aplicado no contexto do aprendizado de novas *formas de movimento*, Shearer (1990) aponta para a sua eficácia como estratégia para desenvolver a ação de mão esquerda a partir da integração dos movimentos que a constituem.

Com base no exposto, podemos dizer que o ADM é, essencialmente, uma forma de praticar as intenções por meio dos processos de visualização e memorização muscular do movimento. É

23 No es posible concentrarse en un mapa de los movimientos correctos y al mismo tiempo realizarlos correctamente; o al menos no es posible con fluidez y naturalidad (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12).

24 A movement form is the shape or pattern of one complete movement. In sounding a string with a right-hand finger, for example, approaching the string, sounding the string and following through constitute one complete movement form. Further, a rapid and unified succession of notes played with either hand will be felt as a singular movement form. When guitarists play music, they're actually executing a series of individuals movement forms. (SHEARER, 1990, p. 4)

importante ressaltar que esses processos só se iniciam uma vez estabelecida uma digitação preliminar: não é possível visualizar ou, muito menos, memorizar movimentos se não sabemos quais dedos estão implicados na sua realização.

### 1.3 Expedientes técnicos de sustentação do som

Nesta seção, abordaremos os principais expedientes técnicos de sustentação do som que constituem o *Walking*, relacionando-os entre si e com os demais conceitos da técnica violonística.

#### 1.3.1 Pivô, eixo, distensão e contração

Shearer (1963, p. 58) e Sherrod (1981, p. 143) compartilham a definição do dedo-pivô como aquele que se mantém em um mesmo lugar enquanto os outros dedos se movem para realizar as demais notas. A definição de Koonce (1997) — segundo o qual “o dedo-pivô permanece em uma mesma corda e casa durante uma mudança de configuração da mão [esquerda]” (KOONCE, 1997)<sup>25</sup> — é mais abrangente e apresenta, a nosso ver, algumas vantagens em relação às definições anteriores: em primeiro lugar, porque não é do nosso entendimento que o dedo-pivô permaneça propriamente “estacionário” (SHEARER, 1963, p. 58); em segundo, porque a ideia de uma reconfiguração da mão esquerda possibilita contemplar movimentos além daqueles realizados exclusivamente pelos dedos. Estes autores se referem somente ao dedo-pivô e, portanto, não estabelecem uma distinção entre pivô e eixo — distinção esta que nos parece pertinente para uma descrição pormenorizada dos movimentos implicados na ação de mão esquerda ao violão.

Carlevaro (1979, p. 147), por sua vez, refere-se tanto ao dedo-eixo quanto ao que ele denomina *punto de apoyo*. Segundo o autor “um ponto de apoio sobre o diapasão (um dedo ou vários) nos permite utilizar, como recurso, uma alavanca de primeiro gênero (efetuada pelo braço) através da qual podemos *separar* ou *contrair* os demais dedos em favor de uma maior facilidade mecânica” (CARLEVARO, 1979, p. 147 — grifos do autor).<sup>26</sup> Quando utilizado nesta acepção, o termo *punto de apoyo* parece designar, portanto, o dedo-pivô.

O que é interessante na descrição de Carlevaro (1979) é a relação estabelecida entre o expediente técnico em questão — que ele denomina “ponto de apoio” — e demais expedientes técnicos, como a distensão e a contração. Segundo o autor, a manutenção de um ponto de contato

<sup>25</sup> A pivot finger remains on the same string and fret during a change of the hand configuration (KOONCE, 1997).

<sup>26</sup> Un punto de apoyo en el diapasón (un dedo o varios) nos permite la utilización, como recurso, de una palanca de primer género (efectuada por el brazo) con la cual podremos *separar* o *contraer* los demás dedos en favor de una mayor facilidad mecánica (CARLEVARO, 1979, p. 147 – grifos do autor).

com o espelho contribui para a fluência mecânica de uma execução ao facilitar a ação de contrair ou separar os dedos. É importante ressaltar que o autor atribui essa “facilidade mecânica” à ação do braço — possibilitada pela utilização do ponto de apoio — e não às ações realizadas exclusivamente pelos dedos. Apesar de considerarmos essas observações pertinentes ao nosso trabalho, não utilizaremos o termo proposto pelo autor, pois “a adoção do termo ponto de apoio como nomenclatura é problemática, no entanto, pois, dependendo do contexto, ele pode se referir tanto a variados elementos da técnica violonística, quanto às partes do corpo que sustentam o posicionamento do instrumento” (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 6). Ademais, o termo pivô é mais amplamente difundido na literatura, o que facilita a comunicação.

Para os propósitos desta pesquisa, o autor que melhor descreve a função do dedo-pivô é Canilha (2017), para quem os pivôs são “dedos fixos que servem de referência e suporte para a realização de movimentos” (CANILHA, 2017, p. 52). Dentre os autores consultados, ele é o único que propõe uma distinção entre os diferentes tipos de pivô com base no sentido em que orientam o movimento. No entanto, a distinção proposta pelo autor não será adotada, aqui, por exceder o escopo desta pesquisa.

Ao manter a pressão sobre a nota, o dedo-pivô possibilita a sustentação do som durante a realização dos movimentos implicados na ação de mão esquerda ao violão, contribuindo, assim, para a fluência sonora de uma execução.

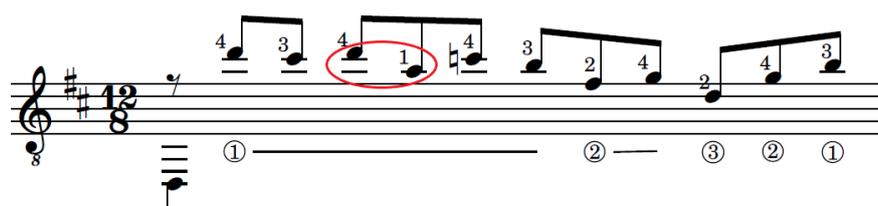


FIGURA 1 – Prelúdio BWV 998, de Johann Sebastian Bach (c.1) - digitação com utilização do dedo 4 como pivô durante a realização de uma distensão entre os dedos 1 e 4.

No exemplo acima, o dedo 4 mantém a pressão sobre a nota Ré (quarta colcheia) enquanto o dedo 1 se estende em direção à nota Lá (quinta colcheia). Durante a realização deste movimento, a mão esquerda do violonista ultrapassa a sua disposição natural<sup>27</sup> por meio de uma distensão, pois o dedo 4 permanece na décima casa até o dedo 1 pressionar a nota na quinta casa. A sustentação do som nesta passagem decorre, portanto, do recurso a dois expedientes técnicos inter-relacionados: o dedo-pivô e a distensão.

<sup>27</sup> Em uma apresentação longitudinal, consideramos “disposição natural” quando cada dedo da mão esquerda ocupa uma casa, de forma que, se os quatro dedos estiverem dispostos sobre o espelho, ocuparão quatro casas adjacentes (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 9).

A distensão (também denominada “extensão” ou “abertura”) e a contração são expedientes técnicos em que os dedos não se encontram em sua disposição natural sobre o espelho do braço do violão. Uma distensão ocorre quando os dedos se afastam, ultrapassando a sua disposição natural em ao menos uma casa. Uma contração, por sua vez, pode ocorrer em duas situações: em uma apresentação transversal, quando dois ou mais dedos ocupam uma mesma casa; em uma apresentação longitudinal, quando diminuimos o alcance natural da mão — em ao menos uma casa — ao aproximar dedos não adjacentes. (LONER & ALÍPIO, 2020, pp. 9-10)

A realização de distensões e contrações sempre exige um certo grau de esforço físico, o qual pode variar dependendo das características individuais do violonista e da região da escala onde são executadas — por exemplo, distensões são mais difíceis de serem realizadas nas primeiras casas do instrumento, pois a distância entre os trastes é maior. Para que a sua utilização ocorra de acordo com o princípio de otimização do movimento, é importante atentar para alguns fatores: os dedos que não estão sendo usados na realização da passagem não devem ser tensionados; deve-se evitar movimentos desnecessários durante a realização do expediente; deve-se evitar o acúmulo de tensão, relaxando os dedos após a realização do expediente sempre que possível. Convém, também, investigar de que forma estes expedientes podem ser melhor realizados — por exemplo, por meio de ajustes na apresentação da mão. É importante que o violonista avalie as suas *condições* (ver subcapítulos 2.1.1.5 e 2.1.2.5) para determinar quando e como usar estes expedientes, de forma que a fluência da passagem não seja prejudicada por um acúmulo de tensão.

Na figura abaixo, temos um outro exemplo de utilização do pivô, desta vez em concomitância com uma contração e resultando em uma *substituição*:

③ em Fá#

FIGURA 2 – Pavana II, de Luys de Milan (cc. 34-37) – utilização do dedo 1 como pivô durante a realização de uma substituição entre os dedos 1 e 2.

No início do c. 35, o dedo 1 pressiona a nota Mi da quarta corda, segunda casa. Como essa peça sugere o uso de uma *scordatura* — com a terceira corda afinada em Fá# — a nota Sol do segundo tempo do compasso deve ser realizada na terceira corda, primeira casa. Neste caso, é possível utilizar o dedo 1 como um pivô, mantendo-o em sua posição enquanto o dedo 2 se contrai em sua direção para pressionar o Mi, possibilitando a troca de um dedo por outro dentro de uma mesma casa. Este recurso possibilita “renovar a configuração da mão esquerda sem necessidade de

abandonar por completo a colocação dos dedos no espelho” (ALÍPIO, 2014, p. 63), favorecendo a sustentação do som ao mesmo tempo em que libera o dedo 1 para pressionar a nota Sol do próximo tempo. Na literatura (BARCELÓ, 1995; ALÍPIO, 2014; LONER & ALÍPIO, 2020), esse expediente é denominado *substituição*. Como podemos observar no exemplo acima, a substituição é possibilitada pela concorrência de outros dois expedientes técnicos: o pivô e a contração.

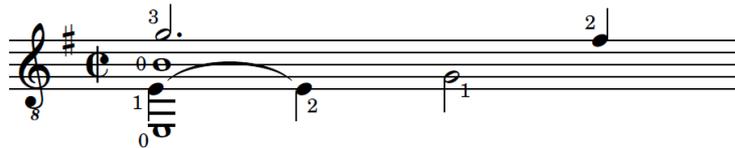


FIGURA 3 – Pavana II, de Luys de Milan (c.2) – representação gráfica da substituição.

Na figura acima, temos uma representação gráfica da substituição. Como, aqui, a nota Mi da quarta corda tem a duração de uma mínima, sugere-se que a substituição seja planejada de forma que cada dedo permaneça na nota pela duração aproximada de uma semínima. Os movimentos — a contração entre os dedos 1 e 2, a substituição de um pelo outro e o movimento do dedo 1 em direção à próxima nota — são planejados de acordo com o ritmo da passagem, aproveitando ao máximo a duração da nota e evitando gestos abruptos. Este tipo de planejamento relaciona-se, portanto, à otimização do movimento e minimiza a possibilidade de erro.



FIGURA 4 – Prelúdio BWV 998, de Johann Sebastian Bach (c.1) - digitação com a utilização do dedo 3 como eixo durante a realização de uma contração entre os dedos 2 e 3.

Já neste outro exemplo, o dedo 3 permanece na nota Si, executada na primeira corda, enquanto o dedo 2 se posiciona acima dele para pressionar a nota Fá#, na segunda corda. Essa ação pressupõe uma mudança de apresentação da mão esquerda — de uma apresentação longitudinal para uma apresentação transversal<sup>28</sup>. Para possibilitar essa mudança de apresentação, o dedo 3 deve rotacionar sobre si mesmo, atuando como um eixo. Como resultado, a mão do violonista adquire uma disposição contraída, uma vez que dois dedos passam a ocupar uma mesma casa. Desta forma,

28 Na apresentação longitudinal, os dedos da mão esquerda estão dispostos no sentido das cordas (horizontal); na apresentação transversal, no sentido dos trastes (vertical).

a sustentação do som nessa passagem é possibilitada, também, pela utilização de dois expedientes técnicos: o dedo-eixo e a contração.

Carlevaro (1979) descreve o dedo-eixo como aquele através do qual é possível realizar uma mudança de apresentação, sustentando a nota correspondente ao dedo “mesmo com o giro da mão” (CARLEVARO, 1979, p. 157).<sup>29</sup> A descrição desse expediente por Barceló (1995) é semelhante. Segundo o autor, o dedo-eixo “funciona como um ponto de apoio e referência para determinados movimentos da mão (e aparato motor), girando sobre si mesmo, mantendo-se na mesma casa que ocupava, para facilitar a colocação da nova postura” (BARCELÓ, 1995, p. 27).<sup>30</sup> Canilha (2017), por sua vez, define o dedo-eixo como um tipo de pivô que:

[...] articula em torno de si um movimento de rotação no sentido longitudinal; um ou mais dedos se mantêm pressionados, funcionando como eixos, enquanto o cotovelo realiza um movimento giratório horizontal (de um lado para o outro), dando suporte para o reposicionamento dos dedos restantes. (CANILHA, 2017, p. 53)

Como é possível observar, os autores acima citados descrevem o mecanismo do dedo-eixo a partir do movimento realizado por outras partes do corpo que não o dedo: Carlevaro (1979) se refere ao movimento realizado pela mão; Canilha (2017), pelo cotovelo; Barceló (1995), de forma mais abrangente, pela mão e aparato motor como um todo. Dentre os autores consultados, Alípio (2014) é o único que se refere exclusivamente ao movimento realizado pelo dedo, descrevendo o eixo como “a permanência de um dedo que, girando sobre si mesmo, permite a mudança de apresentação de mão esquerda, mantendo a nota a qual corresponde e facilitando a colocação da nova posição” (ALÍPIO, 2014, p. 54). Como é fisicamente impossível realizar um movimento rotacional exclusivamente com o dedo — sem a participação de outras partes do corpo como mão e cotovelo — compreende-se que Alípio (2014) subentende os demais movimentos que acompanham esse gesto. Se, por um lado, essa definição pode parecer incompleta, por outro, ela é menos prescritiva e propicia, assim, uma maior auto-exploração por parte do violonista. A descrição pormenorizada dos movimentos implicados na realização de determinado expediente é pertinente, pois enfatiza a importância de se atentar ao comportamento de demais partes do corpo necessárias à execução instrumental, mas é preciso tomar cuidado para não adotar uma postura sobremaneira prescritiva, fundada na “crença implícita de que os parâmetros que conformam a ‘correta’ posição das mãos podem ser verificados oticamente desde uma perspectiva externa” (DERGAL, 2020, p.

29 [...] por medio del cual puede haber un cambio de presentación manteniendo, aún con el giro de la mano, la nota correspondiente a dicho dedo (CARLEVARO, 1979, p. 157).

30 [...] un “dedo eje” funciona como punto de apoyo y referencia para determinados movimientos de la mano (y aparato motor), girando sobre sí mismo, manteniéndose en el mismo traste en el que pisaba, para facilitar la colocación de la nueva postura (BARCELÓ, 1995, p. 27).

220).<sup>31</sup> Neste sentido, uma definição que favoreça a auto-exploração parece ser um caminho mais adequado para a comunicação de preceitos técnicos fundamentais para a prática violonística.

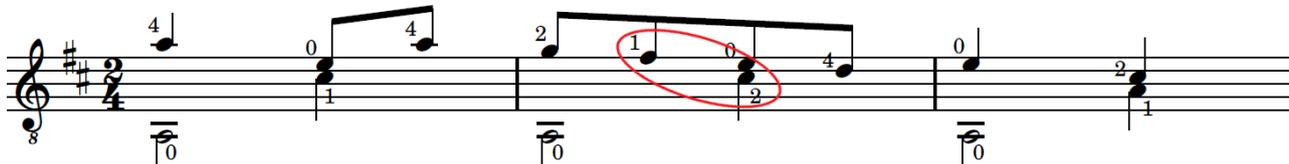


FIGURA 5 – Mini Suite Nordestina: 2. Cantiga de Cego, de Antonio Guedes (cc. 1-3) – digitação com a utilização do dedo 1 como eixo durante a realização de uma sobreposição entre os dedos 1 e 2.

Nesta passagem do segundo movimento da *Mini Suite Nordestina* (2013), temos um outro exemplo de utilização do dedo-eixo. No segundo compasso, o dedo 1 pressiona a nota Fá#, na primeira corda, enquanto o dedo 2 se desloca para pressionar a nota Dó#, na segunda corda. A diferença entre este exemplo e o anterior é que, aqui, um dedo de maior número (dedo 2) se sobrepõe a um dedo de menor número (dedo 1), resultando em uma “contração de dedos em uma disposição transversal invertida” (ALÍPIO, 2014, p. 60). Por essa razão, inferimos que a sustentação do som nesta passagem ocorre em virtude da utilização do eixo e da *sobreposição* — que pode ser compreendida como uma “super contração” (ALÍPIO, 2014, p. 60).

Observamos que, apesar de ser frequente a equivalência entre ambos os expedientes na literatura e prática violonísticas, o dedo-pivô e o dedo-eixo diferem, pois:

[...] o dedo pivô é aquele que permanece na nota durante uma mudança de configuração da mão, sem necessariamente rotacionar sobre o próprio eixo; já o dedo-eixo é aquele que, impreterivelmente, realiza um movimento rotacional, permitindo a mudança de apresentação da mão. Deste modo, podemos inferir que o dedo-eixo é um pivô, mas o dedo-pivô não é necessariamente um eixo (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 8).

### 1.3.2 Dedo-guia

O dedo-guia é utilizado durante uma mudança de posição<sup>32</sup> da mão esquerda. Ele pode ser definido como “aquele que desliza sobre a corda durante uma mudança de posição, sem a intenção de produzir som. Como o nome sugere, ele guia a mão até a nova posição, proporcionando segurança para a execução ao manter contato com a corda” (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 9). Shearer

31 [...] parece existir uma creencia implícita de que los parámetros que conforman la “correcta” posición de las manos pueden ser verificados ópticamente desde una perspectiva externa (DERGAL, 2020, p. 220).

32 O conceito de *posição* é compreendido, aqui, como um sistema através do qual se associa uma determinada região do espelho do braço do violão à mão do executante, para orientar a sua ação. As implicações da adoção de um ou outro sistema posicional serão analisadas mais adiante nesta dissertação (ver subcapítulo 1.4).

(1963) e Sherrod (1981) defendem a utilização desse expediente sempre que possível, considerando-o um princípio fundamental da técnica de mão esquerda ao violão. É importante ressaltar que ambos os autores estendem esse pressuposto para outros expedientes técnicos de sustentação do som, como os pivôs e eixos (apesar de não fazerem distinção entre os dois expedientes). Em seu método baseado na técnica de Tárrega, Pujol (1956) estabelece que:

Em princípio, *una cuerda pressionada não deve ser abandonada, a menos que o limite de tempo das notas o exija*. Quando o mesmo dedo tiver que tocar duas notas consecutivas na mesma corda, a menos que haja uma razão expressa em contrário, *ele deverá mover-se suavemente sobre a corda, sem abandonar seu contato*. (PUJOL, 1956, p. 86 — grifos do autor)<sup>33</sup>

Este princípio abarca, portanto, todas as formas através das quais os dedos mantêm contato com a corda: dedo-pivô, dedo-eixo e dedo-guia. Inferimos que esta é, também, a visão de Koonce (1997): ao afirmar que “em passagens mais complexas, mesmo violonistas experientes podem, às vezes, não ver ocasiões em que os dedos pivô e guia podem ser utilizados de forma benéfica” (KOONCE, 1997),<sup>34</sup> o autor sugere que a sua utilização deve ser considerada, mesmo em situações em que ela é menos evidente.

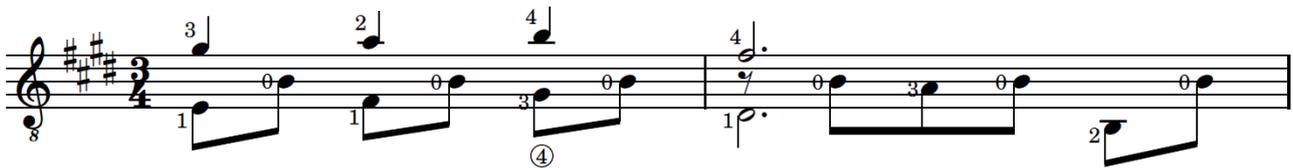


FIGURA 6 – Lágrima, de Francisco Tárrega (cc. 1-2) – digitação com a utilização dos dedos 1 e 4 como dedos-guia.

A digitação proposta na figura acima possibilita usar os dedos 1 e 4 como guias: o dedo 1, entre as notas Mi e Fá# do baixo (quarta corda); o dedo 4, entre as notas Si e Fá# da melodia (primeira corda). Neste caso em particular, a utilização do dedo 1 como guia pode ser problemática, no entanto, pois o seu deslocamento sobre a quarta corda pode ocasionar ruídos indesejáveis que, por vezes, podem se sobrepor ao efeito *legato* almejado na passagem.

Nessa digitação, não há mudança de posição entre o segundo e terceiro tempo do primeiro compasso. Ao invés disso, os dedos 1 e 2 atuam como pivôs enquanto os dedos 3 e 4 são intencionados em direção às notas Sol e Si, respectivamente. A disposição resultante, no entanto,

<sup>33</sup> En principio, *una cuerda pisada no deberá ser abandonada salvo que el limite de duración de las notas o exigiera*. Cuando un mismo dedo tuviese que pisar dos notas consecutivas sobre una misma cuerda, si no hay razón expresa que aconseje lo contrario, *se desplazara suavemente sobre la cuerda, sin abandonar su contacto*. (PUJOL, 1956, p. 86)

<sup>34</sup> [...] in more complex passages, even experienced [players] may sometimes fail to see occasions in which pivot and guide fingers can be used beneficially (KOONCE, 1997).

não é ideal: como os dedos 3 e 4 compartilham um tendão em comum (SHERROD, 1981; BARCELÓ, 1995, IZNAOLA. 2000), a separação entre ambos — neste caso, em sentido transversal às cordas — pode causar algum desconforto, o que pode prejudicar a fluência motora e, conseqüentemente, sonora. Por esta razão, achamos mais recomendável a digitação proposta abaixo, em que esse problema é evitado:

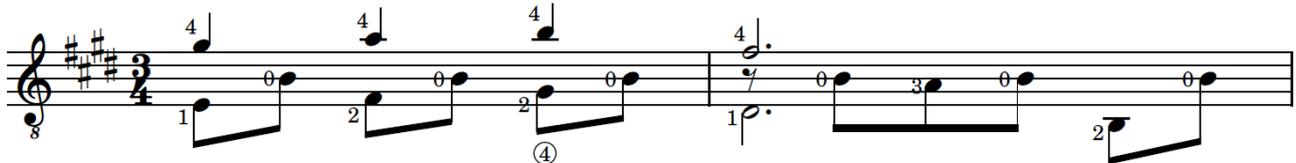


FIGURA 7 – Lágrima, de Francisco Tárrega (cc. 1-2) – digitação com utilização dos dedos 2 e 4 como dedos-guia.

Aqui, o dedo 4 atua como guia desde o início do primeiro compasso até o primeiro tempo do segundo compasso. O dedo 2, por sua vez, pode atuar como dedo-guia entre o segundo e terceiro tempo do primeiro compasso. Por estar posicionado sobre a quarta corda, a sua utilização como guia apresenta, no entanto, o mesmo problema observado no exemplo anterior — a possível ocorrência de ruídos indesejáveis. Em todo caso, mesmo que se opte por utilizar apenas o dedo 4 como guia, essa digitação favorece a fluência mecânica e sonora ao proporcionar uma maior segurança e comodidade durante as mudanças de posição.

Em ambos os exemplos, todos os dedos que cumprem a função de guia realizam as notas às quais correspondem tanto no ponto de partida quanto no de chegada, mas isso não é uma característica imprescindível para a utilização de dedos-guia durante a execução:

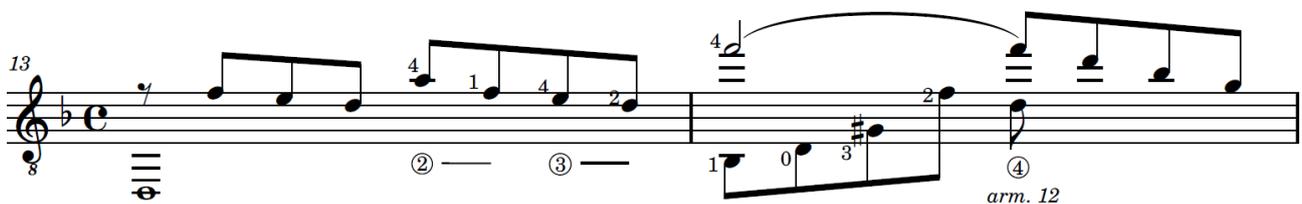


FIGURA 8 – Balada para Martín Fierro, de Ariel Ramirez (cc. 13-14) – digitação com a utilização do dedo 2 como dedo-guia.

Nesta passagem da obra *Balada para Martín Fierro* (1968), por exemplo, o dedo 2 é usado para executar a nota Ré da última colcheia do c. 13. Ele pode ser usado como dedo-guia ao deslizar sobre a terceira corda até a nota Fá da quarta colcheia do c. 14. Enquanto o dedo 2 realiza esse movimento, os dedos 1 e 4 devem se direcionar para as notas Sib (sexta corda) e Fá (primeira corda), respectivamente. Como resultado, teremos uma disposição distendida entre o dedo 1, que se

encontra na oitava casa; o dedo 2, na décima casa; e o dedo 4, na décima terceira casa. Dependendo das características físicas do violonista, essa disposição pode causar desconforto ou, ainda, prejudicar a fluência da passagem, ao dificultar a execução das demais notas do acompanhamento. Neste caso, é preferível deslizar o dedo 2 brevemente sobre a corda, liberando-o assim que os dedos 1 e 4 alcancem as notas às quais se destinam e posicionando-o novamente sobre a terceira corda quando for necessário. Sherrod (1981) reconhece que “um dedo que acabou de ser usado anteriormente pode guiar a mão até uma posição de forma a auxiliar o uso de um outro dedo” (SHERROD, 1981, p. 133),<sup>35</sup> sem necessariamente participar da produção do som no ponto de chegada.

No exemplo em questão (Fig. 8), como o dedo 2 não participa ativamente na realização das notas no primeiro tempo do compasso, a sua liberação não ocasiona uma interrupção indesejada do som e pode, como discutido, facilitar a acomodação da posição necessária à execução dessa passagem.

⑤ em Sol  
⑥ em Ré

FIGURA 9 – Cataluña, de Isaac Albéniz/Trans. Manuel Barrueco (cc. 30-31) – digitação com a utilização do dedo 2 como dedo-guia

No exemplo acima, há uma mudança de posição entre o último tempo do c. 30 e o primeiro tempo do c. 31. Aqui, o dedo 2 guia a mão ao deslizar sobre a terceira corda entre as notas Si e Sol, atuando, assim, como um dedo-guia que realiza as notas tanto no ponto de partida quanto no de chegada. Para auxiliar ainda mais a fluência mecânica e sonora dessa passagem, no entanto, “a seguinte técnica sutil pode ser empregada: apesar de não poder ser incluído na notação, um dedo pode ser usado como guia, mesmo que não tenha sido anteriormente usado” (SHERROD, 1981, p. 108).<sup>36</sup> Vejamos, abaixo, uma representação gráfica de como este recurso pode ser empregado na passagem em questão:

35 [...] a finger that has just previously been used may guide the hand into a position that will aid the use of another finger (SHERROD, 1981, p. 133).

36 At times, the following subtle technique may be employed: Although it cannot be included in the notation, a finger may be used as a guide finger even though it has not been previously used (SHERROD, 1980, p. 108).

⑤ em Sol  
⑥ em Ré

FIGURA 10 – Cataluña, de Isaac Albéniz/Trans. Manuel Barrueco (cc. 30-31) – representação gráfica da digitação com a utilização do dedo 3 como dedo-guia auxiliar

Na figura acima, acrescentamos a nota Mi no último tempo do c. 30 para ilustrar o procedimento supracitado. Aqui, o dedo 3 é posicionado sobre o Mi da segunda corda apenas para guiar a mão durante o traslado, já que ele deverá realizar a nota Dó no primeiro tempo do c. 31. Desta forma, teremos dois dedos previamente posicionados sobre suas respectivas cordas — os dedos 2 e 3 — minimizando o esforço necessário à execução da passagem. Barceló (1995) e Alípio (2014) denominam *dedos auxiliares* aqueles que “pressionam uma ou mais cordas, sem serem necessariamente responsáveis à realização dos sons” (ALÍPIO, 2014, p. 55). Por essa razão, dizemos que o dedo 3, neste exemplo, cumpre a função de um dedo-guia auxiliar.

Como argumentamos, diversos autores (PUJOL, 1956; SHEARER, 1963; SHERROD, 1981; KOONCE, 1997) concordam que esses expedientes — dedo-pivô, dedo-eixo e dedo-guia — são pilares da técnica de mão esquerda ao violão e devem ser conscientemente empregados sempre que possível, pois favorecem a fluência mecânica e sonora de uma execução. Duarte (*apud* SHERROD, 1980) acrescenta que a utilização desses expedientes beneficia a performance ao criar uma sensação de unidade entre o violonista e o violão:

A sensação de firmeza e estabilidade tem origem no desenvolvimento adequado do uso das mãos como unidades compactas [...]. Seu objetivo é o estabelecimento de uma sensação de unidade entre o intérprete e o instrumento, evitando a sensação de que as mãos são coisas mantidas “fora” do violão, a partir das quais os dedos são enviados para fazer contato como e quando necessário — como satélites irradiando sinais.

[...] A prática de levantar os dedos da mão esquerda somente quando necessário, de usar os dedos-pivô durante as mudanças de acordes, e de usar os dedos-guia ao fazer mudanças de posição, ajudam a reforçar esta sensação [de unidade]. (DUARTE, 1975, p. 36 *apud* SHERROD, 1980, pp. 83-84)<sup>37</sup>

37 The sensation of steadiness and stability originates in the proper development of the use of the hands as compact power units [...]. Its endpoint is the establishment of a feeling of unity between player and instrument, negating the sensation that the hands are things which are held “outside” the guitar and from which fingers are “send out” to make contact as and when required — like satellites radiating signals.  
[...] The practice of lifting left-hand fingers only when necessary, of using pivot fingers during chords changes, and of using guide fingers when making changes of position, assist in reinforcing this feeling (DUARTE, 1975, p. 36 *apud* SHERROD, 1980, pp. 83-84)

### 1.3.3 Considerações sobre o salto

A ação de saltar de um dedo para outro pode ser compreendida como uma movimentação que ocorre sem que haja um ponto de contato com a corda, ou seja, sem a utilização de expedientes técnicos que auxiliem essa movimentação. Canilha (2017) corrobora essa afirmação quando considera que “o salto, em essência, não é um recurso para uma mudança de posição, mas a falta de recursos de referência” (CANILHA, 2017, p. 59). Alípio (2014), por sua vez, define o salto como “uma categoria de traslado, o qual ocorre por ação negativa<sup>38</sup>” (ALÍPIO, 2014, p. 131). Ambos os autores associam, portanto, o salto à mudança de posição. Koonce (1997), por sua vez, opõe a ação de saltar de um dedo para o próximo à ação de “caminhar” com os dedos. Neste sentido, o autor não se refere necessariamente a uma mudança de posição, mas, também, à movimentação que ocorre no âmbito de uma mesma posição, porém sem a utilização de expedientes técnicos de sustentação do som.

Sob essa perspectiva, o salto é, em essência, antagônico ao *Walking*. Diversos autores concordam que, ao realizar um traslado, a utilização de expedientes técnicos de sustentação do som é, muitas vezes, preferível ao salto. Pujol (1956), Shearer (1963), Sherrod (1981) e Koonce (1997), como vimos, estabelecem como um princípio de digitação a utilização do dedo-guia sempre que possível. Barceló (1995), por sua vez, reflete que “as extensões são de grande utilidade, permitindo um maior controle da articulação ao evitar traslados (mudanças de posição) desnecessários” (BARCELÓ, 1995, p. 19).<sup>39</sup> Koonce (1997) concorda, defendendo a utilização de distensões para evitar saltos que “não servem um propósito musical e que, entre outras coisas, podem interromper a continuidade rítmica, desligar notas que deveriam ser sustentadas, produzir acentos ou ruídos desnecessários, ou simplesmente aumentar a probabilidade de erros” (KOONCE, 1997).<sup>40</sup>

Dentre os autores consultados, Carlevaro (1979) é o único que não defende o emprego de expedientes técnicos de sustentação do som durante mudanças de posição, propondo, ao invés disso, que a interrupção sonora seja atenuada mediante a majoração da velocidade pela qual o traslado é

38 Positiva e negativa são as ações constituintes da execução instrumental de mão esquerda ao violão. A positiva é responsável pela pressão exercida sobre a corda, necessária à definição e manutenção da altura (frequência) do som produzido pelo toque da mão direita, e a negativa pela sua liberação, responsável pela interrupção sonora, ainda que, dependendo do caso, uma ação negativa também possa produzir sons ou ruídos (ALÍPIO, 2014, p. 50).

39 Las extensiones son de gran utilidad, permitiendo un mayor control de la articulación al evitar traslados (cambios de posición) innecesarios [...]. (BARCELÓ, 1995, p. 19).

40 Undesirable shifts are those that serve no musical purpose and that, among other things, can interrupt rhythmic continuity, detach notes that should be sustained, produce undesirable accents or string noises, or simply increase the likelihood of mistakes (KOONCE, 1997).

efetuado. Por essa razão, inferimos que, ao se referir ao traslado, Carlevaro (1979) está, na verdade, referindo-se ao salto. Segundo o autor, o traslado é realizado exclusivamente pelo braço, sendo que os dedos de mão esquerda “não participam no traslado propriamente dito; devem estar alheios, agindo somente depois de realizada a mudança [de posição]” (CARLEVARO, 1979, p. 94).<sup>41</sup> Se considerarmos que o autor está se referindo ao traslado propriamente dito — e não ao salto, como propusemos — é possível refutá-lo, neste ponto, pois são diversos os expedientes técnicos que podem auxiliar a fluência mecânica e sonora durante uma mudança de posição. Se o autor está, de fato, referindo-se ao salto, ele não considerou que existem recursos para atenuar a interrupção sonora resultante, os quais pressupõem a atuação dos dedos (como veremos adiante).

Apesar de defender a utilização de expedientes técnicos de sustentação do som durante mudanças de posição, Koonce (1997) pondera que saltos são por vezes necessários e podem beneficiar uma interpretação musical, quando empregados adequadamente, pois:

[...] se bem colocados podem fornecer segurança técnica ou acrescentar um senso de drama ou emoção à música. É importante determinar em todos os casos se você deseja chamar atenção para o salto ou se você deseja que ele seja discreto. As digitações que você escolher, muitas vezes, variam conforme o caso. Uma maneira de fazer um salto discreto é fazê-lo durante um repouso ou uma pausa natural na música, como entre as frases. Outra maneira é fazê-lo após tocar uma corda solta. [...] A fim de determinar a colocação do salto, o seu impacto sobre a música deverá ser sempre levado em consideração (KOONCE, 1997)<sup>42</sup>

A opção pelo salto deve ser feita, portanto, quando não existem outros recursos disponíveis ou, então, quando ele atende a uma demanda interpretativa, como recurso expressivo. Sherrod (1981) e Russell (CONTRERAS, 1998 *apud* ALÍPIO, 2014) sugerem que, quando saltos são necessários, a música deve ser analisada em termos de expressão e fraseado, para que a interrupção sonora ocasionada pelo salto não comprometa a fluência do todo. Um dos critérios sugeridos por Koonce (1997) e Barceló (1995) para a colocação de um salto é realizá-lo depois de notas longas, quando seguidas de notas curtas — como nos ritmos pontuados — pois “a sensação de perda de unidade sonora, ou *legato*, é menor do que se [o salto] for realizado entre figuras de menor valor, além de ser mais fácil e natural” (BARCELÓ, 1995, p. 10).<sup>43</sup>

41 Es decir entonces que éstos no participan en lo que denominamos estrictamente traslado; deben estar ajenos y sólo una vez efectuado el cambio comenzarán a actuar (CARLEVARO, 1979, p. 94).

42 Shifts, however, sometimes are not only necessary but also desirable since a well-placed shift can provide technical security or add a sense of drama or excitement to the music. It is important to determine in every instance whether you wish to draw attention to a shift or whether you wish for it to be inconspicuous. The fingerings you choose will often vary accordingly. One way to make a shift inconspicuous is to have it occur during a rest or a natural pause in the music, such as between phrases. Another way is to shift after plucking an open string. [...] In determining the placement of a shift, its impact on the music should always be taken into consideration. (KOONCE, 1997)

43 [...] la sensación de pérdida de unidad sonora, o *legato*, es menor así que si se realiza entre las figuras de menor valor, siendo además más fácil y natural (BARCELÓ, 1995, p. 10).

Alípio (2014) concorda quanto à utilização de cordas soltas como estratégia para evitar que o salto acarrete uma interrupção indesejada do som, ponderando, ainda, que:

[...] o uso da corda solta pode ser um trunfo na viabilização de vários expedientes técnicos. Isto, simplesmente porque ela permite a realização sonora sem necessitar, obrigatoriamente, dos auxílios dos dedos da mão esquerda. Ela pode ser, tanto um elo sonoro entre mudanças de posição (sobretudo aquelas muito rápidas), quanto um meio estratégico de ressonância, ou, ainda, um momento de descanso para a mão esquerda ou algum dedo específico. Independentemente da sua motivação, a corda solta é um meio especial pelo qual a execução ocorre. (ALÍPIO, 2014, p. 49)

Caso o salto atenda exclusivamente a uma necessidade técnica (e não expressiva) — e não havendo a possibilidade de empregar cordas soltas — a consequente interrupção sonora pode ser atenuada mediante a realização de distensões e contrações, as quais “criam uma intenção do salto antes do próprio acontecer, diminuindo a sua distância” (ALÍPIO, 2014, p. 131). Assim:

A distensão diminui a distância de um salto ascendente se ele se der por um dedo de maior número; e descendente se por um dedo de menor número. Do contrário, é contração, e não distensão [...]. A contração diminui a distância de um salto ascendente se ele se der por um dedo de menor número; e descendente se por um dedo de maior número. Do contrário, é distensão, e não contração. (ALÍPIO, 2014, p. 94)

Além das contrações e distensões, outra forma de intencionar o movimento durante a realização de um salto é atentar para a disposição dos dedos “no ar”. Carlevaro (1979) propõe que o mecanismo implicado na realização do salto pode ser dividido em duas etapas sucessivas: a primeira corresponde à ação do braço, responsável pela separação dos dedos em sentido perpendicular às cordas e à mudança de posição propriamente dita; a segunda, à “disposição dos dedos em sua nova posição, os quais devem conformar-se, com suas diferentes aberturas angulares<sup>44</sup>, tratando de se dispor previamente no ar” (CARLEVARO, 1979, p. 94).<sup>45</sup> Discordamos de que a ação dos dedos deva suceder à ação do braço. Propomos, ao invés disso, que a sua disposição prévia “no ar” ocorra simultaneamente ao movimento do braço. Isso possibilita que os dedos realizem um movimento fluído, concomitante ao salto. Do contrário — caso os dedos só atuem uma vez concluído o traslado, como propõe Carlevaro (1979) — dispõe-se de menos tempo para a sua movimentação, o que pode resultar em um movimento súbito. A ação dos dedos em concomitância com o movimento do braço favorece a fluência da execução, uma vez que um

44 Carlevaro (1979, p. 105) e Barceló (2009, p. 148) denominam *abertura angular* à separação dos dedos de mão esquerda, em sentido longitudinal. Como, no violão, a distância entre os trastes não se mantém constante ao longo da escala, cada posição requer uma abertura angular diferente.

45 [...] la disposición de los dedos en su nueva ubicación, los cuales deberán conformarse, con sus diferentes aberturas angulares, tratando de disponerse previamente en el aire (CARLEVARO, 1979, p. 94).

movimento fluido apresenta alterações graduais de tensão e velocidade (ver subcapítulo 2.3). Observemos o seguinte exemplo:



FIGURA 11 – Estudo 1, de Heitor Villa-Lobos (cc. 11-12) – recursos para a realização do salto

Na figura acima, temos um salto entre o último quarto de tempo do c.11 e o primeiro tempo do c.12. Para otimizar a ação da mão esquerda, podemos dispor os dedos previamente “no ar”, de acordo com a configuração que assumirão no começo do c.12 — sobre a quarta, quinta, terceira e segunda cordas. Além disso, é aconselhável “respeitar a ordem de chegada que se faz necessária para a realização mais fluente do trecho” (ALÍPIO, 2014, p. 65): primeiro tocar o Mi da sexta corda e, em seguida, montar o acorde segundo a ordem de chegada das notas, ou seja, posicionando consecutivamente os dedos 3, 2, 1 e 4. Koonce (1997) contempla essa possibilidade quando propõe que:

Na formação de um acorde, é também importante observar que os dedos podem, muitas vezes, ser colocados em sequência — conforme necessário — ao invés de todos de uma vez. As maneiras em que você é capaz de fazer isso são determinadas, em parte, pela configuração da mão, pelo tempo e pelo ritmo da peça. (KOONCE, 1997)<sup>46</sup>

É importante ressaltar que ambos os recursos para a realização do salto, no exemplo em questão, são complementares: é possível dispor os dedos previamente no ar — de maneira aproximada — e então ajustar o seu posicionamento sobre as cordas, respeitando-se a sequência em que serão executadas as notas do arpejo.

Barceló (1995), por sua vez, propõe que ao se “fazer uma mudança de posição, é melhor, sempre que possível, utilizar os dedos que anteriormente estavam livres, em primeiro lugar, de forma a conseguir uma maior sensação de segurança” (BARCELÓ, 1995, pp. 10-11). Alípio (2014, p. 65) observa, no entanto, que a estratégia defendida por Barceló (1995) não se aplica ao exemplo em questão, pois temos apenas o dedo 4 livre e ele é usado somente no segundo tempo do compasso, de forma que a sua utilização como estratégia para favorecer a fluência durante a

<sup>46</sup> In forming a chord, it is also important to realize that fingers often can be placed in sequence — as needed — instead of all at once. The ways in which you are able to do this are determined in part by the hand configuration, the tempo, and the rhythm of the piece. (KOONCE, 1997)

realização do salto não é tão efetiva. Em todo caso, o manejo dos dedos livres contribui para o cumprimento dos ideais de fluência de uma execução e, se não se aplica nesse caso em particular, o postulado de Barceló (1995) pode ser aplicado com sucesso em outra passagem musical.

Como podemos observar, portanto, o salto não é propriamente antagônico ao *Walking*, pois pode ser realizado em concordância com os seus princípios. Por esta razão, deduzimos que os princípios do *Walking* podem ser aplicados a qualquer contexto de execução que prime pelo *legato* (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 11).

#### 1.4 Posição

Em sua tese *O sistema posicional da guitarra* (2009), Barceló elabora a seguinte definição:

Um SISTEMA POSICIONAL tem a finalidade de associar uma parte funcional de um instrumento de corda — dividida virtualmente em diferentes regiões — a certa parte de uma mão do executante, para a orientar, com fins técnicos, musicais, ou didáticos, utilizando, preferencialmente, uma adequada simbologia para o sinalizar. (BARCELÓ, 2009, p. 2)

Na história dos instrumentos de cordas dedilhadas, existiram diversos sistemas posicionais. O sistema posicional denominado *posição* tem sua origem na técnica dos instrumentos de corda friccionada, tendo sido incorporado na técnica violonística entre o final do século XVIII e o início do século XIX (BARCELÓ, 2009). De acordo com Barceló (2009), este sistema posicional foi paulatinamente abandonado pelos violonistas e pedagogos do instrumento, sendo “ressuscitado” em meados do século XX. Segundo o autor, um dos responsáveis pela difusão deste conceito na atualidade foi o violonista e pedagogo uruguaio Abel Carlevaro.

Segundo Carlevaro (1979), a posição é determinada pelo dedo 1: se ele se encontra posicionado na primeira casa, estamos na primeira posição; na segunda casa, segunda posição, e assim consecutivamente. Neste sistema, o dedo 1 determina a posição mesmo quando não está sendo usado. Para tal, ele se baseia na disposição natural: suponhamos que o dedo 4 está posicionado na quarta casa; a partir do seu posicionamento, inferimos que, caso a mão do violonista estivesse disposta sobre a corda de forma que cada dedo ocupasse uma casa consecutiva, o dedo 1 estaria na primeira casa e, portanto, podemos dizer que estamos na primeira posição — mesmo que o dedo 1 não esteja efetivamente posicionado sobre o espelho.

Barceló (2009, p. 210) propõe outro sistema posicional, em que a posição não é determinada pelo dedo 1, mas pelo posicionamento do polegar da mão esquerda. Neste sistema, a numeração da posição é determinada pelo número da casa atrás da qual o polegar está posicionado,

salvo quando há abertura angular entre os dedos de mão esquerda — neste caso, a numeração da posição é determinada pela casa anterior àquela a qual o polegar corresponde. Vejamos como os dois sistemas se aplicam à seguinte passagem:



FIGURA 12 – Vals op.8 n.4, de Agustín Barrios Mangoré (cc. 91-92) – diferença entre os sistemas posicionais de Carlevaro e Barceló

Se adotarmos a definição de Carlevaro (1979), o c.91 é executado na segunda posição, pois o dedo 1 está pressionando a nota Lá da terceira corda, segunda casa; o c.92, na terceira posição, pois o dedo 1 executa a nota Lá# na terceira casa. A sustentação do som durante essa mudança de posição é possibilitada pelo recurso a dois expedientes técnicos: o dedo 2 atua como um pivô, ao permanecer na nota Ré da segunda corda, enquanto o dedo 1 atua como guia, deslizando sobre a terceira corda entre as notas Lá e Lá#.

Se adotarmos o sistema posicional proposto por Barceló (1995, 2009), o c.91 é, também, executado na segunda posição, pois o polegar se encontra no espaço correspondente à segunda casa do violão. Entre os compassos 91 e 92, no entanto, não há necessariamente uma mudança de posição, pois, apesar da reconfiguração da mão esquerda — através da utilização dos dedos pivô e guia — essa passagem pode ser executada sem que se altere o posicionamento do polegar.

Barceló (1995, p. 23; 2009, p. 147) denomina este mecanismo um *traslado parcial*. O autor parte da definição proposta por Carlevaro (1979), para quem um *traslado total* implica a utilização de todo o aparato motor, enquanto o traslado parcial pode ser realizado por apenas uma parte deste. Segundo Carlevaro (1979), “em uma determinada posição poderemos, por distensão ou contração, deslocar *os cuatro dedos* em relação ao polegar (sem que este deixe sua colocação), tanto para a região aguda quanto para a grave, *sem que isso signifique um traslado total*” (CARLEVARO, 1979, p. 99 — grifos do autor).<sup>47</sup> Barceló (1995, 2009) concorda com essa definição e propõe, ainda, que as distensões e contrações são formas de *ampliar* ou *reduzir* a posição, não implicando, necessariamente, uma mudança de posição. O próprio reconhecimento deste mecanismo — sem o respectivo aprofundamento na análise de suas implicações — no

47 [...] en una determinada posición podremos, por distensión o contracción, desplazar *los cuatro dedos* con respecto al pulgar (sin que éste deba dejar su ubicación) tanto hacia la región aguda como a la grave y *sin que ello signifique un traslado total* (CARLEVARO, 1979, p. 99).

entanto, é um dos aspectos que Barceló (2009, p. 147) aponta como incongruentes no sistema posicional proposto por Carlevaro.

Ambos os sistemas posicionais possuem vantagens e desvantagens: o sistema proposto por Carlevaro (1979) é mais difundido e, portanto, a sua adoção facilita a comunicação. No entanto, ele não contempla todas as disposições de mão esquerda — como, por exemplo, a disposição transversal, em que dois ou mais dedos ocupam uma mesma casa. Segundo Barceló (2009):

A definição de Carlevaro só é válida quando a mão se encontra em apresentação longitudinal, quando o plano da palma da mão fica paralelo ao plano longitudinal das cordas, para que os dedos 1, 2, 3 e 4 possam colocar-se na sua ordem natural sobre quatro trastes consecutivos. Recordemos a parte explicativa da definição de Carlevaro: “O dedo 1 colocado no quarto espaço da terceira corda (si) indica que estamos na Pos. IV. O mesmo si da terceira corda obtido com o dedo 2 corresponde à Pos. III. O dedo 3 colocado no mesmo si, assinala que a mão está em Pos. II e o dedo 4 situado no si da 3ª corda no quarto trasto nos indica Pos. I.” Nesta citação, Carlevaro se contradiz, já que, por exemplo, o dedo 4 e o dedo 1 podem estar simultaneamente no 4º traste, sem dúvida, e, logicamente, a mão não pode estar na Pos. I e na Pos. IV ao mesmo tempo.

Por consequência, a sua definição, que é a tradicional, ainda pode ser útil em muitas situações com escalas ou passagens melódicas, mas não em grande quantidade de posturas que frequentemente são necessárias para produzir acordes, arpejos e passagens polifônicas, com extensões, contrações ou traslados parciais. (BARCELO, 2009, p. 148 — grifo do autor)

O sistema proposto por Barceló (2009), por sua vez, contempla as diferentes disposições de mão esquerda, mas a numeração da posição depende da colocação do polegar e, por isso, torna-se um tanto quanto subjetiva e, ademais, não pode ser prontamente inferida a partir da digitação grafada na partitura.

Dergal (2020), por sua vez, utiliza o termo *posición* para se referir tanto aos sistemas posicionais quanto “à atitude corporal associada com a forma de sustentar e executar o instrumento” (DERGAL, 2020, p. 213).<sup>48</sup> Esta segunda acepção é objeto de críticas por parte do autor:

Em um nível mais subjetivo, ofereço algumas reflexões sobre possíveis implicações que o termo *posición* poderia ter no nível dos modelos mentais. [...]. Quando dizemos, por exemplo, que o corpo, ou algumas de suas partes, está em uma determinada posição, estamos descrevendo sua orientação espacial em relação ao ambiente que habita e/ou a outra parte dele, mas não o movimento que o leva até lá. O termo posição parece estar mais relacionado a situações estáticas do que a dinâmicas. [...].

Voltando ao contexto da prática instrumental, falar sobre posições e mudanças de posição parece enfatizar os aspectos fotográficos em vez de cinemáticos. Ou seja, imaginar que estamos em uma posição “x” e de lá nos movemos para uma posição “y” pode ativar representações mentais associadas mais ao aspecto fotográfico de cada um dos extremos do que com a atividade cinética que os liga. (DERGAL, 2020, p. 224)<sup>49</sup>

48 [...] la actitud corporal asociada con la forma de sostener o ejecutar el instrumento (DERGAL, 2020, p. 213).

49 En un ámbito más subjetivo, expongo algunas reflexiones sobre posibles implicaciones que el término *posición* podría acarrear a nivel de modelos mentales. [...]. Cuando decimos, por ejemplo, que el cuerpo, o alguna de sus partes, está en una posición determinada, estamos describiendo su orientación espacial con relación al entorno que

O questionamento de Dergal (2020) acerca das implicações de se adotar o termo *posição* para descrever a ação de mão esquerda ao violão pode se estender, também, aos *sistemas posicionais*. Isto porque, quando falamos em mudanças de posição, podemos facilmente esquecer que o movimento não termina, necessariamente, quando chegamos à nova posição. Sob a perspectiva do *Walking*, a mudança de posição — que, por si só, abarca uma multiplicidade de movimentos — é, idealmente, parte de um movimento contínuo, capaz de incorporar as diferentes configurações de mão esquerda em constante transformação. Dergal (2020), no entanto, reconhece a relevância de se adotar um sistema para auxiliar a orientação da mão sobre o espelho do braço do violão:

Evidentemente, ambos os usos do termo *posição* estão relacionados um ao outro e, além disso, ambos são fruto do mesmo paradigma mecanicista. Mas é necessário esclarecer que as críticas nesta tese são dirigidas principalmente àquelas situações em que o conceito de posição é usado para prescrever comportamentos estereotipados das mãos (formas pré-fabricadas), mas não tanto à sua função prática de fornecer coordenadas para orientação espacial no espelho. (DERGAL, 2020, p. 214)<sup>50</sup>

Por um lado, as críticas elaboradas por Dergal (2020) podem se estender aos sistemas posicionais; por outro, é necessário estabelecer coordenadas para orientar a ação de mão esquerda ao violão. Ademais, como vimos, diversos expedientes técnicos são compreendidos através de sua relação com o conceito de posição, de forma que rejeitar a adoção de um sistema posicional implicaria, também, a necessidade de encontrar novas definições para conceitos técnicos bem consolidados na literatura e prática violonísticas.

Para os fins dessa pesquisa, adotaremos a noção de Barceló (1995, 2009) de que o polegar determina a posição e que, portanto, as distensões e contração não acarretam necessariamente um traslado. Assim, quando dissermos que ocorreu uma mudança de posição, significa que houve um deslocamento do polegar. Não iremos, no entanto, adotar a numeração proposta. Quando se fizer necessário nos referirmos à localização de determinada nota em relação ao espelho, usaremos a denominação *setor*, tal qual proposto por Alípio (2014): “a primeira região executável de uma

habita y/o a otra parte del mismo, pero no el movimiento que lo lleva hasta ahí. El término posición parece estar más relacionado con situaciones estáticas que dinámicas. [...].

Regresando al contexto de la práctica instrumental, hablar de posiciones y cambios de posición parece poner el énfasis más en aspectos fotográficos que cinemáticos. Es decir, imaginar que estamos en una posición “x” y de ahí pasamos a una posición “y” podría activar representaciones mentales asociadas, más con el aspecto fotográfico de cada uno de los extremos, que con la actividad cinética que los une. (DERGAL, 2020, p. 224)

50 Evidentemente, ambos usos del término posición están relacionados entre sí, y además, los dos son fruto de un mismo paradigma mecanicista. Pero es necesario aclarar que las críticas en esta tesis se dirigen principalmente a aquellas situaciones en donde el concepto de posición es utilizado para prescribir comportamientos estereotipados de las manos (formas pre-fabricadas), mas no así a su función práctica de proporcionar coordenadas para la orientación espacial en el diapasón. (DERGAL, 2020, p. 214)

determinada nota se chamará setor primário, a segunda, secundário e assim por diante. Por inferência, toda nota produzida por corda solta encontra-se, automaticamente, no setor primário” (ALÍPIO, 2014, p. 48).

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 Teoria da Digitação

#### 2.1.1 Parâmetros

Em sua *Teoria da Digitação* (2014), Alípio classifica os critérios de digitação presentes na literatura violonística de acordo com os diferentes propósitos aos quais se destinam. O autor propõe que os parâmetros que constituem o processo de digitação podem ser divididos em parâmetros texturais, estilísticos, instrumentais, técnicos, individuais, motores, sonoros, temporais e contextuais.

##### 2.1.1.1 Parâmetros texturais

Compreendem o conjunto dos critérios de digitação que dizem respeito à textura de uma obra. “São as problemáticas digitaçãoes que surgem do que a obra apresenta em termos de estrutura, frase, ritmo, tonalidade e notação. Encontramos, na literatura, critérios pertencentes às seguintes subcategorias: monofonia, polifonia, polifonia implícita e idiomatismo instrumental” (ALÍPIO, 2014, p. 28).

O caráter essencialmente melódico das texturas monofônicas — ou seja, das melodias não acompanhadas — resulta em uma variedade de alternativas de digitação, uma vez que a mesma melodia pode ser executada em diferentes regiões do braço do violão. Alípio (2014) propõe, como critério para a escolha da digitação neste tipo de textura, a identificação de padrões recorrentes na melodia, os quais podem ser evidenciados através de digitações “paralelas ou similares” (BARCELÓ, 1995, p. 9).

No caso das texturas polifônicas, especialmente as contrapontísticas, a necessidade de se realizar as diferentes vozes simultaneamente restringe as digitações disponíveis ao intérprete, pois

texturas contrapontísticas restringem a zona de atuação da mão esquerda e, conforme o caso, sugerem uma hierarquia entre as diferentes vozes, impelindo o executante a priorizar as características de uma determinada voz e a deixar, conseqüentemente, que as demais simplesmente *aconteçam*, sem maiores deliberações de digitação. (ALÍPIO, 2014, p. 32 — grifos do autor)

Como critérios para a digitação nesse tipo de textura, o autor sugere: utilizar cordas soltas, sempre que possível, como forma de atenuar as restrições impostas pela textura; observar o que

ocorre em cada voz em termos de expressão, dinâmica e articulação, evitando a tendência “a uniformizar tais demandas, relegando a polifonia à mera simultaneidade de sons” (ALÍPIO, 2014, p. 33); respeitar a duração das notas, incluindo aquelas de menor atividade, uma vez que o reconhecimento da hierarquia de vozes não implica o descuido com as demais notas que compõem a polifonia.

A polifonia implícita é um tipo de textura multivozes que não é diretamente inferida por meio da sua notação na partitura. Neste tipo de escrita, “o *layout* geral da música (relações intervalares, linearidade, direção das hastes, etc) indica a existência de texturas multivozes por trás do que poderia parecer, a princípio, uma única voz” (KOONCE, 2005).<sup>51</sup>

Neste tipo de textura, apesar de a direção das hastes não indicar a existência de mais de uma voz, a polifonia pode ser percebida através das mudanças de registro, ou seja, das distâncias intervalares entre as notas. Assim, mesmo que as hastes apontem na mesma direção, é possível inferir que as notas nos registros mais graves correspondem aos baixos e as nos registros mais agudos, à melodia, assim como identificar as vozes intermediárias. Como forma de destacar a polifonia, um dos critérios de digitação é prolongar as notas para além da duração grafada na partitura, possibilitando que as vozes se sobreponham.

As texturas idiomáticas, por sua vez, são comumente encontradas em obras escritas para violão e apresentam, muitas vezes, “paralelismos de mão esquerda, padrões de arpejos e desenhos melódicos condicionados à divisão física (que é cromática) do espelho do braço do instrumento” (ALÍPIO, 2014, p. 38). Nestas obras, não é recomendável alterar as digitações elaboradas pelo compositor — quando as há — pois, “sendo as digitações algo tão intrínseco à sua música e, conseqüentemente, ao seu idiomatismo instrumental, há uma grande chance de que estes também se alterem” (ALÍPIO, 2014, p. 40). O autor pondera, no entanto, que a alteração da digitação grafada na partitura não é vedada ao intérprete, mas que, nesse caso, ele deve se questionar acerca das suas motivações para fazê-lo.

#### 2.1.1.2 Parâmetros estilísticos

Compreendem o conjunto dos critérios de digitação que dizem respeito à observação do estilo de determinada obra. Alípio (2014) observa que, no que se refere à ação de mão esquerda ao violão, as decisões referentes à observação do estilo se traduzem na escolha do timbre, na opção pelo uso ou não do vibrato, e na articulação.

---

51 The overall layout of the music (intervallic relationships, linear connections, stem directions, etc.) gives clues to the existence of multi-voice textures behind what may at first appear to be a single voice (KOONCE, 2005).

Em relação ao timbre, o autor aponta que este “é um atributo do setor do espelho do braço do violão, no que se refere à ação de mão esquerda” (ALÍPIO, 2014, p. 41) e estabelece como critério de digitação o respeito à unidade timbrística, compreendida não como “uma homogeneização que toma a obra por completo, mas, sim, a perspectiva em que os diferentes timbres são dispostos em sua estrutura” (ALÍPIO, 2014, p. 42).

Alípio (2014) define o vibrato como “a oscilação da altura de uma nota, produzida, justamente, pela oscilação do dedo que comprime a corda. É uma propriedade do estilo, no que diz respeito à sua função ornamental e de expressão, além de servir como recurso de afinação e sustentação” (ALÍPIO, 2014, p. 42). Quanto à digitação de passagens com vibrato, o autor destaca a importância de se atentar para a escolha dos dedos e setores do braço do violão mais propícios para a sua realização — respectivamente, os dedos 2 e 3 e o meio da corda, no caso do vibrato longitudinal — e recomenda a utilização de dedos auxiliares como forma de viabilizar o vibrato em setores menos favoráveis, como “quando se trata de um vibrato que é realizado na primeira corda, nas posições extremas” (ALÍPIO, 2014, p. 42).

Quanto à articulação, Alípio (2014) pondera que “todos os movimentos e expedientes técnicos de mão esquerda podem ter uma implicação na articulação” (ALÍPIO, 2014, p. 43), uma vez que eles possibilitam ligar ou destacar as notas. Dessa forma, os efeitos *legato* e *staccato* — assim como a sua mistura — são viabilizados, em grande medida, pela digitação.

Ao se digitar uma obra, é importante ter em mente o que se deseja musicalmente com a passagem em questão: a escolha por realizar as notas em cordas soltas, por exemplo, favorece a ressonância e o *legato*, mas pode comprometer a articulação e a clareza do fraseado, caso resulte em uma sobreposição de sons não desejada; a opção por se realizar as notas em cordas presas, por sua vez, pode dificultar a ação de mão esquerda, mas, também, conferir clareza ao fraseado ou, ainda, possibilitar a manipulação das alturas por meio do vibrato, o que é desejável caso se almeje um efeito *cantabile*. Caso se opte pela utilização do vibrato, é importante considerar, ainda, que determinados dedos e setores da escala se prestam melhor a sua realização. Todos esses são exemplos de como as escolhas interpretativas influenciam o processo de digitação.

Um exemplo de correspondência entre estilo e digitação pode ser observado nas obras editadas por Andrés Segovia, em que a opção por se realizar as notas nas posições altas e em cordas presas “obriga um certo fraseado, uma articulação, um tipo de *rubato* e uma concepção de som ‘belo’ que correspondem inequivocamente à sua época e geração” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15).<sup>52</sup>

---

52 [...] un cierto fraseo, una cierta articulación, un cierto tipo de rubato y una concepción del sonido “bello” que corresponden inequivocamente a la época y generación de Segovia (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15).

### 2.1.1.3 Parâmetros instrumentais

São o conjunto dos critérios de digitação que se referem às características próprias do instrumento. Dentre as características instrumentais comuns a todos os violões<sup>53</sup>, as que se relacionam com o processo de digitação (ou seja, com a ação de mão esquerda ao violão) são a variação entre as distâncias dos trastes ao longo da escala e a possibilidade de realizar a mesmas nota em diferentes setores do instrumento, o que compreende o uso de cordas soltas.

A variação de distância entre os trastes tem implicações na realização dos expedientes técnicos de mão esquerda: a realização de uma distensão, por exemplo, pode ser mais difícil nos primeiros setores, devido à maior distância entre os trastes, ao passo que os setores mais altos podem dificultar a realização de contrações, uma vez que as distâncias são menores.

Quanto à possibilidade de se realizar as mesmas notas em diferentes setores, Alípio (2014) pondera que:

Este recurso, além de propiciar muitas fórmulas de digitação, impõe dúvidas estilísticas e de sonoridade ao intérprete, em virtude dos diferentes timbres possíveis em cada setor. Tal problema se agrava quando o próprio contexto de um trecho musical restringe os setores possíveis, fazendo com que o executante, muitas vezes, tenha que tomar decisões divergentes entre estilo, técnica, sonoridade e capacidades individuais e, conseqüentemente, priorizar algum parâmetro em detrimento do outro. (ALÍPIO, 2014, p. 49)

### 2.1.1.4 Parâmetros técnicos de mão esquerda

Compreendem o conjunto dos critérios de digitação referentes aos variados expedientes técnicos passíveis de serem utilizados durante uma execução. Esses parâmetros se encontram relacionados no quadro abaixo:

---

53 Desconsideramos, aqui, as características referentes à técnica de construção, às madeiras utilizadas, ao tipo e tensão da corda, assim como característica que decorrem dessas variáveis, como o fato que alguns violões respondem melhor a determinadas técnicas ou recursos expressivos do que outros.

QUADRO 1 – Classificação dos parâmetros técnicos de mão esquerda.

PARÂMETROS TÉCNICOS	PROCEDIMENTOS	OBJETIVOS
Ação positiva	Pressão exercida sobre a corda	Definição e sustentação do som
Ação negativa	Cessão da pressão exercida sobre a corda	Interrupção do som
Ação intermediária	Recosto do dedo sobre a corda	Definição/sustentação e interrupção do som
Harmônicos	Recosto do dedo sobre a corda	Definição e sustentação do som
Abafadores	Recosto do dedo sobre a corda	Interrupção do som
Dedo eixo	Rotação do dedo sobre si mesmo	Sustentação do som
Dedo guia	Deslizamento do dedo de um ponto a outro por meio de uma ação intermediária	Sustentação do som
Dedos auxiliares	Pressão de uma ou mais cordas sem serem responsáveis à realização dos sons	Sustentação do som
Distensão e contração	Disposição distendida ou contraída dos dedos sobre as cordas	Sustentação do som
Sobreposição	Contração do dedo em uma disposição transversal invertida	Sustentação do som
Substituição	Troca de um dedo por outro dentro de uma mesma casa	Sustentação do som
Translado	Afastamento do dedo, longitudinal ou transversalmente (ou ambas) de sua posição	Articulação, por meio de sustentação e interrupção do som
Pestanas	Pressão do dedo sobre a(s) corda(s) com outra parte que não a gema (ou polpa)	Sustentação do som
Ligados	Percussão, retrocesso e derrapagem do dedo sobre a corda	Articulação do som
<i>Walking</i>	Conveniente permanência dos dedos sobre as cordas	Sustentação do som

Fonte: ALÍPIO (2014, p. 78)

Os expedientes técnicos de mão esquerda que se destinam à sustentação do som — e que, portanto, relacionam-se mais intrinsecamente com a realização do *Walking* — foram abordados anteriormente na nossa revisão de literatura. Não abordamos as ações constituintes da execução de mão esquerda ao violão (ação positiva, negativa e intermediária), pois elas não são expedientes técnicos propriamente ditos, mas, sim, princípios de movimento que estão na gênese dos demais

expedientes. Além disso, estabelecemos uma distinção entre o dedo-pivô e o dedo-eixo, a qual não está contemplada na classificação proposta por Alípio (2014).

Como é possível notar, Alípio (2014) classifica o *Walking* como um parâmetro técnico. Em nosso artigo sobre o *Walking* (LONER & ALÍPIO, 2020), observamos que essa classificação é problemática, pois:

De acordo com esta classificação, o *Walking* pertenceria a uma *instância*, sendo abordado — junto aos demais parâmetros técnicos — na etapa metodológica que prevê a avaliação dos expedientes necessários à execução. Se, como o autor afirma, o *Walking* é o conjunto dos expedientes técnicos que objetivam a fluência sonora e mecânica, a sua classificação como um parâmetro técnico é problemática, pois equivale o todo às suas partes. Alípio (2014) descreve o procedimento do *Walking* como a “conveniente permanência dos dedos sobre as cordas” (ALÍPIO, 2014, p. 78). Apesar de não ser incorreto, é uma simplificação, pois a permanência dos dedos sobre as cordas pressupõe o recurso a diversos expedientes que possuem, por sua vez, procedimentos próprios. Os mecanismos implicados na realização do *Walking* variam de acordo com o contexto, pois, apesar de poder ser descrito como o conjunto de expedientes técnicos que objetivam a sustentação do som, não é necessária a concomitância destes expedientes para que haja *Walking*. Neste sentido, o procedimento de realização do *Walking* não equivale à soma dos procedimentos dos expedientes que o compõem. Por esta razão, concordamos atualmente que ele se apresenta como um *ideal* de execução, mais do que como um recurso técnico a ser abordado em uma etapa específica do processo de digitação de uma obra. (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 4)

#### 2.1.1.5 Parâmetros individuais

Compreendem o conjunto dos critérios de digitação e dedilhado relativas às habilidades motoras implicadas na execução. É interessante observar que Alípio (2014) inclui, aqui, as habilidades motoras envolvidas na ação de mão direita ao violão (dedilhado), pois compreende que esta ação influencia as escolhas durante o processo digitacional, uma vez que a escolha da digitação pode visar evitar disposições desfavoráveis de mão direita<sup>54</sup> ou, ainda, a escolha do dedilhado pode objetivar facilitar a ação de mão esquerda ao violão.

O autor pondera, ainda, que não seria prudente se ater às características individuais dos violonistas e propõe uma generalização baseada nas qualidades dos dedos de mão esquerda e de mão direita, pois considera que “na mesma proporção em que assumimos que cada mão é particular, podemos também considerar que nossos dedos cumprem tarefas específicas e pelas quais são dotados de certas habilidades” (ALÍPIO, 2014, p. 79). Os parâmetros individuais abarcam, assim, as disposições favoráveis de mão esquerda e direita — ou seja, as combinações de dedos que se demonstram mais eficazes para grande parte dos violonistas.

---

54 Sobre disposições favoráveis de mão direita, ver Souza Barros (2008).

Sherrod (1981) discorre sobre as qualidades dos dedos de mão esquerda para determinar quais seriam as combinações digitais mais eficazes:

[...] o dedo indicador [1] e o mínimo [4] têm quatro músculos de controle a mais do que o dedo médio [2] e o anular [3], o que faz com que eles sejam mais independentes do que os outros dois. O dedo médio é o mais forte porque os seus músculos são maiores que os músculos dos outros dedos. De forma semelhante, o dedo mínimo é o mais fraco porque os seus músculos são menores. A força do dedo indicador e do anular são semelhantes. No entanto, a independência do dedo anular é muito comprometida porque [...] o seu tendão extensor está conectado ao tendão do dedo médio e do dedo mínimo. (SHERROD, 1981, p. 90-92)<sup>55</sup>

O autor conclui que, se os demais fatores implicados no processo de digitação forem iguais, as combinações entre os dedos 1 e 2, 1 e 3, 1 e 4 e, em menor medida, 2 e 4, devem ser priorizadas em detrimento das combinações entre os dedos 2 e 3 ou 3 e 4. Barceló (1995) concorda, quando afirma que os dedos têm qualidades diferentes e, portanto, não devem ser tratados da mesma maneira:

**Dedo 1** – Possui grande agilidade e orientação mais segura. Entre os dedos 1 e 2 se consegue maior abertura angular.

**Dedo 2** – É o dedo mais forte e de fácil domínio da mão esquerda (depois do polegar). Nota-se que qualquer violonista amador sem experiência utiliza quase que exclusivamente os dedos 1 e 2, por senti-los mais controláveis, o que deve ser levado em consideração durante o processo de digitação.

**Dedo 3** – É menos ágil que os anteriores. Por razões anatômicas, não possui tanta independência de movimento e seu máximo rendimento se consegue em combinação com o dedo 1, pois a distância entre ambos lhe confere maior liberdade.

**Dedo 4** – É o dedo mais fraco da mão esquerda, ainda que possa ser bastante ágil, desde que não se combine repetidamente com o dedo 3 (já que possuem um tendão em comum, o que diminui sua autonomia). Possui um rendimento muito bom em combinações com o dedo 1 e também com o dedo 2, porém em menor grau. A disposição natural da mão faz com que ele se posicione mais longe do espelho do que os outros dedos, o que o prejudica em algumas situações. (BARCELÓ, 1995, p. 13)<sup>56</sup>

55 The index finger and the small finger have four more controlling muscles than the middle and ring fingers. This makes the index and small fingers more independent than the other two. The middle finger is the strongest because its muscles are larger than the muscles of the other fingers. Similarly, the small finger is the weakest of the fingers because its muscles are smaller. The strength of the index and ring fingers is about equal. However, the independence of the ring finger is greatly restricted because [...] its extensor tendon is connected to the tendon of the middle and small fingers (SHERROD, 1981, p. 90)

56 **Dedo 1** – Posee gran agilidad y segura orientación. Entre el 1 y el 2 se logra la mayor apertura angular. / **Dedo 2** – Es el dedo más fuerte y de fácil dominio de la mano izquierda (después del pulgar). Es de hacer notar que cualquier guitarrista aficionado sin experiencia utiliza casi únicamente los dedos 1 y 2 por sentirlos más controlables, hecho a tener en cuenta cuando se digita. / **Dedo 3** – Es menos ágil que los anteriores, no posee tanta independencia de movimientos por razones anatómicas, su máximo rendimiento se logra combinándolo con el dedo 1, la distancia entre ambos le proporciona bastante libertad. / **Dedo 4** – Es el dedo más débil de la mano izquierda, aunque puede ser bastante ágil siempre que no se le combine repetidamente con el 3 (ya que ambos dedos poseen un tendón en común, lo que les resta autonomía). De muy buen rendimiento con el 1 y también con el 2, pero en menor medida. La disposición natural de la mano hace que su musculatura se halle más lejos del diapasón que la de los demás dedos, lo que le perjudica en ciertas ocasiones. (BARCELÓ, 1995, p. 13)

Ao considerar as diferentes características anatômicas dos dedos de mão esquerda, é possível conceber, portanto, combinações digitais mais eficazes que, na medida do possível, devem ser priorizadas durante o processo de digitação de uma obra.

#### 2.1.1.6 Parâmetros motores

De acordo com Alípio (2014), compreendem a apresentação longitudinal, o relaxamento e a otimização do movimento.

O conceito de apresentação longitudinal é questionado por Dergal (2017), para quem o postulado segundo o qual existe uma “correta” apresentação da mão esquerda — a qual deve assumir “uma posição estereotipada como prelúdio para o movimento” (DERGAL, 2017, p. 52)<sup>57</sup> — traz consequências negativas para a performance instrumental. Sua crítica parte da ideia de que a sustentação da apresentação longitudinal implicaria o uso de uma musculatura de tipo dinâmico, mais adaptada para a realização de movimentos do que para “estabilizar estruturas” (DERGAL, 2017, p. 53). Segundo o autor, sustentar essa apresentação “implica um grau considerável de tensão nos músculos e tendões da mão, o que altera e condiciona o controle e a percepção durante o movimento” (DERGAL, 2017, p. 53).

Tennant (1995), por outro lado, considera que “essa posição faz com que os músculos maiores de ambos os lados da mão entrem em ação, não necessariamente para apoiar os dedos 1 e 4 (embora isso seja um benefício), mas para equilibrar a mão e dar a ela uma postura mais forte e segura. Ela também permite maior destreza dos dedos” (TENNANT, 1995, p. 10).<sup>58</sup> Alípio (2014) concorda quando diz que “uma importante característica da apresentação longitudinal de mão esquerda é a melhor viabilização de demandas técnicas” (ALÍPIO, 2014, p. 86).

Neste trabalho, adotaremos que a apresentação longitudinal é um ponto de partida, um parâmetro a partir do qual é possível pensar os demais expedientes técnicos, uma vez que não nos parece possível descrever a técnica de mão esquerda sem uma referência de posicionamento. Isso não equivale a defender que a apresentação longitudinal deva ser *sustentada*: em nossa prática, observamos que a mão esquerda transita entre diferentes disposições — não apenas entre apresentação longitudinal e transversal, mas, também, entre uma apresentação frontal e uma apresentação oblíqua (semelhante à praticada no violino), incorporando, ainda, todas as disposições intermediárias. Neste sentido, concordamos com Iznola (2000) quando o autor afirma que:

57 [...] una posición estereotipada como antesala al movimiento (DERGAL, 2017, p. 52).

58 This position brings the larger muscles on either side of the hand into play, not necessarily to support fingers 1 and 4 (although this is a benefit), but to balance the whole hand and give it a stronger, more secure stance. It also allows for greater finger dexterity (TENNANT, 1995, p. 10).

O simples fato é que não existe uma “posição correta” da mão esquerda que sirva para todos os propósitos, e que suas apresentações sobre o instrumento mudarão radicalmente de momento a momento, se a pessoa for guiada pelos princípios de eficácia e facilidade. Tocar um tocar um instrumento não é um processo “fotográfico”, mas “cinematográfico”. (IZNAOLA, 2000, p. 23)<sup>59</sup>

Quanto ao relaxamento muscular, Alípio (2014) pondera que tocar relaxadamente “não significa, no entanto, se abster da pressão exercida pelos dedos, mas sim, usar a pressão mínima necessária para a realização das demandas técnicas e, acima de tudo, ter o controle dos dedos que, ocasionalmente, não são usados, impedindo-os de tensionarem desnecessariamente” (ALÍPIO, 2014, p. 87). Segundo o autor, o conceito de relaxamento se relaciona tangencialmente com o processo digitacional, pois a consciência do próprio relaxamento — e, principalmente, da sua ausência — pode evitar que se atribua “uma dificuldade a um determinado expediente, quando, na verdade, pode haver tensões subjacentes ao mesmo” (ALÍPIO, 2014, p. 87).

Os conceitos de relaxamento e de otimização do movimento são semelhantes, porém não são sinônimos. O primeiro refere-se à ausência de tensões desnecessárias, o que traz implicações para a performance instrumental, porém não diretamente para o processo de digitação. O segundo, por sua vez, orienta as escolhas digitacionais no sentido de objetivarem o mínimo esforço necessário à execução. Desta forma, decisões que visam eliminar movimentações desnecessárias relacionam-se com o conceito de otimização do movimento.

#### 2.1.1.7 Parâmetros sonoros

São o conjunto dos critérios de digitação que dizem respeito à sonoridade, compreendendo a fluência e o *legato*. Alípio (2014) descreve o primeiro como um conceito abstrato que denota um ideal de execução; o segundo, como o fenômeno de ligação entre as notas por meio do qual é possível alcançar a fluência sonora. O autor pondera que, no violão, não é fisicamente possível sustentar uma nota longa em toda sua duração, pois o seu som decai após o ataque inicial. Dessa forma, o que se almeja durante a execução instrumental é criar a *ilusão* de sustentação do som, o que é viabilizado pela nossa habilidade de completar os sons em nossa mente.

---

59 The simple fact is that there is no one “correct position” of the left hand that will serve all purposes, and that its presentations on the face of the instrument will change radically from moment to moment if one is guided by the functional principles of effectiveness and ease. Playing an instrument is not a “photographic” process but a “cinematographic” one. (IZNAOLA, 2000, p. 23)

### 2.1.1.8 Parâmetros temporais

São o conjunto dos critérios de digitação que dizem respeito ao andamento. Alípio (2014) problematiza a recomendação — presente em métodos e perpetuada por professores — de que é necessário iniciar o estudo de uma obra em um andamento muito lento, para apenas depois tocar no andamento desejado. Ainda que esta recomendação tenha mérito, é preciso colocar o andamento pretendido em perspectiva para saber se determinada digitação é ou não viável. Segundo o autor, “não se trata somente de uma questão de tempo para se realizar uma digitação ou dedilhado, mas, principalmente, de uma experimentação, tanto do comportamento mecânico das mãos, quanto do efeito sonoro desejado” (ALÍPIO, 2014, p. 90). Neste sentido, uma digitação que valorize a unidade timbrística ao percorrer uma mesma corda, por exemplo, pode funcionar bem em um andamento lento, ao passo que, em um andamento rápido, podemos obter um bom resultado com a utilização de cordas soltas, uma vez que a sucessão de notas curtas pode conferir unidade à passagem, “sem necessidade de maiores elementos de integração” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 44).<sup>60</sup>

### 2.1.1.9 Parâmetros contextuais

Tratam-se dos critérios referentes ao contexto em que as notas estão inseridas. Durante o processo de digitação, não basta digitar a passagem em questão, é preciso levar em consideração os trechos musicais que a antecedem e que a sucedem, de forma que eles possam se encadear de forma fluente. Assim, “este critério não só leva em conta a lógica entre a procedência e o destino dos dedos no percurso digital, como permite que o executante tenha uma sensibilidade mecânica no momento em que seus dedos *chegam* nas referidas notas” (ALÍPIO, 2014, p. 91 — grifo do autor).

Assim como os parâmetros temporais, os parâmetros contextuais possibilitam prever o resultado almejado na performance ainda durante o processo digital. Por essa razão, Alípio (2014) considera a ambos como parâmetros estratégicos.

## 2.1.2 Cenário Digital

Alípio (2014) converte os parâmetros digitais em etapas metodológicas (instâncias) ou princípio norteadores (perspectivas) do *cenário digital*, o qual pode ser descrito como “um

---

60 [...] sin necesitar más elementos de integración (FERNÁNDEZ, 2000, p. 44).

conjunto de instâncias — as quais denominaremos *casos*, *comandos*, *circunstâncias*, *consequências* e *condições* — que, baseadas em princípios, fornecem as diretrizes básicas para o processo de digitação” (ALÍPIO, 2014, p. 97 — grifos do autor).

Desta forma, os parâmetros texturais, estilísticos, instrumentais, técnicos e individuais convertem-se em instâncias do processo digitacional. Os parâmetros motores, sonoros, temporais e contextuais, por sua vez, permeiam todo o processo de digitação e, portanto, são considerados perspectivas e não etapas deste processo. Segundo o autor:

Os parâmetros motores, sonoros, temporais e contextuais, no entanto, não o julgamos como passos metodológicos de digitação; os dois primeiros podem ser melhor entendidos, respectivamente, como ideais de execução e sonoridade, e os demais como conceitos estratégicos para o estudo de uma obra. Pertencem, ao nosso ver, a uma classe de perspectivas que, preferencialmente, podem circundar o processo de digitação. (ALÍPIO, 2014, p. 96)

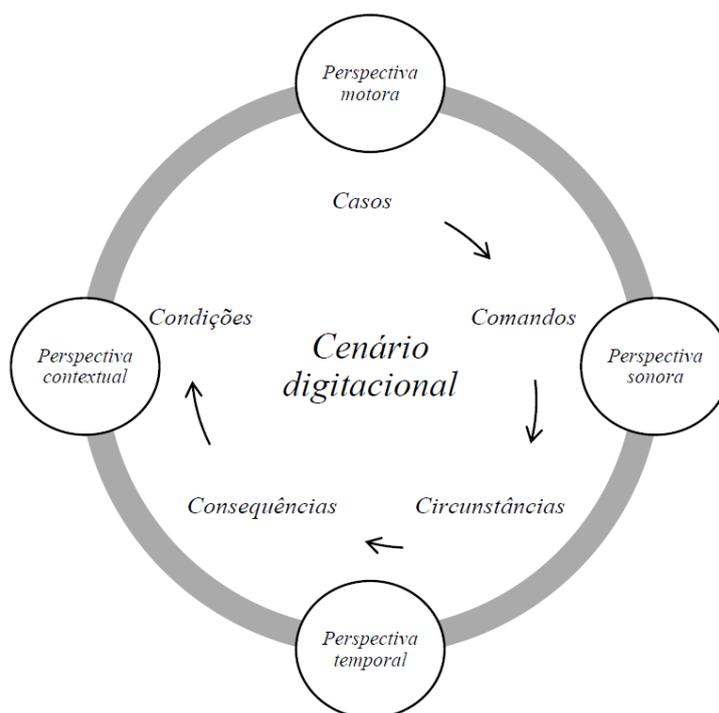


FIGURA 13 – Cenário digitacional orbitado pelas perspectivas.  
Fonte: ALÍPIO (2014, p. 98).

Como é possível observar na figura acima, as instâncias apresentam uma determinada ordem, de forma que cada instância conduz à seguinte. Ainda que a digitação seja um processo de busca e, por isso, seja comum retornar às instâncias anteriores, qualquer alteração nestas resultará em alterações nas subsequentes. As perspectivas, por sua vez, orbitam o *cenário digitacional*, ou

seja, ocorrem simultaneamente e estão presentes em todas as etapas do processo de digitação. A seguir, veremos como se configuram as instâncias que constituem o cenário digital:

#### 2.1.2.1 Casos

Os parâmetros texturais são convertidos em *casos*. Nesta instância, identificam-se os elementos texturais de uma obra: a presença de graus conjuntos (escalas), disjuntos (arpejos) ou notas simultâneas, assim como a sua organização em monofonia, diferentes tipos de polifonia ou idiomatismo instrumental. Identificam-se, também, padrões melódicos ou harmônicos recorrentes, como motivos, sequências harmônicas e a presença de partes análogas ou idênticas. A identificação dos *casos* é, portanto, a primeira etapa na elaboração de uma digitação, a qual possibilita delimitar, ainda que parcialmente, os objetivos a serem cumpridos nas demais etapas do processo digital. O princípio que rege esta instância (*princípio textural*) é a ideia de que “toda textura é passível, em maior ou menor grau, de organização” (ALÍPIO, 2014, p. 99).

#### 2.1.2.2 Comandos

Os parâmetros estilísticos são convertidos na segunda instância do processo digital, os *comandos*. As decisões de caráter interpretativo são, portanto, tomadas após a identificação dos *casos*. Alípio (2014) define os comandos como:

[...] as instruções, princípios, critérios, referências, conselhos e conceitos empíricos de caráter interpretativo ou filosófico — como observação ao estilo (autenticidade), unidade timbrística por semelhança ou contraste, efeitos, vibrato, articulação, agógica, fraseado, expressão — que usamos em uma interpretação. (ALÍPIO, 2014, p. 99)

O autor estabelece como *princípio musical* a noção de que, na ausência de outros elementos de integração, a fluência e a ressonância são o principal objetivo de uma execução. Ou seja, “independentemente do que se atribui ou não aos *comandos*, a ideia de se conceber uma execução fluente deve imperar sobre qualquer outra decisão” (ALÍPIO, 2014, p. 100 — grifo do autor).

#### 2.1.2.3 Circunstâncias

Os parâmetros instrumentais, por sua vez, são convertidos em *circunstâncias*. Nesta etapa, consideram-se as características físicas do instrumento para definir quais regiões executáveis da escala do violão mais se adéquam à realização das demandas expressivas: se em cordas presas ou soltas, nos setores primários ou nas regiões altas, na mesma corda ou em cordas distintas, etc. Partindo do princípio musical de que a fluência e a ressonância são o principal objetivo musical, assim como da constatação de que o violão ressoa mais nos primeiros setores, Alípio (2014) estabelece como *princípio posicional* a adoção destes setores e das cordas soltas sempre que os *comandos* não sejam suficientes para demandar outra *circunstância*.

#### 2.1.2.4 Consequências

Os parâmetros técnicos se convertem em *consequências*. Nesta instância, definem-se os expedientes técnicos que possibilitarão a realização dos *comandos*, a serem executados nas *circunstâncias* anteriormente estabelecidas.

Como vimos anteriormente, o *princípio musical* estabelece que a fluência é o principal objetivo em uma execução. Este postulado se traduz no *princípio postural*, que preconiza a adoção dos primeiros setores e do uso de cordas soltas sempre que os *comandos* não delimitem outras *circunstâncias*. Em consonância com estes, o *princípio mecânico* parte da premissa de que “a sustentação [é] o fator primordial dos parâmetros técnicos de mão esquerda” (ALÍPIO, 2014, p. 101). Considerando que o conjunto dos expedientes técnicos de sustentação do som forma o *Walking*, o autor estabelece como *princípio mecânico* que “a permanência do(s) dedo(s) na nota pressupõe o *Walking*” (ALÍPIO, 2014, p. 101).

À luz da nossa conceituação do *Walking* (LONER & ALÍPIO, 2020), o princípio formulado por Alípio (2014) pode parecer uma simplificação. Se considerarmos, no entanto, que a permanência do dedo na nota obriga à *intenção*, nossa conceituação do *Walking* como uma sucessão de *intenções* não contradiz o princípio formulado.

#### 2.1.2.5 Condições

Os parâmetros individuais convertem-se em *condições*. Nesta instância, o violonista deve avaliar as suas habilidades em realizar os expedientes técnicos necessários ao cumprimento dos *comandos*. Quanto maior a consciência de suas habilidades individuais, maior a capacidade de

previsão dos resultados e, portanto, menor a possibilidade de precisar refazer o trabalho, como reconsiderar as *circunstâncias* e *consequências* ou, mesmo, os *comandos*.

Alípio (2014) propõe que se questione quais combinações digitais se adéquam melhor às *consequências* e se temos suficiente domínio para realizá-las. Considerando que as respostas a essas questões são essencialmente individuais, o *princípio digital* que rege esta instância é formulado a partir do que é possível generalizar, ou seja, “que os dedos cumprem tarefas específicas, conforme suas qualidades” (ALÍPIO, 2014, p. 102).

### 2.1.2.6 Considerações sobre o cenário digital

Como é possível observar, as instâncias apresentam uma lógica de condução, de forma que as decisões (ou reflexões) que competem à determinada instância condicionam as decisões a serem tomadas na etapa seguinte. Esta lógica confere coerência ao processo digital e, conseqüentemente, à performance. Segundo Alípio (2014):

Se desconsiderarmos qualquer uma dessas instâncias obteremos um *cenário digital* incógnito. A falta dos *casos*, como vimos, pode dificultar o reconhecimento da superfície de uma obra. Faltando os *comandos*, teremos ainda uma situação de realização, entretanto deficiente, pois eles que são responsáveis pelas atitudes estéticas e criativas de uma interpretação. Sem as *circunstâncias*, anulam-se as decisões anteriores e as posteriores ficam à mercê do acaso; as *consequências* poderão surgir de um conjunto irrestrito de possibilidades e, sem o julgamento das *condições*, não há a imposição de limites técnicos à execução. Quaisquer destes *cenários* que não contemplem uma ou mais instâncias, permeiam, acreditamos, as digitações mal sucedidas pelas quais os autores de referência chamam a atenção em seus compêndios de critérios. (ALÍPIO, 2014, p. 103)

Quanto às *perspectivas*, Alípio (2014) considera que sua função é “assegurar que o processo de digitação ocorra dentro de um *cenário* controlado” (ALÍPIO, 2014, p. 98). Sem as *perspectivas* de caráter estratégico (temporal e contextual), seria ainda possível proceder à digitação de uma obra, mas de forma pouco assertiva, sem previsão dos resultados e, portanto, com grande propensão à refação — o processo digital se daria, assim, por “tentativa e erro”. Sem as *perspectivas* de caráter ideológico (motora e sonora), as decisões tomadas nas instâncias teriam um caráter aleatório, pois não refletiriam qualquer ideal de execução. É possível observar a influência destas *perspectivas* em alguns dos princípios que regem as instâncias: o *princípio mecânico* e, de forma menos direta, o *princípio digital*, encontram respaldo na *perspectiva motora*; o *princípio musical* e o *posicional*, na *perspectiva sonora*.

## 2.2 A perspectiva de Dergal

Em sua tese *O gesto e a guitarra clássica: prolegomena para novos paradigmas* (2020), Dergal tece uma crítica ao paradigma mecanicista presente na abordagem da técnica violonística desde meados do século XVIII até o final do século XX. Segundo o autor:

A abordagem mecanicista se baseia na premissa de que *o todo é igual à soma de suas partes*; portanto, nesta perspectiva, para saber como um objeto funciona, é necessário conhecer cada uma de suas partes (Agassi, 1979). Aplicada ao estudo do corpo humano, esta abordagem recorre a uma metáfora conceitual onde o funcionamento do corpo é comparado ao de uma máquina, e suas partes (humanas) são entendidas como equivalentes às partes inertes de um objeto mecânico. (DERGAL, 2020, p. 19 — grifos do autor)<sup>61</sup>

A vasta maioria dos métodos publicados na segunda metade do século XX, por exemplo, procedem por uma decomposição, em maior ou menor grau, dos movimentos implicados na execução, visando a sua compreensão e aquisição por parte do estudante. Dergal (2017, 2020) afirma que essa abordagem traz consequências negativas para a aprendizagem e *performance* musical, pois:

Presume-se que, uma vez dominados isoladamente os elementos cinéticos, eles serão integrados ao todo de forma natural. De fato, os mecanismos que supostamente levariam à integração desses elementos não costumam ser abordados, mas são deixados ao talento ou inteligência do aprendiz. Infelizmente, tal integração não acontece tão facilmente, pois os movimentos aprendidos isoladamente muitas vezes não são compatíveis entre si para serem ligados eficientemente dentro de gestos instrumentais maiores. (DERGAL, 2017, p. 50)<sup>62</sup>

Isso não significa dizer que os intérpretes que se formaram com o auxílio de métodos de abordagem mecanicista tenham falhado em desenvolver uma técnica mecanicamente fluente, apenas que tais métodos não abordam os mecanismos que possibilitam a vinculação fluida dos movimentos que constituem a ação de mão esquerda ao violão. O fato de estes métodos não abordarem este aspecto da técnica não impede, necessariamente, que os violonistas desenvolvam suas próprias estratégias para vincular os movimentos com fluidez.

61 El enfoque mecanicista se erige sobre la premisa de que *el todo es igual a la suma de sus partes*; por lo que, en esta perspectiva, para conocer el funcionamiento de un objeto, es necesario conocer todas y cada una de las partes que lo integran (Agassi, 1979). Aplicado al estudio del cuerpo humano, este enfoque recurre a una metáfora conceptual donde el funcionamiento del cuerpo es comparado con el de una máquina, y sus partes (humanas) son entendidas en equivalencia con las partes inertes de un objeto mecánico. (DERGAL, 2020, p. 19)

62 Se asume que una vez que han sido dominados los elementos cinéticos de forma aislada, estos se integrarán en el todo de forma natural. De hecho, los mecanismos que supuestamente llevarían a la integración de estos elementos no suelen ser abordados, sino que se confían al talento o inteligencia del aprendiz. Desafortunadamente, dicha integración no sucede de forma tan sencilla pues los movimientos aprendidos de manera aislada frecuentemente no son compatibles entre sí para encadenarse con eficiencia dentro de gestos instrumentales más grandes. (DERGAL, 2017, p. 50)

É possível argumentar que o próprio recorte desta pesquisa — a ação de mão esquerda ao violão — configura uma segmentação da técnica violonística. Apesar de concordarmos que se trata, sim, de uma segmentação, acreditamos que a ação de mão esquerda ao violão possui especificidades que justificam a sua abordagem como “um todo à parte”, por assim dizer. A proposição de que o *Walking* é uma *sucessão de intenções* — a qual pressupõe a concatenação de movimentos — dialoga com a perspectiva de Dergal ao contrapor-se à ideia de que a mera prática de movimentos isolados seja suficiente para a obtenção de fluência em uma execução, sendo necessária, ao menos, alguma adaptação dos movimentos praticados, visando a sua integração.

O que nos interessa, aqui, é justamente a investigação dos mecanismos que levam à integração dos elementos. Neste sentido, a crítica formulada por Dergal (2017, 2020) contribui não apenas por explicitar uma ausência na abordagem da técnica violonística, mas por apontar para a diferença, em termos práticos, entre a mera aplicação dos expedientes técnicos de sustentação do som e a aplicação do *Walking* no contexto de preparação de uma obra ao violão: a execução sequencial de expedientes técnicos não resulta, necessariamente, em fluência mecânica e sonora — para isso, é necessário que eles sejam concebidos visando à sua integração. Dessa forma, adotaremos a premissa de que “o todo não é igual a soma das suas partes”, considerando, aqui, o “todo” como a ação de mão esquerda ao violão. Isto não significa que não abordaremos os expedientes técnicos de sustentação do som que constituem o *Walking* — ou seja, as “partes” — mas que consideramos que a sua “soma” não equivale à realização do *Walking*.

### 2.3 Qualidade do movimento segundo Meinel

Ao discorrer sobre o movimento na prática esportiva, Meinel (1977) propõe que movimentos acíclicos são estruturados em três fases distintas: fase preparatória, fase principal e fase final. Na fase preparatória são realizados movimentos cuja função é favorecer o desempenho motor durante a fase principal; a fase principal corresponde à realização da tarefa motora propriamente dita; a fase final consiste em “passar do pico dinâmico do movimento para um estado de equilíbrio, que pode levar a um descanso relativo [...] ou significar uma transição para o início de um novo movimento (em combinações de movimentos)” (MEINEL, 1977, p. 123).<sup>63</sup>

Adaptando o conceito de estruturação do movimento em fases à ação de mão esquerda ao violão, podemos concebê-la como uma série de movimentos combinados. Na dinâmica de

---

63 Consiste justamente en pasar del apogeo dinámico del movimiento a un estado de equilibrio, que tanto puedo conducir al reposo relativo (por ejemplo, descender del aparato) como significar una transición para el inicio de un nuevo movimiento (en las combinaciones de movimientos) (MEINEL, 1977, p. 123).

combinação, os movimentos isolados se apresentam como acíclicos, com três fases claramente delimitadas. Ao serem combinados, no entanto, eles se estruturam em duas fases, pois a fase final e a fase preparatória se fundem em uma fase intermediária. Segundo o autor:

Em geral, podemos estabelecer que a combinação fluida de dois tipos de movimento independentes se baseia na fusão entre a fase final e a fase preparatória em uma fase intermediária.

Do ponto de vista subjetivo, o ginasta marca as fases, ao realizar a fusão, em um duplo sentido: ele interpreta a extinção do primeiro movimento ao mesmo tempo como uma fase preparatória da ação seguinte. Essa nova interpretação só é possível se ele antecipar a tempo o segundo movimento. Se essa antecipação não for alcançada, a fusão e toda a combinação serão frustradas. (MEINEL, 1977, p. 127)<sup>64</sup>

Foge ao escopo deste trabalho identificar as fases do movimento na ação de mão esquerda ao violão — ação esta, em todo caso, demasiado variada para que seja viável uma generalização. O que nos interessa, aqui, é a ideia da fusão entre movimentos distintos como requisito para a sua concatenação fluida, a qual só é possível mediante a antecipação do movimento.

Segundo Meinel (1977, p. 172), a antecipação é a principal característica da combinação fluida de movimentos e “se manifesta morfológicamente na adequação da fase anterior ou do movimento total à tarefa motora seguinte” (MEINEL, 1977, p. 172).<sup>65</sup> Este conceito auxilia a pensar a forma como as *intenções* se combinam no *Walking*, ou seja, através da adequação deliberada do movimento anterior ao seguinte, o que possibilita a sua vinculação fluida.

Meinel (1977) propõe que a fluidez do movimento se manifesta em seu desenvolvimento espacial, temporal e dinâmico. Segundo o autor:

Com relação ao desenvolvimento espacial: todas as mudanças de direção de um movimento nos permitem distinguir se seu desenvolvimento espacial é fluido. As mudanças de direção ideais são aquelas com formato curvo, arredondado. Se o movimento for “anguloso”, a fluidez é deficiente. O ponto de transição da fase inicial para a fase principal de um movimento também deve ser incluído aqui; quando são executados com fluidez, não há ângulos agudos, mas uma volta arredondada, fazendo uma pequena curva. [...].

Com relação ao desenvolvimento temporal: também as mudanças de velocidade nos movimentos bem executados não são feitas de forma súbita, abrupta, brusca, mas por transição gradual. [...].

Uma mudança brusca de velocidade ou a parada completa de uma parte ou do corpo como um todo indica que a fluidez é defeituosa e constitui um sintoma infalível de falta de domínio ou de execução falsa.

64 En general podemos establecer que la combinación fluida de dos tipos independientes de movimientos se basa en la fusión de la fase final y la fase preparatoria en una fase intermedia.

Desde un punto de vista subjetivo, el gimnasta marca las fases, al efectuar la fusión, en un doble sentido: interpreta la extinción del primer movimiento al mismo tiempo como fase preparatoria de la acción siguiente. Esta nueva interpretación solo es posible cuando si anticipa a tiempo el segundo movimiento. Si esta anticipación no llega a conseguirse, se frustran la fusión y toda la combinación. (MEINEL, 1977, p. 127)

65 La anticipación se manifiesta morfológicamente en la adecuación de la fase anterior o del movimiento total a la tarea motora siguiente (MEINEL, 1977, p. 172).

Com relação ao desenvolvimento dinâmico: A fluidez se manifesta no movimento por meio de mudanças de tensão. Um início repentino, transições abruptas entre tensão mínima e máxima também são sinais de deficiências na fluência, bem como distúrbios no ritmo (MEINEL, 1977, p. 161-162)<sup>66</sup>

Acreditamos que isto se aplica, também, à execução mecanicamente fluente ao violão. Além de aprofundar a nossa compreensão do que constitui, propriamente, uma movimentação de mão esquerda ideal, a percepção de que uma movimentação fluida possui componentes espaciais, temporais e dinâmicos permite identificar quais aspectos da digitação favorecem uma execução mecanicamente fluente. Em outras palavras, não se trata apenas de eleger os dedos de mão esquerda responsáveis pela realização das notas, nem mesmo *quais* movimentos devem ser realizados entre as notas, mas *como* esses movimentos devem ser realizados.

---

66 Respecto al desarrollo espacial: Todos los cambios de dirección de un movimiento permiten distinguir si en su desarrollo espacial presentan una fluidez óptima. Los cambios de dirección óptimos son los que presentan una forma curva, redondeada. Cuando el movimiento es “anguloso”, la fluidez es deficiente. Aquí debe incluirse también el punto de transición de la fase de arranque a la fase principal de un movimiento; cuando se realizan con fluidez, no se dan ángulos marcados, sino una vuelta redondeada, realizando una pequeña curva. [...] Respecto al desarrollo temporal: También los cambios de velocidad no se realizan en los movimientos bien ejecutados de forma repentina, brusca, abrupta, sino por transición paulatina. [...]. Un cambio brusco de velocidad o la detención absoluta de una parte del cuerpo o del cuerpo entero, indican que la fluidez es defectuosa, y constituyen un síntoma infalible de falta de dominio o de ejecución falsa. Respecto al desarrollo dinámico: La fluidez de movimiento se manifiesta en el mismo por los cambios de tensión. Un arranque súbito, transiciones abruptas entre los mínimos y máximos de tensión son signos también de deficiencias de fluidez, así como perturbaciones en el ritmo. (MEINEL, 1977, pp. 161-162)

### 3 WALKING E O CENÁRIO DIGITACIONAL: UMA DEMONSTRAÇÃO A PARTIR DE EXCERTOS

Como dissemos, a identificação dos *casos* é a primeira etapa do processo de digitação, a qual corresponde ao reconhecimento dos elementos texturais de uma obra. Esta identificação é feita mediante uma análise prévia, por meio da qual se delimitam os objetivos pertencentes às demais instâncias. A profundidade desta análise depende de conhecimentos prévios do intérprete: conhecer as formas musicais ou os procedimentos composicionais comumente empregados no período pode facilitar a identificação dos *casos*, mas a ausência desses conhecimentos não impede que seja feita uma análise com base na organização da textura. Vejamos um exemplo de como isso ocorre:



FIGURA 14 – Prelúdio BWV 1009, de Johann Sebastian Bach (cc. 35-36) – polifonia implícita

À primeira vista, é possível discernir uma textura a duas vozes, composta pelo baixo, com as hastes para baixo, e uma voz superior em semicolcheias, com as hastes para cima. Ao observarmos a voz superior, no entanto, notamos que as segundas semicolcheias de cada tempo se movem por intervalos de segunda, formando uma escala descendente, enquanto as demais formam um *ostinato*. Trata-se, portanto, de uma polifonia implícita composta por três vozes, e não duas.

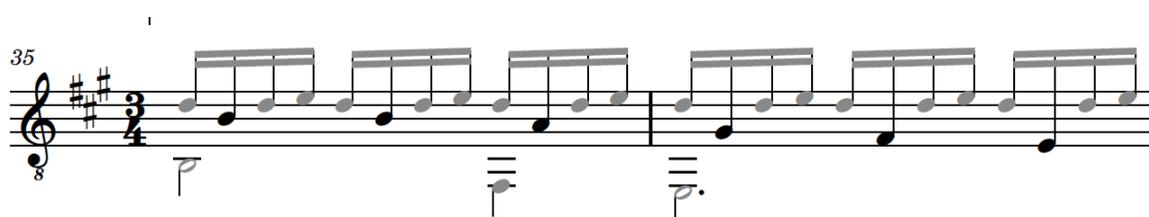


FIGURA 15 – Prelúdio BWV 1009, de Johann Sebastian Bach (cc. 35-36) – representação gráfica da polifonia implícita

Uma das formas de evidenciar a polifonia nesta passagem é sustentar a duração das notas melódicas para além do que está grafado na partitura. A identificação deste *caso* resulta, ao menos, no *comando* de sustentação do som. A realização deste *comando* implica a adoção da *circunstância*

de se dispor as notas da melodia em cordas diferentes das do *ostinato*, para que este não interrompa a linha melódica.

O setor é delimitado, aqui, pela nota Fá# do baixo, a qual só pode ser realizada no setor primário. Trata-se de um exemplo de como que os “*casos e comandos* podem delimitar as zonas executáveis do espelho do braço do violão, pois a digitação de uma única nota pode ser suficiente para formar um contexto” (ALÍPIO, 2014, p. 100). Considerando a necessidade de se dispor as notas da melodia e do *ostinato* em cordas distintas, a explicitação da polifonia requer que o Si da melodia seja realizado na terceira corda. Trata-se, portanto, de uma *circunstância restrita*: por um lado, o Fá# do baixo delimita o setor; por outro, o dedo que realiza a nota Ré do *ostinato* deve ser mantido durante toda a passagem, pois deslocá-lo implicaria uma movimentação desnecessária, a qual estaria em desacordo com a *perspectiva motora*, pois se contrapõe ao princípio de otimização do movimento — essa movimentação só seria justificada se houvesse algum ganho em termos de fluência técnica e expressividade, o que não é o caso nesta passagem. Desta forma, são limitadas as zonas executáveis disponíveis ao intérprete.

Vejamos, abaixo, outro exemplo de textura polifônica:

③ em Fá#

FIGURA 16 – Lachrimae Pavan, de John Dowland (cc. 4-5) – contraponto

Neste exemplo, ainda que o executante não tenha informações sobre o contexto da obra, apenas ao observar a direção das hastes é possível perceber que se trata de uma obra contrapontística. Desta forma, independentemente de outras decisões interpretativas, a sustentação das vozes é um *comando* inequívoco, pois sem sustentação a polifonia não se realiza, uma vez que “a independência das vozes só pode ser alcançada quando as notas são sustentadas em toda sua duração” (SHERROD, 1981, p. 7).<sup>67</sup> Na figura abaixo, as vozes aparecem com cores distintas, para melhor visualização<sup>68</sup>:

<sup>67</sup> [...] the full independence of voices can be realized only when each note is held for its entire duration (SHERROD, 1981, p. 7).

<sup>68</sup> Deixamos em preto as notas de preenchimento dos acordes.

③ em F#

FIGURA 17 – Lachrimae Pavan, de John Dowland (cc. 4-5) – representação gráfica do contraponto

Neste tipo de repertório, portanto, a condução das vozes toma precedência sobre outros *comandos*. Com base no *princípio posicional* — segundo o qual o uso de cordas soltas e a realização das notas nos primeiros setores é preferível quando os *comandos* não impõem outras *circunstâncias* — a demanda de sustentação do som é suficiente para estabelecer, ainda que preliminarmente, as *circunstâncias*.

O intérprete com alguma experiência nesse repertório será capaz de antecipar os tipos de *consequências* implicadas na execução. Isto porque a necessidade de sustentação (e condução) de múltiplas vozes demanda o recurso a variados expedientes técnicos de sustentação do som. Enquanto alguns expedientes técnicos, como o dedo-guia, são de uso corrente na prática violonística, o emprego de sobreposições ou substituições, por exemplo, é uma “solução técnica menos familiar e, portanto, menos aparente para muitos violonistas” (KOONCE, 1997).<sup>69</sup> A sua utilização, no entanto, pode viabilizar a realização da polifonia. Vejamos um exemplo:

③ em F#

FIGURA 18 – Lachrimae Pavan, de John Dowland (c. 4) – sobreposição entre os dedos 1 e 2

Neste exemplo, o Mi da melodia intermediária deve ser sustentado até a sua resolução, na nota Ré#. Na digitação proposta, esta sustentação decorre do emprego de uma sobreposição entre o dedo 1 — que pressiona o Mi da quarta corda — e o dedo 2 — que pressiona o Si da quinta corda. Essa digitação permite que tanto o baixo quanto a voz intermediária sejam encadeados sem interrupção sonora, viabilizando a realização do contraponto. Além disso, como os dedos 1 e 2 estão já dispostos sobre as cordas em que as notas serão executadas, esse encadeamento ocorre mediante uma movimentação mínima, o que favorece a fluência mecânica.

<sup>69</sup> [...] this solution is a less familiar technique and is therefore less apparent to many players (KOONCE, 1997).

Vejamos os demais expedientes técnicos utilizados na realização do contraponto neste compasso. No primeiro tempo, temos uma meia pestana que abarca a segunda e terceira cordas, assim como uma contração entre o dedo 1 — que pressiona a nota Dó da voz superior — e o dedo 4 — que pressiona a nota Lá da voz intermediária. A utilização da meia pestana objetiva sustentar a nota Dó até o Lá do segundo tempo, evitando a interrupção da melodia, ao mesmo tempo em que possibilita realizar a nota Sol da voz intermediária, a qual ocorre no contratempo. A opção pela meia pestana permite que os demais dedos fiquem livres para serem *intencionados* em direção às próximas notas. Em seguida, o dedo 1 atua como um pivô, sustentando as notas Dó e Sol enquanto os dedos 2, 3 e 4 são *intencionados*, respectivamente, em direção as notas Dó (baixo), Fá# (voz intermediária) e Lá (voz superior). Durante esta movimentação, há uma distensão entre os dedos 1 e 2. O acorde do segundo tempo apresenta uma disposição contraída: entre os dedos 2 e 4 e, também, entre os dedos 2 e 3. O dedo 1, então, é *intencionado* em direção à nota Mi (voz intermediária), resultando em uma contração entre os dedos 1 e 4. Para realizar o acorde do terceiro tempo, o dedo 2 desloca-se sobre a quinta corda, atuando como um dedo-guia, enquanto o dedo 1 atua como um eixo, possibilitando a realização da sobreposição mediante uma contração entre os dedos 1 e 2. Por último, o dedo 1 atua como guia entre as notas Mi e Ré# da voz intermediária, enquanto o dedo 3 é *intencionado* em direção à nota Fá# da voz superior.

Na nossa descrição dos expedientes técnicos empregados nesta passagem, fica evidente a dificuldade de se traduzir movimentos por meio da linguagem verbal, uma vez que “qualquer tentativa de converter o conhecimento tácito em conhecimento explícito, ou vice-versa, leva à perda ou alteração de informações, gerando ambigüidade e má interpretação” (DERGAL, 2020, p. 43).<sup>70</sup> Segundo Dergal (2020), entre outros fatores, essa dificuldade se deve à linearidade da linguagem verbal, pois “há uma clara incompatibilidade espaço-temporal entre a linguagem dos gestos e a linguagem das palavras, pois enquanto a primeira permite a ocorrência de vários eventos simultaneamente, a segunda é linear por natureza, permitindo que apenas um evento seja comunicado por vez” (DERGAL, 2020, p. 44).<sup>71</sup> Ainda que abusemos de expressões como “ao mesmo tempo” ou “enquanto isso”, a necessidade de comunicar o que ocorre durante a movimentação de mão esquerda nos obriga a “separar, hierarquizar e sequenciar os eventos” (DERGAL, 2020, p. 44),<sup>72</sup> mesmo que estes ocorram de forma simultânea:

70 [...] cualquier intento de convertir el conocimiento tácito en conocimiento explícito, o viceversa, conlleva pérdidas o alteraciones de información que generan ambigüedades y malinterpretaciones (DERGAL, 2020, p. 43).

71 [...] existe una evidente incompatibilidad espaciotemporal entre el lenguaje de los gestos y el lenguaje de las palabras, ya que mientras que el primero admite la existencia de múltiples eventos de forma simultánea, el segundo tiene una naturaleza lineal que solo permite comunicar un acontecimiento a la vez (DERGAL, 2020, p. 44).

72 [...] se requiere separar, jerarquizar y secuenciar los eventos [...] (DERGAL, 2020, p. 40).

Um gesto físico, que acontece em um instante, contém um grande número de elementos sinestésicos que interagem e se coordenam simultaneamente. No entanto, quando se aprende uma tarefa motora a partir de instruções verbais, a linearidade da linguagem obriga a apropriação da informação de forma dosada a partir de várias pequenas entregas e, nesse processo, é natural que a atenção se concentre nos detalhes de cada entrega, deixando facilmente de lado a referência ao gesto como uma unidade orgânica. (DERGAL, 2020, p. 46)<sup>73</sup>

Ao ler a nossa descrição dos expedientes técnicos empregados no exemplo acima (Fig. 18), um estudante poderia ser induzido a pensar que um movimento se inicia somente após o término do anterior, e não que o fim de determinado movimento é, simultaneamente, o início do próximo. No começo da passagem, por exemplo, um estudante poderia se sentir inclinado a retirar o dedo 4 após tocar o Lá da terceira corda, tocar o Sol e, apenas então, *intencionar* o dedo 4 em direção ao Fá#. Isto comprometeria a fluência técnica, pois o violonista disporia de menos tempo para realizar o movimento e, portanto, seria necessário recorrer a uma aceleração repentina, a qual comprometeria o desenvolvimento temporal do movimento. Além disso, um início repentino indica falta de fluidez na transição entre o estado de relaxamento e de tensão, a qual esta relacionada com o desenvolvimento dinâmico do movimento.

Apesar da dificuldade de se traduzir movimentos por meio da linguagem verbal — e dos possíveis problemas que esta tradução pode acarretar — a descrição dos expedientes técnicos serviu para exemplificar os tipos de *consequências* implicadas na realização do contraponto. Como é possível observar, a textura contrapontística ocasionou a concomitância de diversos expedientes técnicos, os quais são realizados em uma *circunstância restrita*, uma vez que a necessidade de se sustentar as vozes, neste caso, limitou as zonas executáveis do braço do violão disponíveis ao intérprete, ainda que se tenha optado pelo uso de cordas soltas sempre que possível.

Ao se deparar com este tipo de textura, o intérprete experiente poderá antecipar a probabilidade de concomitância de expedientes técnicos — os quais podem exigir um grau elevado de esforço físico — e a consequente restrição das *circunstâncias*. Segundo Alípio (2014), “se a zona de atuação da mão esquerda é restrita, pode-se amenizar este problema dando-se preferência ao uso de cordas soltas, *aliviando a tensão muscular* e possibilitando maior ressonância do trecho” (ALÍPIO, 2014, p. 32 — grifo nosso). A determinação das *circunstâncias* pode objetivar, portanto, a fluência mecânica de uma execução. Neste sentido, podemos dizer que as escolhas relativas a esta instância podem ser orientadas, ainda que não exclusivamente, pelos princípios do *Walking* — por

---

73 Un gesto físico, que sucede en un instante, contiene un gran número de elementos cinéticos que interactúan y se coordinan de forma simultánea. Sin embargo, cuando se aprende una tarea motriz a partir de instrucciones verbales, la linealidad del lenguaje obliga a tener que apropiarse de la información de forma dosificada a partir de varias pequeñas entregas, y en este proceso, es natural que la atención se concentre en los detalles de cada entrega, dejando fácilmente de lado la referencia del gesto como unidad orgánica. (DERGAL, 2020, p. 46)

exemplo, quando a opção pela corda solta visa permitir que hajam dedos de mão esquerda livres para serem *intencionados* em direção aos próximos expedientes.

O levantamento das *consequências* é uma etapa posterior do processo digitacional, mas, como dissemos, o intérprete experiente pode prever que as *consequências* mais perceptíveis das decisões relacionadas a esse tipo de textura serão “períodos excedentes de permanência, contrações, sobreposições, distensões, ligados, dedo-eixo e — como é de se esperar em uma digitação que é circundada por *perspectivas motoras* e *sonoras* — todo o conjunto de atitudes digitais que formam o *Walking*” (ALÍPIO, 2014, p. 108).

Ainda que não se tenha feito o levantamento dos expedientes técnicos necessários à execução, o reconhecimento da probabilidade de se ter que recorrer a eles possibilita prever, também, as *condições*. Para isso, o violonista deve levar em consideração a *perspectiva temporal*, avaliando as suas habilidades para realizar os expedientes no andamento pretendido. Alípio (2014) reconhece a possibilidade de se antecipar as *condições* a partir da observação dos *casos*:

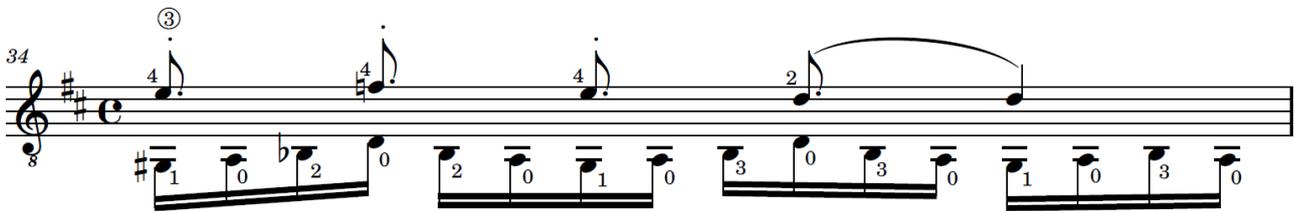
Na verdade, mesmo na observação dos *casos* o violonista já pode prever as suas possibilidades individuais. Ao deparar-se, por exemplo, com uma textura escalar, de caráter virtuosístico, antes de pensar em organizar elementos, ele “se perguntará” se suas *condições* são condizentes com tal obra. É uma situação extrema e para esta não é necessário passar por etapas metodológicas para se chegar a uma conclusão. Há, inclusive, obras que acrescentamos em nosso repertório para um estudo a longo prazo, e temos consciência de que sua realização em *performance* é *à posteriori*. (ALÍPIO, 2014, p. 102)

A previsão em relação às *consequências* depende da experiência prévia do intérprete com o repertório a ser trabalhado. A previsão em relação às *condições*, por sua vez, depende da capacidade do intérprete de antecipar as *consequências*, ainda que possa ocorrer em “situações extremas” como a citada por Alípio (2014). Assim, a identificação dos *casos* possibilita prever as *consequências* e *condições*, mas apenas preliminarmente e não em todas as situações. Por outro lado, os *comandos* e, em menor medida, as *circunstâncias*, podem ser previstos com maior exatidão.

Ambos os exemplos discutidos anteriormente contemplam *casos* cujo principal *comando* é a sustentação do som. Apesar de ser imperativo em obras contrapontísticas, trata-se de um *comando* comum a obras de variados estilos, pois:

[...] a menos que seja deliberada a decisão de “não fluidez e ressonância”, o princípio musical é, contudo, fazer com que a música ocorra dessa forma. Aliado a isso, pode-se mobilizar conhecimentos de interpretação [...] que agreguem valor ao princípio já estabelecido, como por exemplo, articulações e efeitos específicos. (ALÍPIO, 2014, pp. 106-107)

É possível inferir que, assim como Sherrod (1981), Alípio (2014) considera que as articulações *staccato* e *non legato* são elementos de contraste e que, como tal, configuram a exceção e não a regra. Vejamos como o *Walking* se relaciona com estes comandos:



⑥ em Ré

FIGURA 19 – Aquarelle: III. Prelúdio e toccatina, de Sérgio Assad (c. 34) - *staccato* na voz superior

No exemplo acima, adicionamos os *staccati* — que não constam na partitura original — às três primeiras notas da melodia superior. Suponhamos que, nesta passagem, o intérprete deseje adicionar contraste entre as vozes por meio da articulação, de forma que a voz superior soe *staccato* e a inferior, *legato*. O comando de sustentação do som na linha do baixo resultou na circunstância da utilização de cordas soltas quando possível e, também, na disposição das notas em cordas diferentes, o que permite a sobreposição de sons e favorece a ressonância. A decisão de se realizar a voz superior com uma articulação *staccato*, por sua vez, delimitou a circunstância de utilização de cordas presas<sup>74</sup>, possibilitando a realização de um *staccato* de mão esquerda. Essas decisões (*comandos* e *circunstâncias*), por sua vez, delimitaram as *consequências*. Na voz inferior, o dedo 1 atua como um pivô, sustentando o Sol# — cujo som se sobrepõe ao Lá da quinta corda solta — durante a realização de uma distensão entre os dedos 1 (Sol#) e 2 (Sib). A opção por realizar o Sib com o dedo 2 ao invés do dedo 3 decorre da avaliação das condições: a utilização do dedo 3 evitaria a distensão entre os dedos 1 e 2, mas acarretaria a necessidade de uma distensão menos favorável entre os dedos 3 e 4 na sequência, pois o comando atribuído à linha do baixo prevê a sustentação do som durante a realização das notas da voz superior. A avaliação das condições, neste caso, foi orientada pela perspectiva contextual.

Neste exemplo, a voz inferior prevê a realização do *Walking*; a superior, a princípio, não. Se, como propusemos, a ação de mão esquerda ao violão constitui um “todo”, não é possível dizer que ela está, simultaneamente, em acordo e em desacordo com os princípios do *Walking*. Nesta passagem, podemos dizer que há *Walking*, pois a ação de mão esquerda é planejada visando à

<sup>74</sup> Note-se que a digitação da edição consultada sugere, também, que as notas da voz superior sejam realizadas na terceira corda, mesmo sem a articulação *staccato* — possivelmente, atendendo a um comando de homogeneidade timbrística — o que demonstra que a mesma circunstância pode servir a comandos distintos. Isso, no entanto, não invalida a nossa proposição de que a adoção desta circunstância favorece a realização do *staccato*.

combinação fluida de *intenções*. O *comando* atribuído à voz superior apenas indica que o grau de adesão aos seus princípios será menor, nesta passagem, do que o observado nos exemplos anteriores.

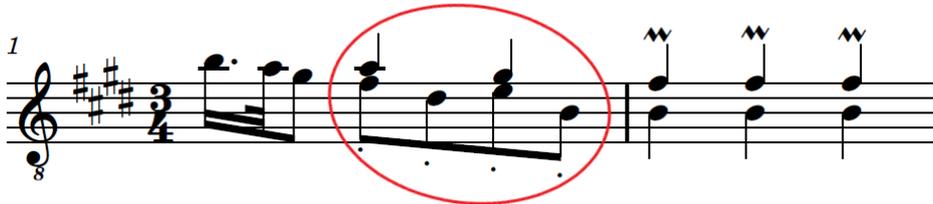


FIGURA 20 – Sonata K380, de Domenico Scarlatti (cc. 1-2) – *staccato* na voz inferior

Neste outro exemplo, assim como no anterior, adicionamos os *staccati* para destacar os *comandos*. Suponhamos que, nesta passagem, o contraste desejado seja entre o *legato* na voz superior e o *staccato* na inferior. Na digitação proposta, as *circunstâncias* foram delimitadas com base no *princípio posicional*: não havendo justificativa para se realizar as notas em setores mais altos, optou-se por realizá-las nos primeiros setores em que aparecem, ou seja, na primeira corda — o que, por sua vez, delimita as *circunstâncias* das notas da voz inferior, as quais serão majoritariamente realizadas na segunda corda. As *consequências* que resultam destas decisões podem, no entanto, diferir. Vejamos duas possibilidades, a título de exemplo (considerando que não são as únicas digitações possíveis, obviamente):

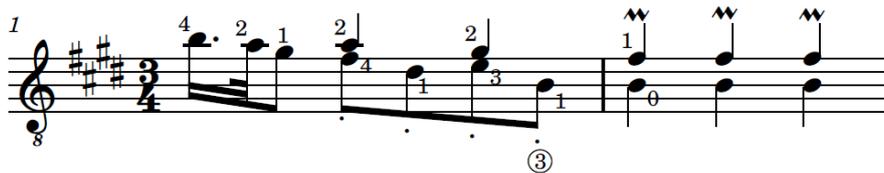


FIGURA 21 – Sonata K380, de Domenico Scarlatti (cc. 1-2) – *staccato* de mão esquerda

Na primeira, o *legato* é atingido por meio da utilização do dedo 2 como guia entre as notas Lá e Sol# da voz superior. Os *staccati* são realizados exclusivamente com os dedos de mão esquerda. Aqui, apesar de possibilitar o *staccato* de mão esquerda, a realização da nota Si na terceira corda implicaria uma maior movimentação do dedo 1, que deve se deslocar para o F# do próximo compasso.



FIGURA 22 – Sonata K380, de Domenico Scarlatti (cc. 1-2) – *staccato* de mão direita

A segunda opção depende das características do violão utilizado e é, em todo caso, menos óbvia: o *legato* na voz superior é atingido por meio do recurso à vibração por simpatia, enquanto os *staccati* são realizados pelos dedos de mão direita.

Barceló (1995) reconhece que a vibração por simpatia tem implicações no processo de digitação de uma obra ao violão:

Como os experimentos acústicos demonstraram, se um corpo por estimulado por uma força periódica de frequência natural igual ou semelhante à sua, ocorrerá nele um fenômeno chamado *ressonância*, e ele vibrará com a frequência da força de estímulo, sendo esta reação também conhecida como *vibração por simpatia*.

No violão, a força excitante seria representada pelas ondas sonoras emitidas por uma corda colocada em vibração, e a ressonância pode ser produzida por várias cordas ao mesmo tempo. Podemos tirar proveito desse fenômeno para que um som continue a ser ouvido quando a corda que o produziu deixar de fazê-lo. Algumas das ressonâncias são tão poderosas que podem ser de grande utilidade para nós; elas são produzidas principalmente nas cordas no ar e, em particular, nos baixos. (BARCELÓ, 1995, p. 36)<sup>75</sup>

É importante ressaltar, no entanto, que a vibração por simpatia não é citada por Alípio (2014) como parâmetro digitacional propriamente dito, talvez, justamente, porque ela depende demasiado do instrumento utilizado. No exemplo em questão, a possibilidade de se recorrer à vibração por simpatia foi observada por nós na prática e, como consideramos que a digitação resultante apresenta vantagens em termos de fluência mecânica e sonora, optamos por abordá-la.

Vejamos como ocorre a movimentação de mão esquerda neste caso: no segundo tempo, o dedo 2 pressiona o Lá da voz superior e o dedo 4, o Fá# da nota inferior; após ser tocada, a nota Fá# é abafada por um dedo da mão direita; em seguida, toca-se a nota Ré# da voz inferior, cuja vibração também é interrompida por um dedo da mão direita; praticamente ao mesmo tempo em que a mão direita realiza o *staccato*, interrompe-se a pressão sobre a nota Lá, retirando o dedo 2 da corda; o

<sup>75</sup> Como lo han demostrado experimentos acústicos, si un cuerpo es excitado por una fuerza periódica de frecuencia natural igual o semejante a la suya, se producirá en él un fenómeno denominado resonancia, vibrando entonces con la frecuencia de la fuerza excitante, siendo conocida también esta reacción como vibración por simpatía. En la guitarra la fuerza excitante estaría representada por las ondas sonoras emitidas por una cuerda puesta en vibración, pudiendo producirse resonancias en varias cuerdas a la vez. Podemos aprovechar este fenómeno para que un sonido se siga oyendo cuando la cuerda que o producía haya dejado de hacerlo. Algunas de las resonancias son tan potentes que pueden ser de gran utilidad, éstas se producen principalmente en las cuerdas al aire y, en especial, en los bajos [...]. (BARCELÓ, 1995, p. 36)

dedo 1 atua como pivô para dispor os dedos 2 e 3, respectivamente, sobre o Sol# e o Mi do terceiro tempo.

Essa digitação aproveita a vibração por simpatia — a qual possibilita que o Lá continue soando nos harmônicos do violão, mesmo depois de o dedo 2 abandonar a corda — para atingir o efeito *legato* almejado na voz superior. Neste caso, a utilização do dedo 1 como pivô não objetiva a sustentação do Ré# — uma vez que sua vibração será interrompida por meio da ação de mão direita — mas contribui para a fluência sonora ao beneficiar a fluência mecânica, proporcionando um ponto de apoio para a realização do movimento.

À primeira vista, esta solução parece contradizer os princípios do *Walking*, pois pressupõe que se retire um dedo que já estava disposto sobre a corda na qual será realizada a nota seguinte, o que pode ser interpretado como um movimento desnecessário, ainda que não acarrete uma interrupção sonora. Ela pode oferecer, no entanto, algumas vantagens em relação à digitação anterior: 1. A realização dos *staccati* com a mão direita evita a movimentação do dedo 1 entre o Si da terceira corda e o Fá da primeira, observada na digitação anterior; 2. Ao recorrer à vibração por simpatia para a sustentação do som, esta digitação possibilita que se use o tempo *entre* as notas para realizar a movimentação. A opção pelo dedo-guia, por sua vez, pressupõe que a movimentação ocorra de forma mais abrupta, no momento exato em que se deve tocar o Sol#. Não queremos dizer que a utilização do dedo-guia resulte em uma movimentação pouco fluente, apenas que, ao *compararmos* as duas opções, a segunda resultou em uma movimentação *menos* abrupta, ainda que ambas sejam eficazes.

Aproveitar o tempo entre as notas para realizar a movimentação não significa tocar o Lá e, logo em seguida, retirar a pressão — uma vez que isto, sim, resultaria em uma movimentação desnecessariamente abrupta. É necessário, realmente, *aproveitar o tempo*: como o Lá tem a duração de uma semínima, é aconselhável que o dedo permaneça sobre a corda por aproximadamente metade dessa duração, ou seja, pelo tempo de uma colcheia.

Como dito anteriormente, esta segunda opção de digitação depende das características do violão — notadamente, a sua ressonância — mas, também, da avaliação das *condições* por parte do violonista. Por exemplo, é possível que o intérprete possua mais facilidade em realizar o *staccato* com a mão esquerda e, por essa razão, prefira a primeira opção. Assim, ainda que vejamos vantagens, não é possível dizer que uma digitação seja necessariamente melhor do que a outra.

Ambos os exemplos demonstram que o *comando* de “não fluência e ressonância” não implica, necessariamente, na inexistência do *Walking*. Nos exemplos discutidos, a articulação *staccato* é empregada em apenas uma das vozes, enquanto a outra se desenvolve com base nos

princípios do *Walking*. Considerando que o *staccato* e o *non legato* constituem elementos de contraste, ainda que adotemos esses *comandos* em uma passagem inteira — por exemplo, uma escala em *staccato* — a forma como se *chega* a esta passagem ainda deveria, idealmente, ocorrer de acordo com os princípios do *Walking*.

13 *legato* 4 3 1 XII 2 0 2 1 3 0 0 1 0 3 0 XII

⑥ em Fá

16 XII 1 2 3 4 XII 4 2 1 XII XII 3 1 0 1 4 4 ③

*riten.* *a tpo.*

19 4 3 1 XII 3-1-4 0 3 2-1-2 4 0 3 1 0 *ppp* *a tpo.*

*riten.*

FIGURA 23 – Sonata: II. Sarabanda de Scriabin, de Leo Brouwer (cc. 13-21) – articulação e agógica

Nesta passagem do segundo movimento da Sonata (1990) de Leo Brouwer, temos diversos comandos grafados na partitura, referentes à articulação (*legato*), à agógica (*ritenuto* e *a tempo*) e à dinâmica (*crescendo*, *diminuendo* e *pianississimo*). Iremos nos ater, aqui, majoritariamente ao comando de sustentação do som, pois ele se vincula mais diretamente à realização do *Walking*. Procederemos à descrição dos movimentos realizados pelos dedos de mão esquerda entre os compassos 13 e 16, com base na digitação proposta por nós, para avaliar quais *circunstâncias* e *consequências* decorrem deste comando e como estas se relacionam com o *Walking*.

Nesta digitação, o *legato* é alcançado mediante a *circunstância* da disposição das notas em cordas diferentes — possibilitando a sobreposição dos sons — e da utilização de cordas soltas sempre que possível, a qual permite que a mão se desloque através do espelho do braço do violão sem ocasionar uma interrupção no fluxo sonoro. Neste caso, a necessidade de sustentação do som resulta em uma *circunstância* menos restrita do que a observada nos exemplos anteriores. No que diz respeito ao *Walking*, esta maior liberdade de movimentação se traduz no caráter das *intenções*: em *circunstâncias* restritas, as *intenções* são contidas — as distensões e os dedos-guia, por exemplo, abarcam poucas casas; aqui, a ação de mão esquerda se dá através de movimentos mais amplos.

No c.13, temos uma distensão entre o dedo 3 — que pressiona o Si da segunda corda, décima segunda casa — e o dedo 1 — que pressiona o Dó da primeira corda, oitava casa; em seguida, um harmônico natural na terceira corda, décima segunda casa, o qual pode ser produzido com o dedo 3 ou 4 — ambos resultando em uma distensão em relação ao dedo 1 — ou, então, com

os dedos de mão direita, como se fosse um harmônico artificial. A decisão em relação à forma de realizar este harmônico depende da avaliação das *condições* por parte do violonista: caso se deseje sustentar o Si da segunda corda com o dedo 3, a utilização do dedo 4 para a realização do harmônico implicaria uma sobreposição entre os dedos 3 e 4:



FIGURA 24 – Sobreposição entre os dedos 3 e 4 para a realização do harmônico durante uma distensão entre os dedos 1 e 3

Este harmônico é realizado mediante a extensão do dedo 4 em direção à terceira corda. Nesta passagem, não é preciso que o dedo 3 atue como um eixo, rotacionando sobre si mesmo para acomodar a posição, pois o dedo 4 não precisa pressionar a nota, apenas realizar a ação intermediária responsável pela produção do harmônico. Caso se opte por esta digitação, o dedo 4 deve ser *intencionado* em direção à terceira corda — após interromper a pressão sobre o Fá da primeira corda — por meio de uma movimentação fluida, quer dizer, sem alterações bruscas no seu desenvolvimento espacial, temporal e dinâmico.

Após o harmônico, o dedo 2 pressiona a nota Lá da segunda corda, décima casa. Como é possível observar na figura acima (Fig. 24), a configuração da mão durante a distensão entre os dedos 1 e 3 faz com que o dedo 2 esteja próximo ao seu objetivo, sendo necessário *intencioná-lo* minimamente para realizar a nota. Durante esta movimentação, tanto o dedo 1 — que pressiona o Dó da primeira corda — quanto o dedo 3 — que sustenta o Si da segunda corda — atuam como pivôs. A disposição do dedo 2 sobre a nota Lá, por sua vez, resulta em outra disposição distendida: desta vez, entre os dedos 1 e 2.

É possível, no entanto, que o violonista julgue não possuir as *condições* necessárias para sustentar todas as notas nesta passagem. Dependendo do tamanho da sua mão, da apresentação da mão esquerda, da sua habilidade em relaxar os dedos que não estão sendo usados, entre outros, esta concatenação de *intenções* pode demandar demasiado da sua musculatura. Neste caso, ele pode optar por interromper o Si no momento de realizar o harmônico. Esta solução é viável, neste caso, pois a sobreposição entre os sons das notas Si (segunda corda) e Dó (primeira corda) ainda ocorreria, ainda que por um período menor de tempo.

Caso opte por interromper a pressão sobre o Si, ele pode utilizar o próprio dedo 3 para produzir o harmônico, retirando-o da corda e deslocando-o para a corda imediatamente superior. Na nossa experiência, esta solução apresenta uma desvantagem: ao ser retirado da corda, o dedo 3 tende a aproximar-se do dedo 1, devido à sua disposição distendida. Neste caso, reaproximá-lo da décima segunda casa para a realização do harmônico requereria esforço e tempo adicionais, comprometendo a fluência da passagem. Por essa razão, sugerimos que, mesmo ao interromper a pressão sobre o Si, opte-se por realizar o harmônico com o dedo 4. Neste caso, é importante que o dedo 3 relaxe após abandonar a corda. Este relaxamento faz com que os dedos 3 e 4 se aproximem da sua disposição natural, o que facilita a realização do harmônico, uma vez que é possível aproveitar o movimento natural para *intencionar* o dedo 4 em direção à décima segunda casa. Ao contrário do que ocorre com a sustentação de uma nota por meio da pressão exercida por um dedo de mão esquerda, a manutenção do dedo 4 sobre a décima segunda casa, após a realização do harmônico, não beneficiaria a fluência sonora da passagem. Desta forma, tanto o dedo 3 — após abandonar a corda — quanto o dedo 4 — após realizar o harmônico — devem participar do movimento total da mão em direção ao próximo expediente — a distensão entre os dedos 1 e 2 — ainda que não participem diretamente da realização das notas seguintes.

A utilização dos dedos de mão direita para esta função, por sua vez, evitaria esta movimentação de mão esquerda e favoreceria a sustentação do som por períodos excedentes de tempo, porém poderia resultar em um harmônico menos definido do que o obtido através da ação intermediária de um dedo de mão esquerda sobre o traste. Caso o violonista tenha dificuldade em realizar o harmônico com os dedos da mão direita, esta menor definição pode ocasionar uma perturbação na ressonância da passagem.

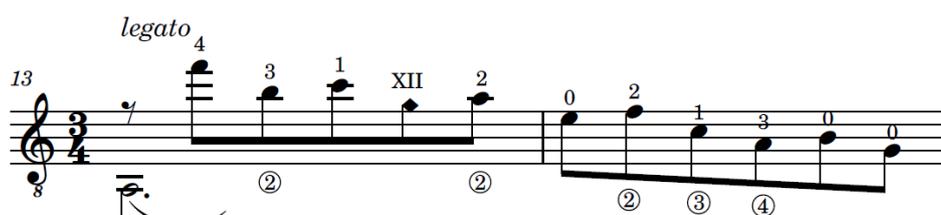


FIGURA 25 – Sonata: II. Sarabanda de Scriabin, de Leo Brouwer (cc. 13-14)

No que respeita à ação de mão esquerda, após a distensão entre os dedos 1 e 2, o expediente seguinte é a utilização do dedo 2 como guia entre as notas Lá e Fá da segunda corda. O movimento que leva de uma nota à outra não precisa ser demasiado rápido, uma vez que ele se inicia após a realização do Mi da primeira corda solta, cuja ressonância possibilita que se disponha de mais tempo para realizar o movimento. Isso favorece a adequação do movimento ao caráter da passagem.

Aqui, os *comandos* grafados na partitura sugerem o caráter calmo, ressonante e fluido da passagem, o qual pode estar refletido nos movimentos que o realizam. Madeira (2017) considera que os gestos corporais são portadores de significado e que “ao executar um trecho de uma peça, o movimento necessário para se atingir o resultado sonoro possuirá algumas das características do próprio som” (MADEIRA, 2017, p. 18). Sob esta perspectiva, executar esta passagem por meio de movimentos “angulosos” (desenvolvimento espacial), com alterações bruscas de velocidade (desenvolvimento temporal) ou tensão (desenvolvimento dinâmico) — como começo e fim repentinos — comprometeria a comunicação do significado musical desta passagem durante a *performance*. Neste caso, a utilização da corda solta para a realização da nota Mi (primeiro tempo do c. 14) auxilia na adequação do movimento à comunicação do caráter da passagem, pois o dedo 2 não precisa se deslocar com excessiva velocidade, uma vez que a ressonância da corda solta é majoritariamente responsável pelo *legato* da passagem.

À medida que o dedo 2 se aproxima da nota Fá, os dedos 1 e 3 são *intencionados* em direção às notas Dó e Lá, respectivamente. Para que esta movimentação ocorra de forma fluente, é recomendável respeitar a ordem em que as notas aparecem, ou seja, o dedo 1 pressiona a nota Dó instantes antes do dedo 3 alcançar a nota Lá. Isto permite que se aproveite todo o tempo disponível para a realização do movimento.

Ao observarmos o comportamento dos dedos de mão esquerda ao longo deste compasso (c.14), é possível observar uma periodicidade: os dedos 2, 1 e 3 são dispostos em sequência sobre as notas; como veremos adiante, eles liberam a pressão exercida sobre as cordas nesta mesma ordem.

Isto confere um ritmo ao movimento<sup>76</sup>, o qual pode beneficiar a fluência motora, pois confere uma alternância periódica entre tensão e relaxamento à execução desta passagem. Desta forma, a ação de dispor os dedos 1 e 3 simultaneamente sobre as cordas representaria, também, uma perturbação desnecessária no ritmo do movimento.

Da mesma forma, *intencionar* o movimento demasiado cedo pode comprometer a fluência. Por exemplo: um violonista inexperiente poderia dispor os dedos 1 e 3 sobre suas respectivas cordas logo no início do translado realizado pelo dedo 2, acreditando favorecer, com isso, a fluência da execução. Esta abordagem apresenta, no entanto, algumas desvantagens: por um lado, a manutenção dos dedos sobre as cordas implica um esforço desnecessário, uma vez que é possível dispô-las posteriormente sem prejuízo para a fluência mecânica e sonora da passagem; por outro, ela compromete o ritmo do movimento.

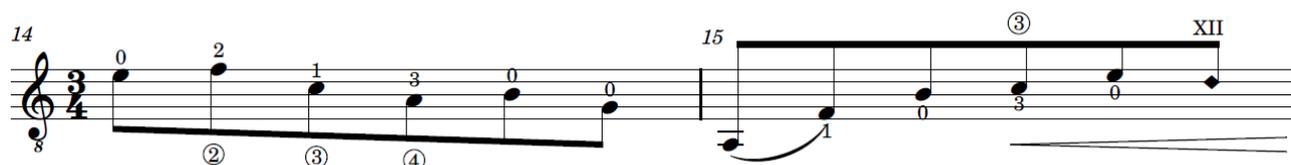


FIGURA 26 – Sonata: II. Sarabanda de Scriabin, de Leo Brouwer (cc. 14-15)

Assim que o dedo 3 pressiona a nota Lá da quarta corda, o dedo 2 libera a pressão sobre o Fá, possibilitando a realização do Si na segunda corda solta. Em seguida, o mesmo ocorre com o dedo 1, o qual libera a pressão sobre o Dó da terceira corda, permitindo que o Sol seja executado na terceira corda solta. Em seguida, é possível aproveitar a ressonância das cordas soltas para realizar um salto ou, então, utilizar o dedo 3 como um pivô durante a distensão do dedo 1, o qual é *intencionado* em direção à nota Fá (segunda colcheia do c.15). Caso se opte pela utilização do pivô, o dedo 3 deve relaxar assim que abandona a quarta corda, aproximando-se da sua disposição natural e, conseqüentemente, diminuindo o esforço necessário para *intencioná-lo* em direção ao Dó da terceira corda. Durante esta movimentação, o dedo 1 atua como um pivô.

Após a realização do Mi na primeira corda solta, segue-se um harmônico, realizado na quarta corda, décima segunda casa. Como discutimos anteriormente, a decisão em relação a forma de se produzir este harmônico depende da avaliação das *condições* por parte do violonista. Caso

76 Meinel (1977) define *ritmo de movimento* como “a estruturação dinâmica de um movimento, ou seja, a alteração periódica de tensão e relaxamento que está na base do mesmo” (MEINEL, 1977, p. 130). A adoção deste conceito como referencial, no entanto, demandaria maiores investigações. A princípio, nos parece que a alternância de tensão e relaxamento na ação de mão esquerda não necessariamente apresenta uma periodicidade. No entanto, como observamos essa característica na passagem em questão, adotamos pontualmente a definição elaborada por Meinel (1977).

opte por produzi-lo com os dedos de mão direita, é possível aproveitar a ressonância do harmônico — em concomitância com o som das demais notas realizadas em cordas soltas: Lá, Si e Mi — para realizar um traslado e executar o Lá (primeira colcheia do c.16) na segunda corda, décima casa. É possível, também, aproveitar que a mão esquerda não precisa se deslocar para produzir o harmônico e elaborar uma digitação que preveja a realização do Lá na primeira corda: uma possibilidade seria pressionar o Lá com o dedo 4, produzir o harmônico seguinte com os dedos de mão direita e aproveitar a sua ressonância para realizar o traslado.

Caso se opte por produzir o harmônico com um dedo de mão esquerda, a possibilidade acima descrita — a realização do Lá na primeira corda — torna-se excessivamente dispendiosa e, no mais, injustificada, pois ocasionaria três grandes deslocamentos — da quinta à décima segunda casa; da décima segunda à quinta casa; da quinta à décima casa — e não acrescentaria nada em termos de fluência ou expressividade.

O deslocamento necessário para a realização do harmônico com um dedo da mão esquerda pode ser realizado com o auxílio de um dedo-guia. Neste caso, a utilização do dedo 1 pode parecer a solução óbvia, pois ele já está disposto sobre a quarta corda. A sua utilização, no entanto, acarreta algumas consequências indesejáveis: além do ruído produzido durante o deslocamento — que se sobrepõe à ressonância da corda solta — a utilização do dedo 1 como guia implicaria a interrupção prematura da nota Dó da terceira corda, pois o dedo 3 teria que liberar a pressão para possibilitar o deslocamento. Neste caso, seria preferível a utilização do dedo 3 como um dedo-guia auxiliar. O harmônico poderia ser produzido com o dedo 4 ou, então, com o próprio dedo 3 — desde que se conceba o seu deslocamento sobre a terceira corda e os movimentos implicados na produção do harmônico como parte de um mesmo movimento. Seria possível, por exemplo, retirar o dedo 3 da corda momentos antes de alcançar a décima segunda casa e estendê-lo ligeiramente para alcançar o traste, com o auxílio do movimento da mão, que adquire uma apresentação lateral:



FIGURA 27 – Extensão do dedo 3 para a produção do harmônico, com o auxílio da apresentação lateral da mão esquerda

Anteriormente ao deslocamento propriamente dito, o dedo 1 abandona a quarta corda após a realização da nota Mi da primeira corda solta, relaxando em seguida. É possível *intencionar* o movimento ao inclinar a mão no sentido do deslocamento, fazendo com que o dedo 3 oscile para a direita. Durante esta movimentação, os demais dedos permanecem relaxados, o que faz com que eles naturalmente se aproximem do dedo 3, que pressiona a corda:



FIGURA 28 – Mão se inclina no sentido de realização do movimento e dedo 3 oscila para a direita

Desta forma, é possível dizer que já houve *intenção*, pois toda a mão se preparou no sentido do movimento. Caso se adote a sugestão de retirar o dedo 1 da corda após tocar o Mi da

corda solta, o movimento que leva à produção do harmônico da última colcheia se iniciou, aproximadamente, na penúltima colcheia do compasso. Particularmente, acredito que esta opção é interessante, pois resulta em um *gesto* — na acepção de Madeira (2017) — bastante expressivo, pois a amplitude do movimento dialoga com o *crescendo* da dinâmica.

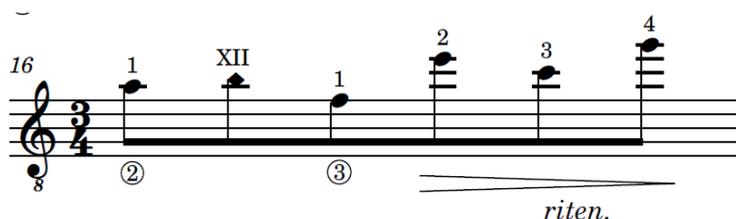


FIGURA 29 – Sonata: II. Sarabanda de Scriabin, de Leo Brouwer (c. 16)

No c. 16, o dedo 1 pressiona a nota Lá da segunda corda e, em seguida, o dedo 3 realiza o harmônico na décima segunda casa. Na digitação proposta, este é o único momento em que duas notas consecutivas são executadas na mesma corda, com exceção dos ornamentos. A fluência não é prejudicada, no entanto, pois o harmônico da quarta corda ainda soa e, além disso, há o som residual das cordas soltas utilizadas no compasso anterior — além do recurso, anteriormente referido, à vibração por simpatia.

Assim que o dedo 3 realiza o harmônico da segunda corda, o dedo 1 é direcionado para o Fá da terceira corda. Ele atua, então, como um pivô enquanto o dedo 2 é *intencionado*, mediante uma distensão, em direção ao Mi da primeira corda. Durante esta movimentação, o dedo 3 permanece relaxado, próximo ao dedo 2, de forma a alcançar a nota Dó da segunda corda com um mínimo de esforço. Em seguida, os dedos 2 e 3 atuam como pivôs durante a distensão do dedo 4 em direção ao Sol da primeira corda, décima quinta casa. Durante esta movimentação — caso o violonista julgue necessário ao avaliar as suas *condições* — é possível retirar o dedo 1 da terceira corda, relaxando-o em seguida, para conferir uma maior liberdade de movimento à mão esquerda e evitar o acúmulo de tensão. O dedo 2, por sua vez, pode abandonar a corda após o dedo 4 alcançar a nota Sol. Neste momento, os dedos 3 e 4 atuam como pivôs enquanto o dedo 1 é *intencionado* em direção à quinta corda, onde será produzido o harmônico que inicia o próximo compasso.

Como é possível observar, a fluência motora e sonora desta passagem foi beneficiada por uma concepção da técnica de mão esquerda ao violão na qual as *intenções* são planejadas visando à sua combinação fluida, a qual ocorre por meio da antecipação do movimento.

### 3.1 Considerações sobre o *Walking* e o cenário digital

Em sua tese, Alípio (2014) classifica o *Walking* como um parâmetro técnico de mão esquerda, cujo procedimento é a permanência do dedo sobre a nota. O autor o considera o conceito fundante do *princípio mecânico*, o qual rege a instância relativa ao levantamento dos expedientes necessários à execução (*consequências*).

Em nosso artigo (LONER & ALÍPIO, 2020), propusemos que, em vez de um parâmetro técnico — passível de ser convertido em uma instância do processo digital — o *Walking* se apresenta como uma *perspectiva motora*, a qual orienta o processo de digitação. Esta proposição se baseou na percepção de que o *Walking* é um ideal de “boa movimentação” de mão esquerda e, como tal, seria mais bem descrito como um parâmetro motor do que técnico.

A conceituação do *Walking* como uma *sucessão de intenções* implica que, para que ele ocorra, a ação de mão esquerda ao violão deve ser planejada em constante projeção, possibilitando a concatenação fluída dos movimentos. Isso só é possível se levarmos em consideração as noções de procedência e destino, que conformam os parâmetros contextuais. Alípio (2014) parece ter antevisto a relação entre o *Walking* e os parâmetros contextuais quando propôs que a lógica de procedência e destino possibilita que o intérprete tenha uma “maior sensibilidade mecânica no momento em que seus dedos *chegam* nas referidas notas” (ALÍPIO, 2014, p. 91 — grifo do autor). Ou seja, apesar do seu caráter predominantemente estratégico, a *perspectiva contextual* também tem implicações na realização dos ideais motores de uma execução. Assim, é possível dizer que o *Walking* é uma *perspectiva motora* cuja realização demanda uma *perspectiva contextual*.

Na seção anterior, buscamos relacionar o *Walking* a cada uma das instâncias do *cenário digital*, com o intuito de identificar *como* o *Walking* orienta o processo digital. Para isso, procedemos à descrição da ação de mão esquerda durante a realização de excertos provenientes do repertório violonístico. Esse procedimento demonstrou que o *Walking* se relaciona com as instâncias de diferentes formas e em diferentes graus.

A identificação dos *casos*, como dissemos, possibilita prever aspectos referentes às demais instâncias do *cenário digital*. A previsão acerca das *consequências* e *condições* apresenta, nesta etapa, um caráter preliminar, ao passo que os *comandos* podem ser antecipados com maior precisão. Ainda que as *circunstâncias* possam ser previstas apenas preliminarmente, nesta etapa já é possível inferir como elas influenciarão a realização do *Walking*.

A identificação de uma textura contrapontística, por exemplo, impõe, ainda que não exclusivamente, o *comando* de sustentação do som, o qual será realizado por meio do *Walking*. Uma

textura contrapontística a várias vezes pode indicar, também, que serão restritas as *circunstâncias* disponíveis ao intérprete e que as *intenções* poderão, por isso, apresentar uma amplitude de movimento menor do que no caso de texturas monofônicas ou a poucas vozes. A identificação dos *casos* possibilita, assim, identificar o grau de adesão aos princípios do *Walking* necessário à realização dos *comandos*, assim como as restrições que as *circunstâncias* impõem à amplitude das *intenções*.

Ainda que o *comando* de sustentação do som implique um maior grau de adesão aos princípios do *Walking*, os *comandos* de “não fluência e ressonância” não implicam a sua *inexistência*. Com base na literatura consultada, constatamos que estas articulações constituem elementos de contraste em relação ao efeito *legato*, o qual constitui o *comando* predominante no que respeita à articulação. Assim, ainda que se opte por realizar determinada passagem em *staccato* ou *non legato*, os movimentos que *levam* a esta passagem devem, idealmente, ser realizados de acordo com os princípios do *Walking*. Além disso, observamos que estas articulações não excluem a realização concomitante do *Walking*, como no caso de se atribuir o *comando* de sustentação do som a uma voz e de “não sustentação” à outra.

Os *casos* e *comandos* possibilitam, portanto, identificar aspectos referentes à realização do *Walking*. Estas instâncias, no entanto, não são influenciadas pelo *Walking*, no sentido de que ele não as orienta. A análise textural de uma obra responde ao *princípio* segundo o qual “toda textura é passível de organização” (ALÍPIO, 2014, p. 103), não ao ideal de fluência motora. Os *comandos*, por sua vez, têm por base a noção de que a concepção de uma execução fluente impera sobre as demais escolhas interpretativa. O ideal de fluência sonora justifica a adesão aos princípios do *Walking*, ou seja, o *princípio musical* tem precedência: não almejamos uma execução musicalmente fluente *porque* ela possibilita a fluência motora, mas o contrário.

As *circunstâncias*, por sua vez, são regidas pelo *princípio posicional*, o qual postula que a adoção dos setores primários e das cordas soltas é preferível quando os *comandos* não demandam outra decisão, uma vez que o violão possui maior ressonância nestas *circunstâncias*. As decisões concernentes a esta *instância* podem visar, também, à fluência técnica — por exemplo, optar pelo uso de cordas soltas para possibilitar que dedos de mão esquerda estejam livres para serem *intencionados* em direção às notas seguintes. Neste sentido, o *Walking* pode influenciar, ainda que não exclusivamente, as escolhas realizadas nesta etapa.

Observamos, também, que algumas características das *intenções* podem ser previstas a partir da delimitação das *circunstâncias*. Com exceção do uso de cordas soltas, a determinação da *circunstância* em que uma nota será executada condiciona a escolha das *circunstâncias* de execução

das notas seguintes. Neste sentido, a delimitação das *circunstâncias* sempre restringe, em algum grau, as zonas executáveis disponíveis ao intérprete. Alguns elementos, no entanto, podem resultar em *circunstâncias* mais restritas, como notas na sexta corda que só podem ser executadas no setor primário ou a necessidade de manutenção de um dedo fixo durante a execução<sup>77</sup>. No caso de *circunstâncias* restritas, as *intenções* tendem a adquirir uma amplitude menor, compreendendo menos casas. O uso de cordas soltas, por sua vez, pode ampliar as *circunstâncias* disponíveis ao violonista, possibilitando que a sua mão transite mais livremente pelo espelho do braço do violão (ainda que o seu uso não seja garantia de uma *circunstância* pouco restrita). Além disso, algumas texturas são menos restritivas, no que diz respeito às *circunstâncias*, do que outras, como é o caso das monofonias. Considerando que a mão transita pela escala por meio das *intenções*, é possível dizer que as *intenções* podem apresentar maior amplitude em *circunstâncias* pouco restritas.

Neste sentido, a relação entre o *Walking* e as *circunstâncias* é uma “via de mão dupla”: por um lado, o *Walking* pode influenciar a escolha de *circunstâncias* que favoreçam a fluência motora; por outro, as *circunstâncias* dão indícios das características que as *intenções* apresentarão no decorrer da obra.

As decisões referentes às instâncias anteriores convergem para a escolha dos expedientes técnicos que viabilizam a execução: as *consequências* contribuem para a explicitação da textura musical; a fluência sonora é realizada por meio dos expedientes técnicos de sustentação do som; as *circunstâncias*, por sua vez, delimitam as possibilidades de execução, criando uma base para a escolha dos expedientes técnicos a serem empregados na realização dos *comandos*. Desta forma, é natural que o *Walking* se relacione mais diretamente a esta instância do que às demais.

É nas nesta etapa, portanto, que a função do *Walking* enquanto uma *perspectiva motora* pode ser observada com maior clareza. A noção de que as *intenções* devem ser concatenadas com fluidez influencia não apenas a escolha dos expedientes técnicos, mas a forma como eles devem ser integrados no decorrer da execução. Conforme observamos nos exemplos abordados na seção anterior, a mera utilização sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som não garante a fluência motora de uma passagem. Ou seja, ainda que se escolham os dedos de mão esquerda responsáveis pela realização das notas e os movimentos que levarão de uma nota a outra, se a movimentação não for planejada sob a perspectiva do *Walking*, a digitação elaborada poderá não surtir o efeito desejado. Ainda que não se refira especificamente ao *Walking*, Dergal (2020) reconhece que:

---

<sup>77</sup> Nos referimos, aqui, à necessidade de sustentar uma nota durante uma passagem relativamente longa (vide Fig. 14), não ao uso do dedo-pivô durante a mudança entre uma nota e outra, a qual não necessariamente restringe a posição.

O resultado sonoro depende não apenas de qual digitação é usada, mas também, e acima de tudo, de quem a executa (diferenças individuais) e de como ela é executada. [...]. Uma digitação orienta a trajetória do movimento do dedo, mas não fornece informações explícitas sobre como esse movimento deve ser realizado, ou seja, sobre os elementos subsidiários que possibilitam a execução da ação principal. A digitação não faz o gesto, ela é apenas parte dele (DERGAL, 2020, p. 227-228)<sup>78</sup>

Ao dizer que a digitação orienta a trajetória do movimento, o autor parece se referir especificamente à digitação grafada na partitura. Neste sentido, ele dialoga com Barceló (1995) quando este pondera que:

Existem digitações que parecem totalmente lógicas e perfeitas na teoria, mas, no final, é a prática que deve nos dizer o que é melhor. Quando nos deparamos com digitações feitas por outras pessoas — ou, inclusive, por nós mesmos há muito tempo — cuja eficácia foi comprovada na prática, se tentarmos tocar a peça seguindo as indicações escritas, não devemos nos pautar apenas nos números e letras que ali aparecem, pois as pontas dos dedos atuam somente como "terminais", havendo muitas possibilidades de como posicionar este ou aquele dedo [...] (por exemplo, por meio de contrações, extensões, traslados totais e parciais, mudanças de apresentação etc.) e convém investigar como essa digitação funciona bem. (BARCELÓ, 1995, p. 9)<sup>79</sup>

Podemos interpretar os “elementos subsidiários” como *intenções*. A realização sequencial de *intenções*, no entanto, não basta para que a ação de mão esquerda ao violão transcorra de acordo com os princípios do *Walking*. Por exemplo: suponhamos que a sustentação do som em determinada passagem demande uma distensão entre os dedos 4 e 1 em uma mesma corda. Suponhamos, também, que a sequência da passagem pressupõe que o dedo 1 atue como um eixo, rotacionando sobre si mesmo para acomodar uma nova posição. Uma concepção da técnica de mão esquerda baseada na realização sequencial destes expedientes poderia resultar na seguinte movimentação: após o dedo 1 alcançar o seu objetivo, o dedo 4 libera a pressão sobre a corda, reassumindo a sua apresentação natural e, conseqüentemente, aproximando-se do dedo 1. *Após* essa movimentação, o dedo 1 rotaciona sobre si mesmo e, *em seguida*, os demais dedos são *intencionados* em direção às

78 El resultado sonoro no solo depende de qué digitación se utiliza, sino también, y sobre todo, de quien la realiza (diferencias individuales) y de cómo la realiza. [...]. Una digitación orienta la trayectoria del movimiento de los dedos, pero no aporta información explícita sobre cómo dicho movimiento debe llevarse a cabo; es decir, sobre los elementos subsidiarios que hacen posible que la acción principal pueda realizarse. La digitación no hace al gesto, únicamente forma parte de este. (DERGAL, 2020, p. 227-228)

79 Hay digitaciones que en teoría parecen lógicas y perfectas, pero al final es la práctica la que nos debe decir qué es mejor. Cuando veamos digitaciones hechas por otra persona o, inclusive, por nosotros mismos bastante tiempo atrás, y que en la práctica se había comprobado su funcionalidad, si intentamos tocar la obra siguiendo las indicaciones anotadas, no nos fijemos solamente de los números y letras que allí aparecen, ya que la punta de los dedos solamente actúan a modo de “terminales”, existiendo múltiples posibilidades de poner tal o cual dedo, sea de la derecha o de la izquierda (por ejemplo, mediante contracciones, extensiones, traslados totales y parciales, cambios de presentación, etc) y conviene reinvestigar de qué manera funciona bien esa digitación. (BARCELÓ, 1995, p. 9)

suas respectivas notas. Nesta concepção, o “todo” do movimento seria equivalente à “soma das suas partes”.

Esta mesma digitação, realizada por meio das mesmas *consequências*, mas sob a perspectiva do *Walking*, apresentaria a seguinte movimentação: o movimento rotacional é iniciado no momento em que o dedo 1 atinge o seu objetivo; concomitantemente, os demais dedos são *intencionados* em direção às próximas notas; o relaxamento do dedo 4 — o qual faz com que ele se aproxime da sua apresentação natural — acontece, também, ao mesmo tempo em que a mão rotaciona para acomodar a nova posição. Assim, todos esses expedientes são concebidos como parte de um mesmo movimento.

A ação de mão esquerda concebida com base nos princípios do *Walking* possibilita que se disponha de mais tempo para realizar o movimento, sem a necessidade de movimentações bruscas para adequar a realização dos expedientes ao tempo disponível. Desta forma, o movimento apresenta um desenvolvimento temporal e dinâmico mais fluente. Para que isso ocorra, é importante atentar, também, para o desenvolvimento espacial do movimento, pois “ângulos na trajetória significam, muitas vezes, interrupções no tempo” (MEINEL, 1997, p. 165).<sup>80</sup>

Dergal (2020) dá especial importância para o caráter individual da digitação ou, em outras palavras, para a instância referente à avaliação das *condições*. No que diz respeito ao *Walking*, as *condições* se relacionam com a habilidade do intérprete em concatenar as *intenções*. Como observado nos exemplos anteriormente discutidos, eventuais dificuldades não implicam a inobservância aos preceitos do *Walking*, mas requerem que se busque estabelecer outras relações entre as *intenções*, seja adequando o movimento às suas características individuais ou alterando a digitação. A realização do *Walking* é, portanto, individual: a adesão aos seus preceitos não significa que a ação de mão esquerda se dará da mesma forma ou será constituída pelo mesmos movimentos.

Vejamos, abaixo, um resumo das relações entre o *Walking* e as *instâncias do cenário digitacional*:

---

80 Los ángulos en la trayectoria significan en muchos casos una interrupción en el tiempo (MEINEL, 1977, p. 165).

QUADRO 2 – Relação entre o Walking e as instâncias do cenário digital

INSTÂNCIAS	WALKING	
Casos	Identificação dos <i>casos</i> delimita os objetivos pertencentes aos <i>comandos</i> e <i>circunstâncias</i>	Possibilita identificar aspectos relativos à realização do <i>Walking</i>
Comandos	Os <i>comandos</i> de sustentação (ou interrupção) do som indicam o grau de adesão aos princípios do <i>Walking</i>	Possibilita identificar aspectos relativos à realização do <i>Walking</i>
Circunstâncias	O <i>Walking</i> pode orientar a escolha de <i>circunstâncias</i> que favoreçam a fluência mecânica; A determinação das <i>circunstâncias</i> dá indícios da amplitude das <i>intenções</i>	Possibilita identificar aspectos relativos à realização do <i>Walking</i> ; É influenciada pelo <i>Walking</i>
Consequências	O planejamento da ação de mão esquerda sob a perspectiva do <i>Walking</i> viabiliza a concatenação fluida de <i>intenções</i>	É influenciada pelo <i>Walking</i>
Condições	A avaliação das <i>condições</i> se relaciona com a habilidade de concatenar <i>intenções</i> ; A realização do <i>Walking</i> é individual	Condiciona a realização do <i>Walking</i>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa objetivou investigar as implicações do *Walking* no processo de digitação de uma obra ao violão. Para isso, buscamos relacionar o conceito às instâncias do *cenário digital*, no intuito de responder às questões: quais as implicações do *Walking* no processo de elaboração de uma digitação? Como ele se relaciona com as etapas metodológicas deste processo? Existe diferença entre a realização do *Walking* e a realização sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som?

A revisão de literatura contemplou os autores de referência que abordam a temática da técnica de mão esquerda ao violão. Relacionamos o *Walking* a conceitos da técnica violonística, como: 1. *Aim-Directed Movement* (ADM) — compreendido como um recurso estratégico para a prática das *intenções*; 2. Expedientes técnicos de sustentação do som — os quais foram compreendidos a partir da sua relação com o conceito de *intenção*; 3. Posição — a partir do qual foram elaboradas algumas das definições acerca dos expedientes técnicos implicados na execução.

Adotamos como referencial teórico a Teoria da Digitação (2014), de Alisson Alípio, pois nela se encontram sistematizados os procedimentos metodológicos necessários ao processo digital, o que possibilitou investigar as implicações do *Walking* neste processo a partir de parâmetros bem definidos. Assim, pudemos investigar como o *Walking* se relaciona com a identificação dos elementos texturais de uma obra (*casos*); com as decisões interpretativas (*comandos*); com a delimitação dos setores onde serão realizadas as notas (*circunstâncias*); com o levantamento dos expedientes técnicos necessários à execução (*consequências*); e com a avaliação das habilidades individuais do intérprete (*condições*).

Constatamos que o *Walking* se relaciona mais diretamente com a *instância* relativa ao levantamento das *consequências*, para a qual convergem as etapas anteriores do processo digital. A investigação acerca das implicações da adesão aos princípios do *Walking* nesta etapa foi embasada pela premissa que, no que respeita à ação de mão esquerda ao violão, “o todo não é igual à soma das suas partes”, ou seja, a realização do *Walking* não é equivalente a realização sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som.

Esta premissa foi corroborada pelas proposições de Meinel (1977) acerca da qualidade do movimento na prática esportiva, as quais foram aplicadas à ação de mão esquerda ao violão: a realização sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som pode ocasionar perturbações no desenvolvimento temporal e dinâmico de um movimento, pois este teria início somente após o término do anterior. Desta forma, o intérprete dispõe de menos tempo para realizar o movimento, o

que pode resultar em alterações abruptas na velocidade e tensão necessárias à sua realização. O *Walking*, por sua vez, pressupõe a antecipação do movimento — compreendida como a adequação de uma fase ou do movimento como um todo à tarefa motora seguinte — possibilitando que o movimento apresente um desenvolvimento fluido. Nesta concepção da técnica de mão esquerda ao violão, as *intenções* são combinadas em gestos amplos, e não realizadas em sequência.

A presente pesquisa demonstrou, portanto, que o *Walking* se relaciona de diferentes formas e em diferentes graus com as *instâncias* que constituem o *cenário digital*:

- *Casos*: o reconhecimento da textura de uma obra possibilita prever os objetivos pertencentes às demais instâncias. Enquanto as *consequências* e *condições* podem ser antecipadas apenas preliminarmente, os *comandos* e *circunstâncias* podem ser previstos com mais exatidão. Considerando que ambas as instâncias têm consequências para a realização do *Walking*, concluímos que a identificação dos *casos* possibilita identificar aspectos relativos à realização do *Walking*. Por ser uma instância de análise do texto musical, no entanto, ela não é orientada pelos princípios do *Walking*.
- *Comandos*: as decisões interpretativas referentes à sustentação ou interrupção do som indicam o grau de adesão aos princípios do *Walking* em uma execução. Os comandos de “não sustentação do som” — *staccato* e *non legato* — não implicam, no entanto, a inexistência do *Walking*, uma vez que eles geralmente constituem os elementos de contraste em relação ao efeito *legato*: caso se deseje realizar uma passagem inteira em *staccato*, os princípios do *Walking* ainda orientam a forma como se *chega* a esta passagem; é possível, também, atribuir o *comando staccato* a uma voz, e *legato* à outra. Como o ideal de fluência sonora precede a necessidade de fluência motora, concluímos que esta instância, como a anterior, não é orientada pelo *Walking*, mas possibilita identificar aspectos relativos à sua realização.
- *Circunstâncias*: o *Walking* pode orientar a determinação de setores da escala do violão que favoreçam a fluência motora, ainda que não seja o único critério para esta escolha. A determinação das *circunstâncias*, por sua vez, pode indicar a amplitude das *intenções* que compõem o *Walking*: em *circunstâncias* restritas, as *intenções* tendem a apresentar uma amplitude menor, abarcando poucas casas; em *circunstâncias* pouco restritas, as *intenções*

podem apresentar uma maior amplitude. Desta forma, esta *instância* pode ser orientada pelo *Walking*, assim como apresentar indícios da sua realização.

- *Consequências*: esta é a instância mais diretamente afetada pelos princípios do *Walking*. Como vimos, a execução sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som não é garantia de uma execução fluente. Para isso, a ação de mão esquerda ao violão deve ser planejada visando à integração destes expedientes, por meio da combinação fluida de *intenções*. Por essa razão, concluímos que as *consequências* são orientadas pelos princípios do *Walking*.
- *Condições*: no que diz respeito ao *Walking*, as *condições* se relacionam com a capacidade do intérprete de concatenar as *intenções*. As características individuais do intérprete podem dificultar a realização de determinados expedientes técnicos, mas isso não impede que a ação de mão esquerda seja planejada sob a perspectiva do *Walking*, pois a combinação de *intenções* deve ser planejada de acordo com as suas habilidades pessoais. Desta forma, a adesão aos princípios do *Walking* não resulta em uma ação de mão esquerda padronizada. Assim, concluímos que a realização do *Walking* é pessoal e que a avaliação das habilidades individuais do intérprete condiciona a sua realização.

A presente pesquisa demonstrou que o *Walking* possui implicações no processo de digitação de uma obra ao violão. Apesar de apontar para uma possível aplicação prática do conceito, fugiu ao escopo deste trabalho investigar como o *Walking* pode configurar um recurso estratégico para a obtenção de fluência técnica na ação de mão esquerda ao violão, o que demandaria uma maior sistematização dos seus preceitos. Esperamos, portanto, que este trabalho contribua para pesquisas futuras acerca do *Walking*.

## REFERÊNCIAS

- ALBÉNIZ, Isaac. *Suite Española, Op. 47*. Timonium: Tonar Music, 2018. Partitura, 57 páginas. Violão.
- ALÍPIO, Alisson. *Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*. 2014. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- ANDERSON, Neil A. Aim-Directed Movement. *Soundboard*. Mission Hills, CA, vol. 7 n. 1 p. 13-14. February 1980.
- ASSAD, Sérgio. *Aquarelle*. Paris: Henry Lemoine, 1992. Partitura, 14 páginas. Violão.
- BACH, Johann Sebastian. *Prelude, Fugue and Allegro BWV 998*. IN: KOONCE, Frank. Johann Sebastian Bach: The Solo Lute Works. Second Edition. Neil A. Kjos Music Company, San Diego, CA, 2002
- BACH, Johann Sebastian. *Suite BWV 1009*. Edição: Renan Colombo Simões, 2012. Partitura, 13 páginas. Violão.
- BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística: recursos poco usuales*. Madrid: Real Musical, 1995.
- BARCELÓ, Ricardo. *O sistema posicional na guitarra. Origem e conceitos de posição. O caso de Fernando Sor*. 2009. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009.
- BARRIOS, Agustín. *The complete works of Agustín Barrios Mangoré vol. 3*. Van Nuys: Alfred Publishing, 1985. Partitura, 56 páginas. Violão.
- BARRIOS, Agustín. *Vals op. 8, no 3*. Van Nuys: Alfred Publishing, 1985. Partitura, 8 páginas. Violão.
- BROUWER, Leo. *Sonata*. Madrid: Opera Tres, 1991. Partitura, 20 páginas. Violão.
- CANILHA, Cauã Borges. *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

DERGAL, Alfonso Aguirre. Guitarra, gesto & movimiento: A partir de una revisión crítica de los métodos y tratados canónicos de la guitarra clásica de la segunda mitad del siglo XX, hacia la construcción de nuevos paradigmas. *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research*, Aveiro, vol. 1, n. 1, pp. 49 – 56, 2017.

DERGAL, Alfonso Aguirre. *O gesto e a guitarra clássica: prolegomena para novos paradigmas*. 2020. 332 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2020.

DOWLAND, John. *Lachrimae Pavan*. Edition: Thomas Königs, 2001. Partitura, 3 páginas. Violão.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: ART Ediciones, 2000.

GUEDES, Antonio. *Mini suite nordestina*. 2013.

IZNAOLA, Ricardo. *The Physiology of Guitar Playing*. Reading: International Centre for Research in Music Education, 2000.

KOONCE, Frank. *Left hand movement: a bag full of tricks*. Part I. 1997 – Disponível em [www.frankkoonce.com/publications.php#my\\_anchor](http://www.frankkoonce.com/publications.php#my_anchor) Acesso em 04 de agosto de 2019.

KOONCE, Frank. *Articulation, texture and voicing*. 2005 – Disponível em <https://www.frankkoonce.com/articles/Articulation,%20Texture,%20and%20Voicing.pdf>. Acesso em 25 de abril de 2023.

LONER, R. T.; ALÍPIO, A. *Walking: conceituação do comportamento de mão esquerda ao violão observado por Frank Koonce*. *Revista Vórtex*, Curitiba, vol. 8, n. 3, pp. 1 – 18, dez. 2020.

MADEIRA, Bruno. *O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística*. 2017. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

MEINEL, Kurt. *Didáctica del Movimiento: Ensayo de una teoría del movimiento en el deporte desde el punto de vista pedagógico*. 3ª Edição. La Habana: Editorial Orbe, 1977.

MILAN, Luys de. *Sei pavane da “El Maestro” per vihuela*. Milão: Suvini Zerboni, 1965. Partitura, 16 páginas. Violão.

PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra, libro primero*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

PÓVOAS, Maria Bernadete Castelan. *Controle do movimento com base em um princípio de relação e regulação do impulso mecânico: possíveis reflexos na otimização da ação pianística*. 1999. 259 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

RAMIREZ, Ariel. *Balada para Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Lagos, 1968. Partitura, 2 páginas. Violão.

SCARLATTI, Domenico. *Sonata K 380*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1989. Partitura, 4 páginas. Violão.

SHEARER, Aaron. *Classical Guitar Technique*. New York: Franco Colombo, 1963.

SHEARER, Aaron. *Learning the classic guitar*. Pacific: Mel Bay, 1990.

SHERROD, Ronald Jerone. *A guide to the fingering of music for the guitar*. 1981. Tese (Doutorado em Música). The University of Arizona, 1981.

SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. 2008. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TÁRREGA, Francisco. *Lágrima*. Madrid: Ildefonso Alier, n.d. Plate I. 5230 A. Partitura, 1 página. Violão. Disponível em [https://imslp.org/wiki/Lágrima\\_\(Tárrega%2C\\_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Lágrima_(Tárrega%2C_Francisco)) Acesso em 30 de maio de 2023.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: The Classical Guitarist’s Technique Handbook*. Van Nuys: Alfred Publishing Co., 1995.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Étude pour guitarre*. Paris: Max Eschig, 1953. Partitura, 37 páginas. Violão.