

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

Nativo Antônio Hoffmann Filho

ESPECTRO DA AÇÃO POSITIVA

Gradações de pressão dos dedos e processos foronômicos na prática violonística

Curitiba
2022

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).

Hoffmann Filho, Nativo Antônio

Espectro da ação positiva: gradações de pressão dos dedos e processos foronômicos na prática violonística / Nativo Antônio Hoffmann Filho. -- Curitiba-PR, 2022.

62 f.: il.

Orientador: Alisson Alípio.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2022.

1. Interpretação musical. 2. Violão - técnica. 3. Violão - performance. 4. Violão - mão esquerda. I - Alípio, Alisson (orient). II - Título.

Nativo Antônio Hoffmann Filho

ESPECTRO DA AÇÃO POSITIVA

Gradações de pressão dos dedos e processos foronômicos na prática violonística

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

Paraná
2022

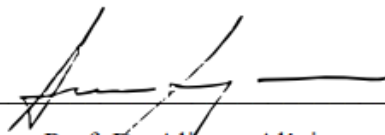
TERMO DE APROVAÇÃO

NATIVO ANTÔNIO HOFFMANN FILHO

ESPECTRO DA AÇÃO POSITIVA: GRADAÇÕES DE PRESSÃO DOS DEDOS E
PROCESSOS FORONÔMICOS NA PRÁTICA VIOLONÍSTICA

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
UNESPAR



Documento assinado digitalmente
CRISTIANO BRAGA DE OLIVEIRA
Data: 03/09/2022 10:19:59-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dr. Cristiano Braga Oliveira
UFMA



Prof. Dr. Fábio Scarduelli
UNESPAR

Curitiba, 30 de agosto de 2022

Este trabalho é dedicado às vítimas da Covid-19. Jamais esqueceremos.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço aos meus pais, Nativo Antônio Hoffmann e Jacira Salete Borges de Moura Hoffmann. Não somente os valores, bem como a constante reflexão e aprimoramento destes em vocês através do convívio me ensinaram que jamais cessamos de aprender. Pai, a saudade que deixas é sentida por muitos que tiveram a sorte de conviver contigo. Mãe, tua força e sabedoria são inspiração diária aos desafios que a vida apresenta. A vocês agradeço, não só a possibilidade deste trabalho, mas a própria vida e as condições de encará-la.

Agradeço, também, aos meus irmãos, Gabriela, Kátia, Magnólia, Jorge e Nausceli.

Não tenho palavras que meçam a importância de minha esposa, amiga e companheira Jéssica G. Finger. No momento da escrita deste parágrafo, somamos 13 anos amadurecendo juntos. A ti especialmente, agradeço a paciência e o exemplo constante de sensibilidade às coisas preciosas da vida. Que as asas do colibri sigam vibrando.

Aos professores que não só me ensinaram, bem como aprenderam a ter mais paciência diante de neurodivergências mal detectadas. Pablo Sgrillo, Júlio “chumbinho” Herrlein, Maurício Marques, Daniel Wolff, Fernando Matos e Thiago Colombo de Freitas. Vocês são importantes.

Aos meus amigos músicos, que não me deixaram abandonar o impulso de expressar-se através dos sons durante momentos difíceis. Cristiano Braga de Oliveira, Nanã Parú, João de Souza, Alequis Sandro, Victor Vale, Fernando Lazzarin, Samuel Schneider, Rodrigo Horodisky.

Aos professores da PPG da UNESPAR, em especial ao meu orientador Alisson Alípio, pela paciência e pelo voto de confiança. Apesar da distância, este período foi um dos mais enriquecedores de minha vida e isso se deve a vocês.

*Os homens são deuses mortos
Por um tempo já colapsado
Nem seus sonhos se salvaram
Somente a sombra há ficado
E eu pergunto ao mundo
E o mundo me há de enganar
Cada qual crê que não muda
E que mudam os demais
E passo as madrugadas
Buscando um raio de luz
Por que a noite é tão grande
Violão, diga-me tu
- Atahualpa Yupanqui*

RESUMO

Esta pesquisa busca investigar aspectos relativos a uma percepção oculta à atitude motora necessária à execução musical ao violão, sendo estes a gradação de pressão dos dedos da mão esquerda e como esse fenômeno interage com a subjetividade interpretativa do violonista enquanto execução, aqui denominados de processos fonômicos. A partir de pesquisas anteriores sobre o *walking* e a abordagem tripartite do contato dos dedos no braço do instrumento — ações positiva, intermediária e negativa — propomos um olhar sobre como uma pressão dos dedos consciente pode facilitar a fluência motora/musical durante uma performance instrumental. Através do método indutivo e bibliografia relacionada, buscamos desenvolver esses conceitos com intuito de refinar as práticas da performance ao violão. A pressão dos dedos consciente pode significar tanto um fator de refinamento mecânico bem como atuar de maneira eficiente para a expressão musical enquanto demanda motora imbuída de subjetividade interpretativa. Esta investigação tem por foco as demandas da mão esquerda ao violão.

Palavras-chave: técnica; performance; mão esquerda; interpretação musical; violão.

ABSTRACT

This research aims to investigate aspects related to an occult perception for the necessary motor attitude in a musical performance in classical guitar, these being the left handed fingers' pression gradation and how this phenomenon interacts with the musicians interpretative subjectivity as musical performance, here denominated as phonomic processes. From previous research over *walking* and the tripartite approach on the finger contact on the instruments fingerboard — positive, intermediary and negative actions — we propose a way to observe how a conscious finger pression can improve motor/musical fluency during an instrumental performance. Through the inductive method and related bibliography, we aimed to develop these concepts with the objective to refine the performance practices at the classical guitar. The conscious finger pressure can be a mechanical refinement factor as well to act in an efficient manner to the musical expression as a motor demand permeated by interpretative subjectivity. This investigation aims at the left hand demands at the classical guitar.

Keywords: technique; performance; left-hand; musical interpretation; guitar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Ação Positiva	18
FIGURA 2 - Ação Negativa	18
FIGURA 3 - Ação Intermediária	19
FIGURA 4 - Passacaglia (cc 85 - 88), Joaquin Rodrigo	25
FIGURA 5 - Capriccio 7 op 20 (cc. 28 - 48) - Francisco Legnani	26
FIGURA 6 - Prelúdio nº5 (cc 1;7;14) - Heitor Villa Lobos	28
FIGURA 7 - Conceitos Elencados Relativos à música e movimento.	30
FIGURA 8 - Espectro da Ação Positiva	38
FIGURA 9 - Vibrato	39
FIGURA 10 - Ação Positiva Suficiente	39
FIGURA 11 - Ação Positiva Insuficiente	40
FIGURA 12 - Ação Positiva Parcial	40
FIGURA 13 - Ação Intermediária	40
FIGURA 14 - Ação Negativa	41
FIGURA 15 - Estudo 10 para violão (cc. 54 - 58) - Heitor Villa Lobos	42
FIGURA 16 - Chaconne BWV 1004 (cc. 229 - 233) - J. S. Bach	44
FIGURA 17 - Andante Allegro op. 6 n. 2 (cc. 1-9) - Fernando Sor	45
FIGURA 18 - Op. 35 n. 22 (cc 1-8) allegretto - Fernando Sor	46
FIGURA 19 - Estudo 7 para violão (cc. 1- 4) - Heitor Villa Lobos	47
FIGURA 20 - Chaconne BWV 1004 (cc 230-232) - J. S. Bach	48
FIGURA 21 - Andante op. 35. n. 13 (cc. 1 - 9) - Fernando Sor	49
FIGURA 22 - Duração excedente - Moderato op. 35 n. 17 (cc. 1-5) - Fernando Sor	51
FIGURA 23 - Duração suficiente - Moderato op. 35 n. 17 (cc. 1-5) - Fernando Sor	52
FIGURA 24 - Fandango (cc. 1 - 3) - Joaquín Rodrigo	53
FIGURA 25 - Pizzicato de mão direita - Maria (cc. 46 - 48) - Francisco Tárrega	54

FIGURA 26 - Pizzicato de mão esquerda (APP) - Capricio 24 (var. IX) - Nicolò Paganini	54
FIGURA 27 - Modelo para o ritmo de dança da giga (LITTLE & JENNE, 1991, p. 178)	57
FIGURA 28 - Giga BWV 1009 (cc. 1-8) - J. S. Bach	58

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Abreviações do cap. 1 - O Violão Como Vetor Estético Musical	21
Quadro 2 - Abreviações dos conceitos do cap. 2 Corporeidade e Fluência Musical	36

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 MÃO ESQUERDA E PERSPECTIVAS MOTORAS	17
1.1 PARÂMETROS DE MÃO ESQUERDA	18
1.2 AIM-DIRECT MOVEMENT	19
1.3 WALKING	20
2 CORPOREIDADE E FLUÊNCIA MUSICAL	22
2.1 CONCEITOS MOTORES PARA A PERFORMANCE	22
2.1.1 Coalescência	23
2.1.2 Vitalidade Rítmica Intermediária	25
2.1.3 Reverberação	26
2.1.4 Junção	28
2.1.5 Entre intenções e gestos	30
2.2 DANÇA	31
2.3 FORONOMIA MUSICAL COMO CORPOREIDADE DA INTERPRETAÇÃO	32
3 ESPECTRO DA AÇÃO POSITIVA	38
3.1 CAMADA TÉCNICA	41
3.1.1 Ligados	42
3.1.2 Translados e dedo-guia	43
3.1.3 Abafadores	46
3.1.4 Distensão e contração	48
3.2 CAMADA INTERPRETATIVA	50
3.2.1 Legato	50
3.2.2 Articulação	53
3.3 CAMADA ESTRUTURAL	55
3.3.1 Frase, período e seção	55

3.3.2 Caráter	56
CONCLUSÃO	60
REFERÊNCIAS	63

INTRODUÇÃO

O presente texto visa investigar as possibilidades de construção e desenvolvimento de aspectos relacionados à atuação da mão esquerda na performance violonística, com ênfase na tradição relacionada ao violão erudito. Para tal, por mais que os tópicos aqui abordados estejam exemplificados com um repertório dito tradicional, de maneira alguma busca-se fixar uma verdade ou certeza sobre os tópicos aqui desenvolvidos. Como Oliveira (2020), reitera:

Qualquer tentativa de fixar a técnica violonística em uma determinada tradição significa negar que a mesma ainda está em evolução. Ao entender esse processo, damos subsídio epistemológico para que, num futuro próximo, os avanços inerentes a esse processo possam ser incorporados ao sistema de educação formal de ensino de violão: bacharelados, conservatórios e demais escolas. Músicas feitas há mais de sessenta anos não podem mais ser chamadas de modernas, e as demandas técnicas inerentes à sua prática já não são a grande novidade da vanguarda musical (OLIVEIRA, 2020, p. 35).

Como constatado acima, atualmente, não podemos falar de expedientes técnicos ao violão sem levar em consideração a qualidade dinâmica e processual destes. Antes de tentar provar um ponto ou trazer uma concretude, busca-se, aqui, trazer uma série de apontamentos que visam instigar o leitor a observar aspectos muitas vezes onipresentes e pouco mencionados na literatura em geral. De certa forma, o que entendemos por técnicas expandidas e música experimental, a partir de um processo inicial de desconstrução e experimentação, paradoxalmente, abriu caminhos e quebrou paradigmas que renovaram e renovam as próprias demandas das quais, inicialmente, visavam romper. Portanto questionamos se as demandas técnicas de mão esquerda tornam-se passíveis de certas reflexões. De tal sorte, observamos a pressão dos dedos enquanto qualidade passível de investigação, tanto em termos motores quanto interpretativos.

Como exemplo do desenvolvimento destes processos da performance musical, elencamos aqui conceitos relacionados a diferentes estágios e perspectivas da movimentação dos dedos da mão esquerda, bem como trazemos uma proposta que visa somar-se aos mesmos. Desta forma, aqui encontrar-se-á as definições de ações *positiva*, *intermediária e negativa* (ALÍPIO, 2014); o recurso de desenvolvimento proprioceptivo de estágios iniciais da performance, *aim-direct-movement* (ANDERSON, 1980); o desenvolvimento do *walking*

(ANDERSON, 1980; ALÍPIO, 2014; LONER & ALÍPIO, 2020) como uma superação paradoxal da abordagem da movimentação relativa a mão esquerda ao violão.

A partir destas bases, aqui, buscamos desenvolver uma qualidade gradativa destes elementos em função da motricidade e qualidade tátil dos dedos, não isolados do fenômeno artístico, e da subjetividade interpretativa, esta concebida como um processo dinâmico e encarnado. Assim, propomos o entendimento da intensidade e direcionalidade da pressão dos dedos a partir de um *espectro da ação positiva*. Para lidar com aspectos relativos à separação, conectividade e intensidades de notas, frases e seções, usufruímos de conceitos desenvolvidos por Pierce (1994, 2007) e alguns aspectos relativos à dança (LITTLE & JENNE, 1991). Tais conceitos, em sua origem, visavam desenvolver o entendimento musical a partir de gestos e movimentos corporais sem a utilização de instrumentos, percebemos que podem ser bastante úteis, também, para desenvolver as camadas aqui elencadas com o instrumento.

Finalmente, como um espectro que permeia todos os conceitos aqui elencados e desenvolvidos, propomos o conceito de *foronomia musical* (REYBROUCK, 2001, 2015; DOGANTAN-DACK, 2011) como uma consideração essencial para expandir e refinar a performance e a própria construção desta como um fenômeno em que motricidade e interpretação são coincidentes e indissociáveis.

O texto resultante desta pesquisa tem por intuito principal incitar o leitor, violonista ou não, a focar em aspectos transversais a dualidade técnica/interpretação ou corporeidade/subjetividade. Tal como sugerido por López Cano (2015), cabe ao intérprete pesquisador ir além de oposições, tais como conceitual/não conceitual, verbal/pré-verbal ou lógico/intuitivo (LOPEZ-CANO, 2015, p. 70). Apesar do assunto revelar-se denso a uma leitura inicial, os conceitos aqui dispostos visam evocar diferentes ângulos de um fenômeno que somente revelar-se-á de maneira inteligível quando postos ou percebidos em ação, enquanto reflexão incorporada.

1 MÃO ESQUERDA E PERSPECTIVAS MOTORAS

A busca por uma sonoridade fluente ao violão está diretamente identificada com a busca e desenvolvimento da *expertise* do ato performático como um todo. É implícita uma relação cinestésica entre o que se ouve e o que se percebe em um nível tátil. Percebemos que a elisão dentro do âmbito da fluência musical entre o que se ouve e o que se sente, em termos de tato, é um ideal a ser almejado. Como destacado por Alípio (2014):

As perspectivas motora e sonora não são critérios em si, são ideais de execução e sonoridade. Ambas reúnem um conjunto de conceitos que visam, respectivamente, fluência motora e sonora. [...] Acreditamos, portanto, que a fluência sonora, independentemente de posicionamentos estéticos, é uma condição básica para uma boa execução ao violão. Ela é o ideal artístico que serve de modelo para uma digitação satisfatória. Por inferência, concluimos que a capacidade de se tocar *legato* é o principal elemento desse ideal (ALÍPIO, 2014, p. 130).

Como o violão faz parte dos instrumentos descontínuos, sempre haverá uma pequena pausa entre uma nota e outra (SILVA, 2007). Ou seja, é intrínseco ao instrumento uma incapacidade estrutural de produzir uma sonoridade *legato per se*¹. Esse fator de descontinuidade do instrumento não necessita de uma grafia específica para se buscar o efeito de *legato*. Tal efeito é um ideal do qual busca-se uma aproximação. Logo, a movimentação da ação dos dedos das mãos pode propiciar esse efeito, pois — quanto mais ágil e levemente forem feitos esses movimentos, menor será essa pausa (entre as notas) e mais próximos estaremos do limite do ouvido humano em perceber o espaço entre uma nota e outra (SILVA, 2007).

A partir desse ideal de sonoridade, abre-se um leque do entendimento da movimentação física em um contexto de performance. Como apontou Santos (2009), o violonista terá a possibilidade de intervir de maneira mais *ativa* na elaboração de suas digitações, quando munido de ferramentas digitacionais. O autor aponta essa necessidade a partir da escassez, já em processo de superação, de arcabouços conceituais que deem conta do

¹ A não ser quando é empregado o recurso da *campanella*. Este consiste em realizar conteúdos melódicos empregando cordas distintas, cujas notas sobrepõem-se harmonicamente de acordo com as escolhas do intérprete. Questão desenvolvida em 3.2.1.

complexo fenômeno que é performar expedientes digitacionais complexos de maneira fluente ao violão. Ou, como problematiza Canilha (2017, p. 14), “É possível analisar todos os mecanismos físicos/cinestésicos necessários para a execução de uma obra musical?”

1.1 PARÂMETROS DE MÃO ESQUERDA

Segundo os parâmetros técnicos de mão esquerda, propostos por Alisson Alípio (2014), o princípio de movimento dos dedos da mão esquerda pode ser dividido em três ações: *positiva*, *negativa* e *intermediária*. A primeira designa a corda em estado pressionado:

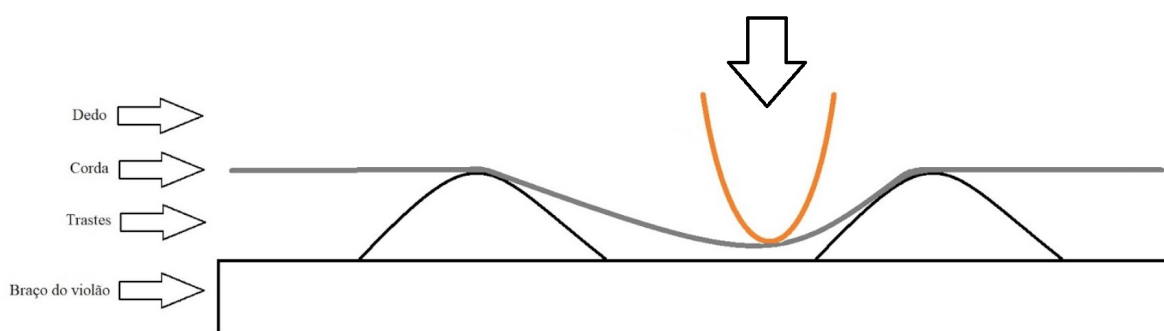


FIGURA 1 - Ação Positiva

A segunda, caracteriza o dedo afastando-se da corda:

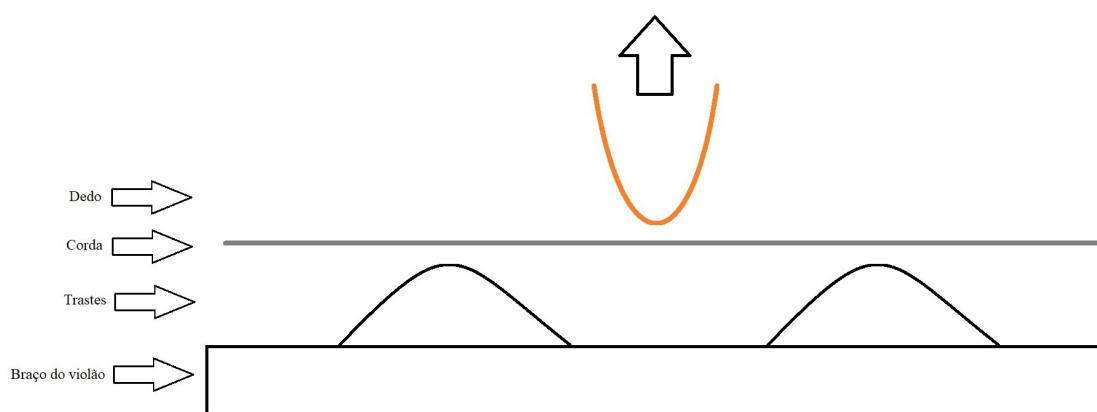


FIGURA 2 - Ação Negativa

A terceira, *intermediária*, descreve o ponto em que o dedo encosta na corda, sem movê-la, também percebida na ocorrência de harmônicos:

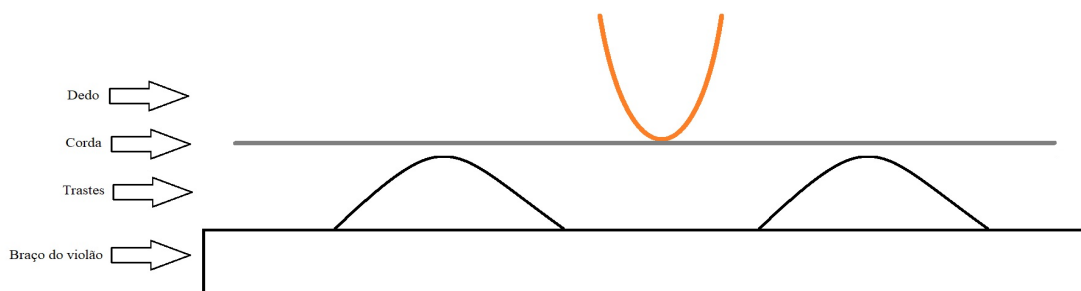


FIGURA 3 - Ação Intermediária

Assim sendo, Alípio postula a máxima de que “as ações positivas ou negativas, antes de sê-las, são sempre intermediárias” (ALÍPIO, 2014, p. 93).

Partindo dessa premissa, levemos em consideração dois conceitos significativos à construção e à prática do *legato* ao violão, o *aim-direct movement* e o *walking*.

1.2 AIM-DIRECT MOVEMENT

Segundo Anderson (1980), *aim-direct movement*, ADM, é uma estratégia utilizada em estágios iniciais da construção da memória muscular para uma performance e é um conceito relativo à prática de movimentos “para” e “a partir de” notas, oposta à ideia de praticar as notas em si mesmas. Como o próprio autor ressalta, “ADM é a memorização de movimento” (ANDERSON, 1980).

Este conceito é determinado por 4 estágios: primeiro *visualizar*, depois *movimentar*, em seguida *ajustar* e, finalmente, *pressionar e tocar*. Dessa maneira o autor demonstra que esse processo se dá antes de se praticar o correto ritmo da passagem, pois “quando alguém começa a praticar ADM, o ritmo assume uma função subordinada” (ANDERSON, 1980). Somente após a construção da “memória muscular” é que, segundo o autor, entra-se em um estágio de repetição rítmica relativo a determinada passagem que se quer memorizar. Ao aplicarmos os parâmetros de mão esquerda adotados por Alípio (2014) compreendemos que, primeiramente, a partir de uma posição digitacional específica em *ação positiva*, é indicado visualizar “com o olho da mente”² a posição digitacional seguinte. O segundo estágio é realizar lentamente a *ação negativa* dos dedos para a configuração de dedos almejada. Em

² “Olho da mente”, expressão utilizada por Anderson (1980).

seguida, orienta-se o ajuste dos dedos, do braço e do pulso à nova posição em busca de uma “posição forte”, em *estado intermediário*. E, finalmente, o quarto passo é pressionar (*ação positiva*) e tocar. Destacamos que na aplicação deste conceito temos, como ponto de partida e de chegada, uma *ação positiva*.

1.3 WALKING

Outro conceito importante para a elaboração de uma performance fluente em termos sonoros e motores é o *walking*. Originalmente cunhado por Koonce (1997), este o entendia como um recurso aplicado a movimentos lentos e designado por uma permanência dos dedos nas notas ressoantes enquanto os outros dedos antecipam as notas seguintes. Já Alípio (2014) o entende como a permanência dos dedos, o máximo possível, no espelho do braço do violão e, ainda assim, em um estado de mobilidade constante, “visto que ele *intenta* cada movimento antes do mesmo acontecer” (ALÍPIO, 2014, p. 132). Atualmente é percebido como um fenômeno constante na experiência performática. Como Loner & Alípio (2020) definem:

O *Walking* compreende todos os movimentos implicados na sustentação do som e, por isso, seus princípios podem ser aplicados a qualquer contexto de execução que prime pelo *legato*. Por esta razão, concordamos que a sua definição como um parâmetro técnico, convertido em uma instância do processo digitacional, não se sustenta. 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).

Reconhecendo que a mobilidade constante dos dedos durante a ressonância evidencia a busca por uma sonoridade *legato*, o *walking* passa a ser reconhecido, em termos de percepção da mão esquerda durante a performance, como uma *sucessão de intenções* (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 16)

Observamos que os três primeiros passos propostos por Anderson (1980) para a realização do ADM, a *visualização*, *movimentação* e *ajuste*, têm uma relação direta com a *intenção* constatada no *walking*. Podemos inclusive, com certo esforço imaginativo, ver esses dois conceitos como diferentes estágios da construção e da performance musical. Sendo o ADM uma ferramenta utilizada para a construção da memória muscular da mão esquerda em seu estágio inicial, assim definido como a *prática de intenções*, infere-se que a *intenção* é a

percepção dessa memória muscular acontecendo em um contexto musical, ou seja, de constante mobilidade. De tal forma, há uma ligação entre o *walking* e a abordagem da prática do violão denominada Aim-Directed Movement (A.D.M), proposta por Anderson e Shearer (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 15).

Termo	Significado	Abreviação
Ação Positiva	Dedo pressionando a corda;	AP
Ação Intermediária	Dedo encostando na corda sem exercer pressão;	AI
Ação Negativa	Dedo afastado da corda;	AN
Aim Direct Movement	Técnica para aquisição de memória muscular que consiste em visualizar, movimentar, ajustar e pressionar e tocar;	ADM
Walking	Perspectiva motora que consiste na constante movimentação dos dedos da mão esquerda visando a fluência motora e sonora. Sucessão de intenções.	(não há)

Quadro 1 - Abreviações do cap. 1 - O Violão Como Vetor Estético Musical

2 CORPOREIDADE E FLUÊNCIA MUSICAL

Sendo o *walking* uma sucessão de intenções, trazemos a percepção de que as intenções, entendidas como constante movimentação dos dedos, agrupam-se em frases que, por sua vez, estão em contexto específico de uma determinada forma musical. Para analisar as instâncias físicas, Alexandra Pierce (1994, 2007) nos dá um arsenal conceitual para tratar da relação entre música (em sua totalidade estrutural) e a estrutura do próprio corpo. Apesar da autora empregar a movimentação dos membros e do próprio corpo para estimular um entendimento do texto musical em termos interpretativos sem a utilização do instrumento, acreditamos que os conceitos propostos pela mesma podem ser significativos para o entendimento de processos complexos que constituem a realização da performance musical no campo do violão erudito. Buscamos, também, evidenciar algumas relações entre dança e a ação da mão esquerda; como alguns preceitos comuns à dança podem auxiliar na percepção tátil dos dedos e do próprio corpo na busca por uma performance musical fluente.

Finalmente, para ilustrar a parcela mais sutil da motricidade, utilizou-se o conceito de *foronomia musical*. Tal termo visa explicitar a coincidência entre processos motores e interpretativos como fenomenologicamente indissociáveis em se tratando de uma situação de performance.

2.1 CONCEITOS MOTORES PARA A PERFORMANCE

Pierce (1994) relaciona as ações físicas necessárias à performance com aspectos estruturais explicitados através da análise Schenkeriana, porém, com ressalvas, já que na linguagem gráfica de Schenker, “acentos iniciais, [...] arpejamentos, interrupções e assim por diante, não se traduzem prontamente em valores performáticos” (PIERCE, 1994, p. 54). A autora pontua, ainda sobre o gráfico engendrado por Schenker, que “o objetivo deste gráfico intrincado não é tanto denotar os níveis estruturais de uma peça, mas sim senti-los em gesto e som de performance”. Ou seja, a autora foca sua didática em expressar as hierarquias determinadas na análise schenkeriana em gestos, com as devidas nuances relativas à complexidade da música enquanto performance. Ao abordar a ação dos dedos, a autora ressalta a consciência de aspectos interdependentes aos mesmos:

Uma *ação de dedos límpida* melhor surgirá de balanços reverberantes do tronco do que ter de atuar contra um tronco rigidamente retido ou um que está caído e imóvel. [Um] movimento musicalmente apropriado e fisicamente responsivo que seja escassamente visível ou, se visto, é registrado como aceitavelmente fluente e comprometido com gestos performáticos que levam adiante a música (PIERCE, 1994, p. 58)³.

Pierce deixa clara a dimensão minuciosa da ação corporal envolvida na performance instrumental, quando trata como um movimento apropriado aquele que seja escassamente visível. Há uma relação tátil complexa, com qualidades paradoxais simultâneas tais como ação enquanto assentamento e vice-versa. Há um diálogo vívido e dependente com o campo gravitacional [que o intérprete] habita (PIERCE, 2007, *apud* GRAYBILL, 2012, p. 138). Para esta pesquisa, selecionamos os seguintes conceitos desta autora: coalescência, vitalidade rítmica intermediária, reverberação e junção.

2.1.1 Coalescência

Em última instância, o corpo tem uma implicação no âmbito da fluência musical. A percepção do corpo integrado ao gesto musical é denominada de *coalescência* e está associada a um estado de ação ou gesto integral (PIERCE, 1994, p. 73), como a autora define:

Coalescência descreve a necessidade de notas membro de acordes estruturais em fundir-se em unidades verticais, em manterem-se paradas na relação de umas para com as outras – e, por assim dizer, manterem-se paradas na consciência. Em meio de uma figuração atraente, as notas do acorde aderem-se – mas não como aglomerados disformes. Nos seus próprios vínculos com o vertical, elas estão preparadas para a ação. Com cada passo conseguinte ao longo da progressão, os entornos da situação musical pressionam para um novo ordenamento. [...] Nós percebemos elas paradas (*as notas*); nós ouvimos a atividade. O ouvido, a atenção performática de alguém, acompanha a propagação das notas e torna-se atraído por suas demandas (PIERCE, 2007, p. 85)⁴.

³ ...limpid finger action will arise from reverberant trunk sways rather than having to act against a rigidly held trunk, or one that is flopped and unmoving. I am not referring to an arsenal of crouchings, pumpings, twistings, and facial mannerisms pasted onto playing, but to musically appropriate and physically responsive movement that may scarcely be visible, or if seen is registered as agreeably fluent and committed playing gestures which draw forth the music (PIERCE, 1994, p. 58).

⁴ Coalescence describes the urge of member notes in structural chords to fuse into vertical units, to stand still in relation to one another—and, só to speak, to stand still in consciousness. In the midst of enticing figuration, the chord notes no cohere—but not as formless clumps. In their very binding to the vertical, they are poised for action. With each further step along the progression, the surrounding musical situation jostles into a new ordering.[...] We see the standing still; we hear the activity. One's era, one's performing intention, tracks along with the spinning out of notes and gets ensnared by their demands (PIERCE, 2007, p. 85).

É a retenção das principais notas estruturais de um contexto digitaional na consciência e, como ponto referencial, pode ser entendido como a influência da harmonia sobre a tensão e relaxamento do corpo em geral. Uma verticalização das notas “principais”; neste caso, uma percepção e externalização de seu valor estrutural no âmbito interpretativo sem interferir na rítmica individual descrita no texto da partitura (GRAYBILL, 2012, p. 138).

De maneira complementar, Kurth (1914), ao falar de melodias polifônicas, comenta sobre o que poderia chamar de uma ilusão de síncope:

[Como] as alturas dissonantes capturadas cordalmente [*de apresentação arpejada*] são preservadas na audição musical para além das partes subsequentes da linha, elas sobressaem-se da continuidade linear e formam entre si uma continuidade separada com a nota que provê uma resolução. Esses tons não resolvidos perduram [*hang*] até que ouçamos sua continuação (KURTH, 1914 apud ROTHBARD, 1991, p. 78).

Isto significa que, apesar de haver uma interrupção na continuidade melódica, tanto na escrita musical quanto na própria execução, determinados trechos melódicos e notas específicas perduram na imaginação do ouvinte apesar de silenciadas e entrecortadas por conteúdos pertencentes a outros agrupamentos melódicos, a outras vozes. Assim, podemos inferir que uma voz que exige um determinado comportamento motor, quando interrompida por outro conteúdo musical, recupera esse comportamento como se este tivesse continuado a acontecer, sem evidenciar uma nova frase, mas sim, dando uma continuidade a frase anteriormente interrompida de maneira fisicamente perceptível, concomitante à interpretação subjetiva do conteúdo musical que visa continuar. Desta forma, observemos:

The image displays two musical staves, numbered 85 and 87, illustrating the concept of melodic continuity through dissonance. The top staff (85) and bottom staff (87) show melodic lines with sixteenth-note runs, some marked with a '6' for sixteenth notes. Red boxes highlight dissonant chords that occur at the start of new melodic phrases. Blue boxes highlight the continuation of the melodic line from the previous phrase, showing how the dissonance from the previous phrase is perceived as part of the new phrase's structure.

FIGURA 4 - Passacaglia (cc 85 - 88), Joaquin Rodrigo

No trecho acima, percebemos duas atitudes musicais distintas, uma caracterizada por acordes e um conteúdo melódico que remete ao tema principal da peça⁵ (quadrados vermelhos), e outra formada por sextinas (quadrados azuis). Cada uma dessas atitudes coalesce, mesmo que intercaladas. Elas podem ser efetivamente discernidas quando cada atitude preserva suas características — de timbres, intensidades, articulações, etc — anteriores quando retomadas.

2.1.2 Vitalidade Rítmica Intermediária

Refere-se tanto ao padrão duracional da progressão harmônica quanto às intensidades variadas de movimentação através dos acordes (PIERCE, 2007, p. 84). Está associada a um grau de percepção gestual do instrumento relacionado às notas e acordes de destaque, como por exemplo um acorde dominante num contexto tonal. Em termos de movimento, significa que “a presença sob o peso da atenção e do gesto de cada acorde acontece ao mesmo tempo em que se está respondendo ao movimento através de uma progressão” (GRAYBILL, 2012, p. 139). Inclui-se, também, a percepção de intensidades relacionadas a contextos locais, de um acorde a outro ou seção à outra. De maneira rudimentar, visualizemos:

⁵ Passacaglia é caracterizada por uma melodia que repete-se ao longo de toda a peça, tanto com variações quanto repetições literais.

Prestissimo

28

ff

f

p

36

p

ff

f

p

p

rallent.

44

a tempo

p

p

FIGURA 5 - Capriccio 7 op 20 (cc. 28 - 48) - Francisco Legnani

Neste trecho, temos dinâmicas, *crescendos* e *decrescendos* destacados com uma caixa vermelha. Estes não são originais da partitura e visam destacar a VRI, onde temos dinâmicas de condução de tensões harmônicas sem extrapolar as dinâmicas sugeridas pelo próprio compositor para os segmentos maiores.

Os dois parâmetros supracitados têm relação com os processos gestuais em termos de movimentação harmônica, no âmbito de gestos que respondem à forma da música em termos de frases, períodos e seções em sua ressonância. Os conceitos conseguintes estão mais bem associados ao caráter de conectividade; o que acontece “entre” os eventos, seja de uma nota a outra, seja de uma frase à outra, em termos de articulação.

2.1.3 Reverberação

A ação de pressionar as cordas — *ação positiva* — pode ter diferentes graus de pressão conforme o contexto musical estrutural, sem alterar a sustentação das alturas necessária ao *legato*. A intenção que precede uma ação está apoiada em sua origem, e no caso dos dedos da mão esquerda podemos afirmar que, durante a sustentação máxima do som, a

sucessão de intenções proposta no *walking* está diretamente associada ao conceito proposto por Pierce, segundo a qual *reverberação* é:

... um gesto relacionado à execução e a sua busca por som para o seu término, até mesmo quando o próximo gesto seja incitado para seu início. Isto é *reverberação*, a contínua mobilização de ações relacionadas à execução que assentam-se para o relaxamento inclusive quando elas seguem adiante. Ela depende da qualidade de deixar os gestos moverem-se através, permitindo-lhes cumprir ambas as funções articulativas e integrais. Escolher *reverberação* para o estudo evidencia esse paradoxo de relaxamento enquanto ação — a contraparte física de dividir o som em notas, frases e compassos mantendo sua continuidade (PIERCE, 2007, p. 120)⁶.

Como demonstrado acima, *reverberação* é uma tomada de consciência e, conseqüentemente, um reconhecimento da energia que perpassa os gestos performático musicais desde os mais periféricos, por exemplo as articulações dos dedos ao violão, até a noção de movimentação corporal e suas sensações correspondentes à aspectos mais gerais da música em questão. Para a *reverberação*, em termos de expressividade, Pierce (2007) postula:

Reverberação reflete a intenção que precede uma ação, o comprometimento durante a ação (incluindo o desejo de comunicar-se com uma plateia) e completude desta ação — mesmo que uma próxima ação possa juntar-se (como quando início e término fundem-se em uma nota ou acorde), ou até mesmo sobrepor-se (como em exposições de fuga). *Reverberação* também reflete — ao longo de toda sua trajetória — o conteúdo emocional e permeado de pensamentos de uma ação (PIERCE, 2007, p. 121)⁷.

Este princípio busca evidenciar que o movimento, antes de acontecer de maneira gestual e manifestar-se em ressonância, tem sua origem e ponto de apoio no movimento anterior, imbuído inclusive dos mecanismos de motores interpretativos atribuídos ao movimento anterior. O conceito de *reverberação* permeia, e atravessa, o conceito de *junção*. Sobre o conteúdo emocional atribuído à *reverberação* pela autora da citação acima disposta,

⁶ ... a playing gesture and its sound search for their ending, even as the next gesture stirs into beginning. This is reverberation, the continuous mobilizing of playing action that settles to rest even as it moves on. It depends on letting gestures through, allowing them to carry out both their articulating and their integrating functions. Singling out reverberation for study brings into prominence this paradox of resting while acting — the physical counterpart of dividing up the sound into notes, phrases, and measures while maintaining its continuity (PIERCE, 2020, p. 120).

⁷ ... Reverberation reflects the intention that precedes an action, commitment during the action (including a desire to communicate with an audience), and fulfillment of the action—although a next action may adjoin (as when ending and beginning fuse on a note or chord), or may even overlap (as in fugal expositions). Reverberation also reflects—all along the path—the emotional and thought-filled content of an action (PIERCE, 2007, p. 121).

este será melhor desenvolvido e delimitado pelo conceito de *foronomia musical*, desenvolvido posteriormente.

2.1.4 Junção

A ligação de elementos de diferentes hierarquias estruturais de uma peça em termos motores e musicais, Pierce (2007) denomina de *junção*: aquilo que ocorre entre eventos musicais como um todo, sendo um conceito que delinea a qualidade de união e articulação entre os elementos. Ela destaca dois tipos de *junção*: **entre notas**, caracterizada por enfatizar continuidade, como a necessária a uma melodia, e **entre frases**, designada pelo teor de separação entre as frases.

The image shows a musical score for Heitor Villa Lobos' Prelúdio nº5. At the top left, there is a legend: 'Junção de notas = [blue line]' and 'Junção de frases/motivos = [red box]'. The score is in 4/4 time, marked 'Poco animato' and 'mf'. It features several annotations: blue lines connect notes within phrases, and red boxes enclose specific motifs. Roman numerals VII, V, and II are placed above the staff. Measure numbers 1, 4, 7, 14, and 17 are indicated. Fingerings (1, 2, 3, 4) and pedaling symbols are also present.

FIGURA 6 - Prelúdio nº5 (cc 1;7;14) - Heitor Villa Lobos

No exemplo acima, as linhas azuis designam os motivos que compõem uma frase, caracterizados pela *junção* de suas notas. Os quadrados vermelhos designam a *junção* dos motivos, articulando-os como distintos entre si. Como já explicitado, a *junção* é permeada pela *reverberação*, e com isso em mente, Pierce (2007) elucida:

O momento da articulação, o tempo entre as partes pode ser chamado de *junção*. Entre notas, *reverberação* da *junção* é caracterizada por enfatizar continuidade, a conectividade fluída contida na linha melódica. Entre frases, é usualmente a qualidade de separação que precisa ser nutrida — a precisa qualidade de independência que permite cada frase sua própria completude de expressão e rechaça sentenças musicais ofuscadas ou abruptas. Ouvintes são rápidos em reconhecer execuções que soam “sem respirações”[breathless]. Intérpretes que desejam uma qualidade relacionada a respirações frequentemente não têm a capacidade de ouvi-las quando elas lhes faltam, ou não sabem como encontrá-las. [...] É digno de valor prestar atenção inclusive em junções entre peças em um

concerto ou recital, inclusive no interlúdio, de maneira que a ocasião tenha uma completude satisfatória, sem distrações desnecessárias (PIERCE, 2007, p. 120).⁸

Enquanto a *reverberação* perpassa, como uma corrente de energia, todo conteúdo musical, as junções fazem-se perceber pela consciência da separação entre os elementos musicais e pela qualidade de cada um desses terem em si, intrinsecamente, os elementos consequentes. Para fins de elucidação, valho-me das palavras de Roger Graybill (2012) ao analisar o conceito de *junção* em Pierce (2007):

Enquanto uma descrição mecanística focaria no silêncio que permanece entre a cadência da primeira frase e o ataque da nova frase, Pierce chama a atenção para a qualidade da fluência de energia através da *junção*: ‘as partes ressonantes e as *junções* tendem a fundir-se. Uma frase transmite sua energia na *junção*: *junção* transmite sua energia antes e depois da frase’. Através dessa fluência de energia, três estágios interpenetrantes precisam ser observados: *final* [da primeira frase], *Tranquilidade/quietude* [stillness] e *início* [da próxima frase] (GRAYBILL, 2012, p. 140).⁹

Chama a atenção que essa fluência de energia, em que “as partes ressonantes e as *junções* tendem a fundir-se”, está em consonância com o ideal de sonoridade *legato* e, assim como nos passos dois e três do ADM (*movimentar* e *ajustar*) ressalta-se a necessidade de mover-se relaxada e tranquilamente, durante uma frase. São fenômenos paralelos, ambos descrevendo materiais sonoro-motores em estágios diferentes, ainda assim paralelos. Se, pois, na explicação relativa aos três estágios interpenetrantes da *junção*, “*final* (da primeira frase), *tranquilidade/quietude* [stillness] e *início* (da próxima frase)”, trocarmos o termo “frase” presente nos dois parêntesis, por “nota”, perceberemos essa preocupação com uma movimentação dos dedos relaxada no que concerne ir de uma posição à outra.

Ambos a *junção* e o *walking* partilham desse “ideal” de conectividade constante. Dado o pressuposto de Pierce, em uma espécie de jogo em que as *junções* e as *partes ressonantes*

⁸ The moment of articulation, the time between the parts, can be termed *junction*. Between notes, reverberation of junction is likely to emphasize continuity, the fluid connectedness within a melodic line. Between phrases, it is usually the separateness that needs to be nursed—the precise quality of independence that allows each phrase its own fullness of expression and avoids blurred or abrupt musical sentences. Listeners are quick to recognize playing that sounds “breathless”. Performers who desire a breathing quality often cannot hear when they lack it, or know how to find it. [...] It is worthwhile to pay attention even to junctions between the pieces in concert or recital, including the intermission, so that the occasion has a satisfying wholeness, without undue distraction (PIERCE, 2007, p. 120).

⁹ While a mechanistic description would focus on the silence that stands between the cadence of the first phrase and the attack of the new phrase, Pierce draws attention to the quality of energy flow through junction: “. . . the sounding parts and the junctions tend to merge. A phrase streams its energy into junction; junction streams into the phrases before and after”. Within this fluid flow of energy, three interpenetrating stages must be attended to: ending (of the first phrase), stillness, and beginning (of the new phrase) (GRAYBILL, 2012, p. 140).

transmitem a energia de uma à outra simultaneamente, inferimos que a *intenção* percebida no *walking* pode ser percebida em termos de energia, de uma percepção tátil ocorrendo durante uma ressonância, relativa ao passo seguinte, onde se intenta chegar.

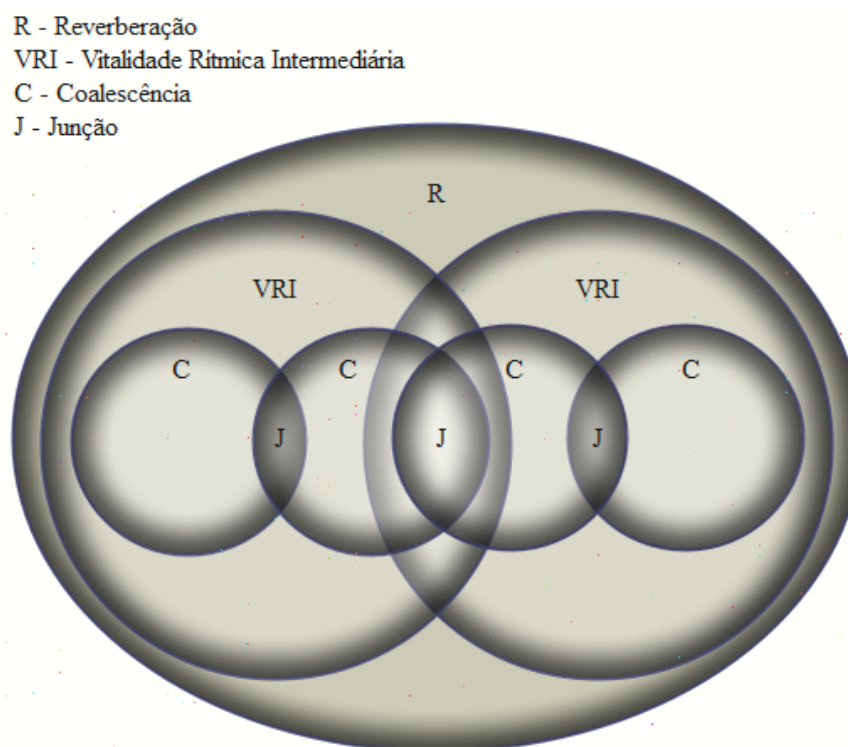


FIGURA 7 - Conceitos Elencados Relativos à música e movimento.

2.1.5 Entre intenções e gestos

O *walking*, como já mencionado, se dá por uma constante noção de contato com o instrumento, como o próprio nome sugere, um caminhar dos dedos da mão esquerda sobre o espelho do braço. À parte a pressão necessária para soar a as alturas desejadas, que podemos considerar APS (*ação positiva suficiente*), percebemos que há uma dimensão musical à cinesiologia da mão esquerda, ou seja, há uma musicalidade nos próprios movimentos dos dedos que dialoga com as sensações de atrito, apoio, pressão, e, acrescenta-se aqui, processos fonômicos. Os movimentos articulatórios dos dedos trazem à tona a percepção sonora do fenômeno musical, mas ainda assim, a ação dos dedos, juntamente com o corpo, durante uma

performance, corresponde a uma gama maior de respostas e interações físicas do intérprete do que percebe-se na superfície sonora da prática musical. Como Ernst Kurth (1914), afirma:

Melodia não é uma coleção [Zusammenfassung] de notas mas sim uma continuidade primitiva da qual as notas são liberadas. [...] O elemento melódico reside na movimentação através das notas, não em notas individuais através das quais o movimento flui. [...] A força flui sobre os espaços vazios entre as notas e sobre as próprias notas (KURTH, 1914 apud ROTHFARB, 1991, p. 21).¹⁰

Percebe-se, aqui, uma profunda consonância com os conceitos de Pierce(2007). Tal continuidade primitiva da qual as notas são liberadas busca delinear tanto o caráter de conectividade geral dos elementos da performance musical quanto a qualidade de transmissão energética que se dá *entre* os elementos característicos do discurso musical, ou seja, a qualidade de fluir sobre os espaços vazios entre as notas (*junção e reverberação*) e sobre as próprias notas (*coalescência e vitalidade rítmica intermediária*).

2.2 DANÇA

Dança e música são fenômenos interconectados e podem, por analogia, dialogar mutuamente para o desenvolvimento tanto sonoro quanto motor de seus praticantes. Ressaltamos, inclusive, que o próprio Johann Sebastian Bach, por exemplo, cercava-se de amigos que eram instrutores tanto de dança quanto de instrumento (LITTLE & JENNE, 1991, p 12).

O próprio termo *walking* denota um “caminhar” sobre o espelho do instrumento de uma nota ou situação digital à outra. Logo nos perguntamos como essa prática pode ser percebida no contexto estrutural e interpretativo de um evento musical em termos de percepção tátil. Sendo o *walking* definido como uma *ação positiva*, em toda sua ressonância, que *intenta* realizar a próxima *ação positiva* enquanto ressoa, percebemos que uma *intenção* pode se manifestar fisicamente como uma *intensificação da ação positiva*. Esta *intensificação* pode, por analogia, ser identificada com um bailarino a exercer uma determinada pressão contra o solo em gesto preparatório, *plié* (dobrado), conforme a intenção de realizar um

¹⁰ Melody is not a collection [Zusammenfassung] of tones but rather a primal continuity [Zusammenhang] from which the tones are released.[...]The melodic element resides in the motion through the tones, not in the individual tones through which the motion flows. [...]the force flows over the empty spaces between the notes and over the notes themselves (KURTH, 1914 apud ROTHFARB, 1991, p. 21).

determinado salto ou *elevé* (elevado) em configuração específica de uma determinada coreografia. Little & Jenne (1991) ressaltam que o “*plié* serve como um gesto preparatório para cada passo e, assim, separa-o dos passos precedentes” (LITTLE & JENNE, 1991, p. 21). Percebe-se aí, também, uma analogia à articulação em contexto musical.

Sobre a ocorrência do *plié* no âmbito estrutural da música: “é usualmente performedo com o pulso musical precedente ao tempo forte de um compasso” (LITTLE & JENNE, 1991, p 21). Ou seja, esse caráter de preparação para dar um salto mecânico em dança pode servir como base para delinear a já mencionada *intensificação da ação positiva* como um *impulso* para realizar-se um salto ou até mesmo a simples transferência de energia de uma *ação positiva* à outra.

O *elevé* (elevado) também pode servir como parâmetro para elucidar diferentes gradações de pressão da *ação positiva* em performance. No “*elevé* o dançarino eleva-se a partir de um *plié* na planta do pé e normalmente estica as duas pernas no tempo forte” (LITTLE & JENNE, 1991, p. 21). Em termos mecânicos, pode significar uma *ação positiva* na qual um dedo necessita esticar-se para realizar uma *distensão*. Em termos interpretativos pode significar não um esticar do dedo em si, porém uma *consciência* de reforçar, no âmbito tátil/cinestésico, a presença estrutural de um tempo forte sem interferir na ressonância.

O *walking* tem como principal objetivo manter uma sonoridade em *legato*, observando-se a consciência da constante movimentação dos dedos em um contexto musical. Mas como sabemos, todo “caminhar” quando imbuído de ritmo torna-se inevitavelmente um movimento físico atraído por uma força ou lógica musical. Em uma dança com tempos fortes e fracos, temos diferentes intensidades e lógicas corpóreas exercendo diferentes impulsos e pressões contra a superfície de acordo com pontos estruturais da música. Em um nível cinestésico, sem interferir na qualidade do som, podemos intuir que a *ação positiva* tem uma profundidade implícita que dialoga com a música em termos estruturais e interpretativos, permitindo, assim, à fluência motora e sonora coexistirem de forma ideal.

2.3 FORONOMIA MUSICAL COMO CORPOREIDADE DA INTERPRETAÇÃO

É um termo já encontrado em Leibniz e amplamente propagado por Kant, no seu Princípios Metafísicos da Ciência Natural (1786), cuja etimologia vem do grego *phora*, movimento local, e *nomos*, lei (STAN, 2020, p.2). Sendo que a geometria é a ciência de ideias

simples de extensão no espaço e a cronometria a ciência de ideias simples em duração, a foronomia consiste da ciência de ideias simples tanto no espaço quanto em duração (BECK, 1993, p.21). O estudo da foronomia no sentido Kantiano foi posteriormente superado pelo campo da cinemática.

É o tipo de conhecimento associado ao ato de fisicamente gerar formas e posteriormente elaborado na matemática por enfatizar o ato de traçar uma forma geométrica, tal como uma curva, ao invés de observá-la como uma representação estática ou objeto (REYBROUCK, 2015, p. 11). Tal como amarrar um nó ou desenhar caracteres chineses, exige-se, aqui, uma representação de conhecimento contínua que é antes ‘analógica’ e ‘processual’ do que ‘declarativa’ (REYBROUCK, 2001, p. 11). O entendimento foronômico tem por objetivo entender o percurso contínuo de determinado agente cujo resultado, ou rastro, gera uma forma geométrica. Este conceito vem sendo empregado no campo do gesto musical para entender os processos motores que resultam em uma performance musical, com todas suas nuances interpretativas. Nesse âmbito, Dogantan-Dack, aponta:

O entendimento foronômico de uma forma vem de uma experiência de movimento contínua e indivisível. De maneira semelhante, o intérprete não vem a saber as formas rítmico-melódicas que ele expressa em som separadamente dos gestos e movimentos físicos requeridos para trazê-las à tona. Qualquer gesto feito para tocar uma unidade musical irá inevitavelmente unificar a estrutura e expressão, bem como os componentes biomecânicos e afetivos, os quais a teoria deixa de lado (DOGANTAN-DACK, 2011, p. 251)¹¹.

Observamos, nessa afirmação, que este conceito, em música, busca dar conta da coincidência de instâncias objetivas, tais como a estrutura e capacidade motora, e subjetivas, como expressividade e afetos. Segundo Wolff, a digitação é decorrente da interpretação musical [...portanto] resolva primeiro os problemas interpretativos, e somente depois escolha uma digitação que reflita a sua interpretação (WOLFF, 2001). Não contrário, mas de maneira complementar a afirmação anterior, a *foronomia musical* busca explicitar que não há uma construção da interpretação nem previamente e nem posterior a motricidade, porém é um processo decorrente do diálogo destes elementos. Apesar de necessário para o entendimento,

¹¹ The phoronomic understanding of a shape comes from a continuous and indivisible movement experience. In a similar fashion, the performer does not come to know the rhythmic-melodic forms they express in sound separately from the physical gestures and movements required to bring them about. Any gesture made to deliver a unit of music will inevitably unify the structure and expression, as well the biomechanical and affective components, which theory keeps apart (DOGANTAN-DACK, 2011, p. 251).

percebemos que a separação entre a motricidade e a interpretação subjetiva de uma obra são, em *foronomia musical*, concatenados no intérprete. Tem profunda relação com o já mencionado conceito de *reverberação*, que também reflete — ao longo de toda sua trajetória — o conteúdo emocional e permeado de pensamentos de uma ação (PIERCE, 2007, p. 121)¹².

Toda atitude intencional é voltada para as demandas motoras e musicais, subjetivas, ocorrendo de maneira unificada, como um processo indivisível. Tal dimensão da música, já é notado em Pareyson(1997), quando este elabora sobre arte:

Uma explicação da arte está ligada à possibilidade de mostrar como nela, figuração interior e operação executiva, atividade espiritual e extrinsecação física, idealidade e sensibilidade, longe de se contraporem ou de se sucederem, ou de se anularem uma na outra, coincidem, pelo contrário, sem resíduo (PAREYSON, 1997, p. 152).

Desta maneira, observamos que a proposta de um entendimento foronômico, tal qual proposto por Reybrouck (2001, 2015) e Dogantan-Dack (2011), tem profunda relação com o conceito do *walking*. Podemos afirmar que o *walking* é uma perspectiva motora que, através da constante movimentação dos dedos, permeia as escolhas digitacionais em nome da fluência musical, porém uma *sucessão de intenções* a partir de uma perspectiva motora (LONER & ALÍPIO, 2020, p.16). Foronomia, no sentido de Dogantan-Dack (2011) e Reybrouck (2001, 2015), significa a expressividade e a subjetividade interpretativa encarnados em um contexto de movimentação constante dos dedos — *walking*— e membros envolvidos na motricidade performática. Seria o aspecto mais subjetivo das demandas motoras e o aspecto mais encarnado das demandas subjetivas. Dessa maneira podemos afirmar que processos foronômicos são aqueles em que a expressividade e motricidade coincidem, onde o que é percebido musicalmente está contido na atitude encarnada do intérprete. Reybrouck (2015), discorre sobre o conceito:

A abordagem foronômica [...] também pode relacionar-se com a estrutura conceitual de *cognição corpórea* ou *ativa* (Johnson, 1987; Lakoff & Johnson, 1999). Música, neste sentido, se não descrita em termos de propriedades perceptivas, mas em esquemas e quadros que utilizam o corpo como ponto de referência. Um desses esquemas — o esquema *origem-caminho-objetivo* — é intimamente ligado com a abordagem foronômica. Este postula que toda a vez que nós nos movemos a um

¹² ... Reverberation reflects the intention that precedes an action, commitment during the action (including a desire to communicate with an audience), and fulfillment of the action—although a next action may adjoin (as when ending and beginning fuse on a note or chord), or may even overlap (as in fugal expositions). Reverberation also reflects—all along the path—the emotional and thought-filled content of an action (PIERCE, 2007, p. 121).

lugar qualquer, há um lugar de onde partimos (a origem), um destino (ponto de chegada), um caminho (uma sequência de localidades contíguas conectando a origem e o destino) e a direção (para o destino) (REYBROUCK, 2015, p. 12)¹³.

Como podemos observar, há profunda semelhança entre esta abordagem foronômica de Reybrouck (2015) e os conceitos do ADM e do *walking*. Primeiramente, essa abordagem do entendimento foronômico é paralela ao estudo de posições digitacionais proposto pelo ADM. Em suma, assim como o ADM, o esquema *origem-caminho-objetivo* é compreendido em quatro estágios, sendo que a *origem* compreende o estágio 1, parcialmente¹⁴, e o *destino* compreende os estágios 3 e 4 do ADM, sucessivamente; já o *caminho* e a *direção* podem ser compreendidos como integrantes do segundo estágio do ADM, *movimentar*. Em relação ao *walking*, nesta abordagem, consiste integralmente de um *caminho* e *direção* enquanto *origem* intencionando o próximo *destino*; sendo o caminho uma série de localidades contíguas atravessadas direcionalmente ao próximo ponto, sustentando a ressonância o máximo possível antes de atingir o *destino*, ou ponto de chegada, conseguinte.

Ao tratar de processos foronômicos, opta-se, aqui, predominantemente pelo sentido proposto por Dogantan-Dack (2011), que nos permite acrescentar uma camada a mais de percepção motora à movimentação constante dos dedos já descrita pelo conceito do *walking*. Esta camada refere-se ao refinamento da motricidade quando compreendida como expressividade musical encarnada. Dessa maneira, ao tratar da coincidência subjetiva — afetos, caráter, emoções associadas à peça ou trecho desta, etc — e objetiva — parâmetros motores envolvidos — *foronomia musical* é o termo proposto, deixando a já citada *reverberação* para designar a instância mais objetiva da intensidade dos movimentos, mais relacionada à intensidade da motricidade. Ressalta-se que, mesmo nas abordagens mais objetivas da motricidade que seguem, o conceito de foronomia deve ser entendido como onipresente em todas as instâncias abordadas. Abaixo, segue uma tabela com os termos, seus significados e abreviações:

¹³ The phoronomic approach, finally, can be related also to the conceptual framework of *embodied* or *enactive cognition* (Johnson 1987; Lakoff & Johnson 1999). Music, in this view, if not described in terms of perceptual properties, but in terms of schemas and frames which take the body as a point of reference. One of these schemas – the *source–path–goal* schema – is closely related to the phoronomic approach. It states that every time we move anywhere there is a place we start from (the source), a destination (end point), a path (a sequence of contiguous locations connecting the source and the destination), and a direction (toward the destination) (REYBROUCK, 2015, p. 12).

¹⁴ É descrito como “Parcialmente” em virtude de consistir de um ponto de origem, quando efetivada a *ação positiva*, porém não consiste da visualização.

Termo	Significado	Abreviação
Coalescência	É a retenção das principais notas estruturais de um contexto digitacional na consciência e, como ponto referencial, pode ser entendido como a influência da harmonia sobre a tensão e relaxamento do corpo em geral sem interferir na rítmica individual descrita no texto da partitura;	C
Vitalidade Rítmica Intermediária	Refere-se tanto ao padrão duracional da progressão harmônica quanto às intensidades variadas de movimentação entre os acordes. Relaciona-se à articulação das progressões harmônicas;	VRI
Reverberação	Reflete a intenção que precede uma ação, o comprometimento durante a ação e a completude desta ação. A energia que perpassa os gestos performático-musicais desde os mais periféricos até a noção de movimentação corporal;	R
Junção	Aquilo que ocorre entre eventos musicais como um todo, sendo um conceito que delinea a qualidade de união e articulação entre os elementos . Entre notas , caracterizada por enfatizar continuidade, como a necessária a uma melodia, e entre frases , designada pelo teor de separação entre as frases;	J
<i>Plié</i> ou agachado	Gesto preparatório que	(não há)

	consiste e dobrar os joelhos, geralmente em tempo fraco e anterior a um salto ou <i>elevé</i> ;	
<i>Elevé</i> ou elevado	Gesto que consiste em esticar as pernas, geralmente em tempo forte.	(não há)
Foronomia musical	Coincidência entre aspectos interpretativos e motores como um fenômeno unificado. Simultaneidade entre subjetividade e objetividade do agente enquanto performance musical encarnada.	(não há)

Quadro 2 - Abreviações dos conceitos do cap. 2 Corporeidade e Fluência Musical

3 ESPECTRO DA AÇÃO POSITIVA

A partir dos princípios de movimento adotados (*ação positiva, intermediária e negativa*) e das reflexões sobre aspectos relativos à construção da memória muscular (ADM) e sua aplicação e percepção em termos de movimentação durante a performance (*walking*), percebemos ser necessário reconhecer que há uma profundidade na percepção tátil dos dedos não apenas em decorrência do texto musical bem como na sobreposição de camadas interpretativas mais sutis. Surge, assim, a necessidade de delinear-se um *espectro da ação positiva*(fig.1), o qual define-se por determinar que toda *ação positiva* tem um arco de intensidade que atua durante o transcorrer de uma ressonância. Essa percepção está sujeita à influência de diferentes camadas do fenômeno da performance musical como um todo. O *espectro da ação positiva* pode ser visualizado graficamente da seguinte maneira:

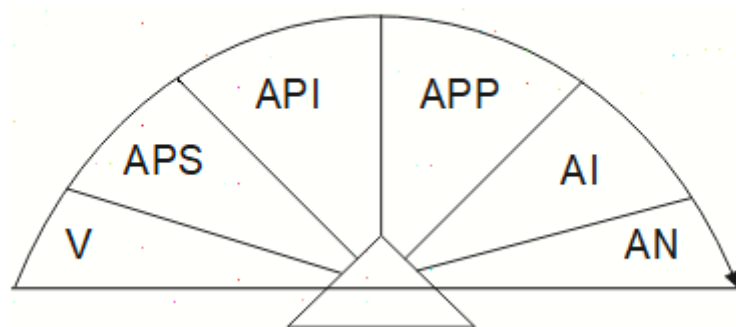


FIGURA 8 - Espectro da Ação Positiva

Tal gráfico pode ser entendido, hierarquicamente, do ponto de maior pressão dos dedos ao de menor à partir do V (*vibrato*)¹⁵, designado, aqui, como o ponto de maior pressão dos dedos sobre o espelho do instrumento e pode ser tanto longitudinal ou transversal (ALÍPIO, 2014, p. 42), sendo o transversal de pressão maior. Conforme podemos observar:

¹⁵ Optou-se por utilizar o vibrato vertical como ponto de maior pressão e não pestana, pois esta, em geral, não exige maior esforço físico para se realizar. A não ser que a pestana se dê em uma situação digital em que haja acorde e distensão simultâneos.

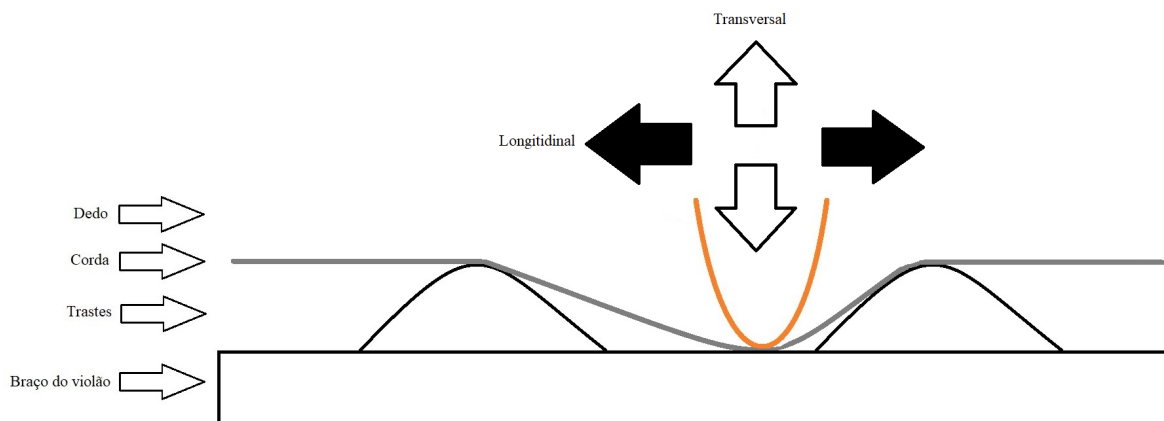


FIGURA 9 - Vibrato

APS (*ação positiva suficiente*), é a quantidade de pressão dos dedos da mão esquerda necessária para a ressonância das alturas no instrumento. Tal o gráfico que segue:

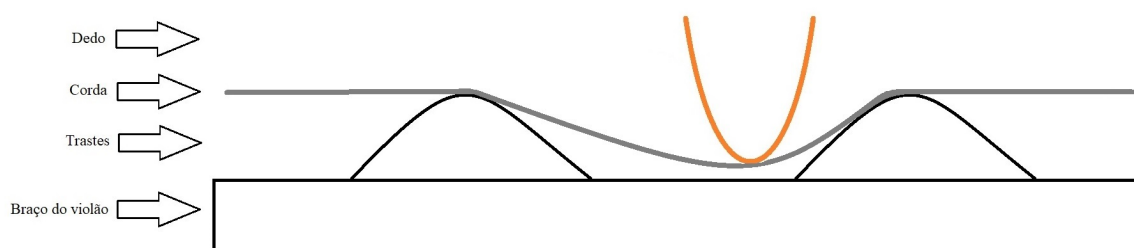


FIGURA 10 - Ação Positiva Suficiente

API (*ação positiva insuficiente*), é o nível de pressão em que, apesar haver a possibilidade de identificar-se a altura, ocorre trastejamento do som e, se não for identificado como necessário à estética da peça em questão, é associado à ressonância deficitária. Conforme a *figura xx* demonstra:

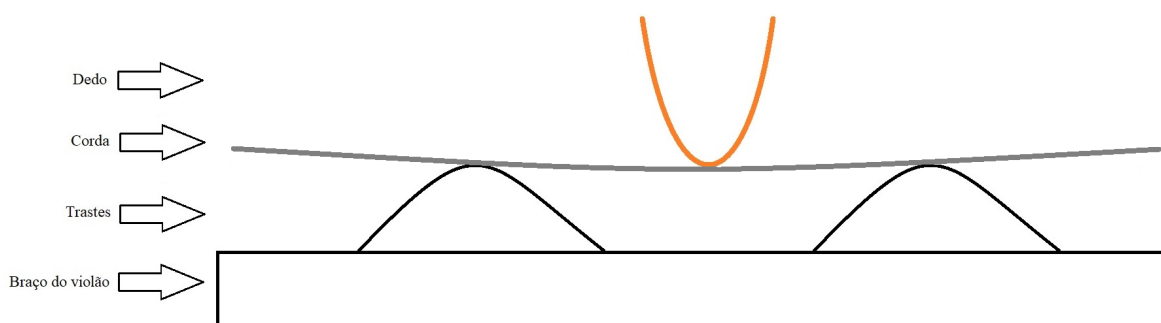


FIGURA 11 - Ação Positiva Insuficiente

APP (*ação positiva parcial*), ocorre quando a corda é pressionada sem encostar no traste. Conforme o gráfico:

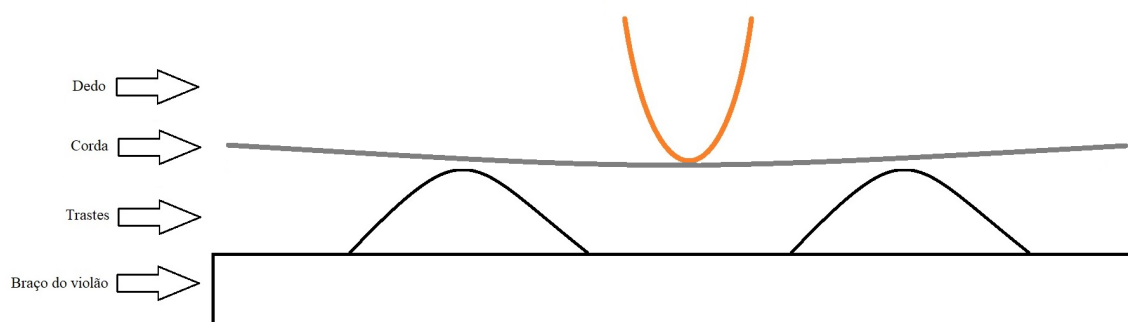


FIGURA 12 - Ação Positiva Parcial

AI (*ação intermediária*), é o ato de encostar o dedo nas cordas sem pressioná-las e é onde ocorrem harmônicos naturais e abafadores (ALÍPIO, 2014, p. 50); Tal podemos visualizar:

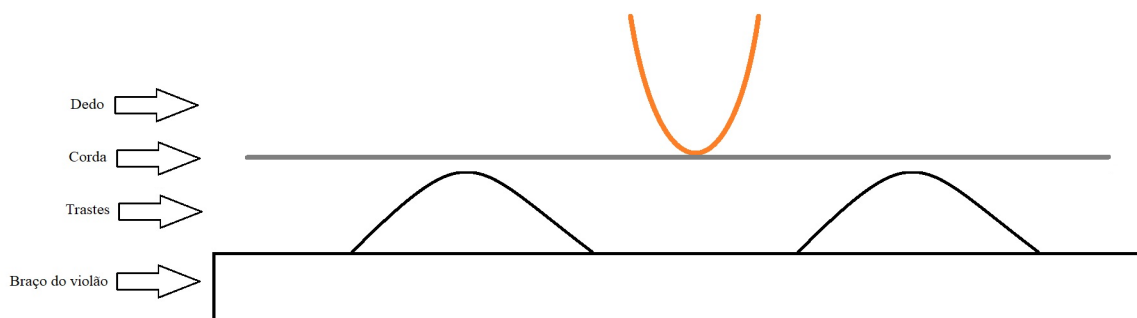


FIGURA 13 - Ação Intermediária

AN(*ação negativa*), concerne à movimentação dos dedos sem encostar nas cordas:

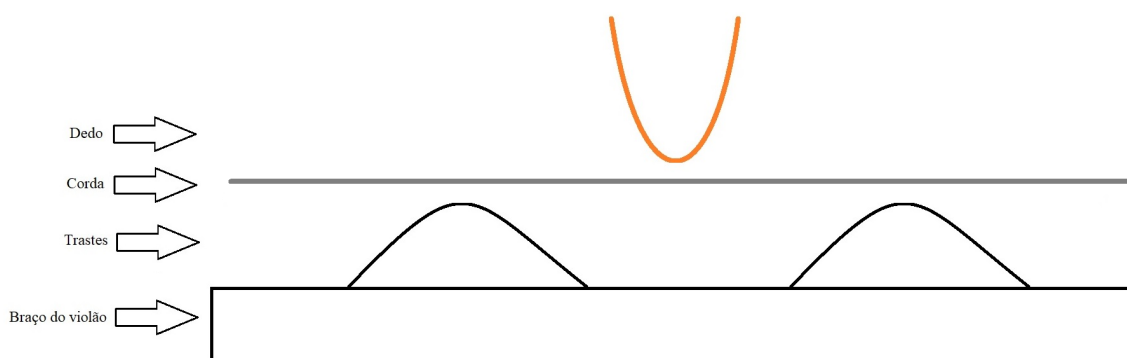


FIGURA 14 - Ação Negativa

A AN está presente aqui porque ocorre em um ou mais dedos enquanto um ou mais dedos estão em APS e, em decorrência de sua direcionalidade, por intentar uma *ação positiva* no caso de um translado. Escolheu-se discorrer sobre um *espectro da ação positiva*, EAP, e não um *espectro da ação negativa*, por exemplo, porque percebe-se uma relação sensorial mais coerente com o foco do intérprete durante a performance. Da mesma maneira, quando *visualiza-se* (ADM) uma situação digitacional seguinte, a qual os expedientes técnicos manifestam fisicamente a intenção de realizá-la (*walking*), esse “visualizar” e “intencionar” podem traduzir-se em um nível tátil, oculto em termos de ressonância, sob a influência de fatores diversos que culminam no fenômeno musical e favorecem a fluência motora. Lembrando que a suficiente e/ou excedente permanência inerte, oscilante, deslocante ou relacional da AP é a demanda técnica da sustentação (ALIPIO, 2014, p. 93). Para fins de análise, propomos três camadas principais que estão concatenadas à performance e se interpenetram: *camada técnica, camada interpretativa e camada estrutural*.

3.1 CAMADA TÉCNICA

Concerne à percepção de diferentes pressões de dedo identificadas como necessidade para uma execução fluente em termos motores e sonoros de expedientes técnicos específicos.

Como pontuado por Alípio (2014, p. 94) na 33ª máxima, “o **walking** é a permanência suficiente ou excedente de ações positivas, feita por um número reduzido de recursos da técnica ortodoxa do violão” [grifo nosso], podemos inferir que tanto em uma permanência suficiente quanto excedente de *ações positivas* ocorre uma transferência de energia

cinestésica. Identificamos alguns expedientes técnicos que, sob a ótica do reconhecimento de diferentes pressões durante uma ressonância, podem ser problematizados. São eles: ligados, translados, abafadores, dedo pivô e dedo guia, distensão e contração.

3.1.1 Ligados

Os ligados, segundo ALÍPIO:

...compõem três tipos de comportamento dos dedos: percussivo (ligado ascendente), derrapante (descendente) e retrocedente, que é um tipo especial de ligado descendente pelo qual o dedo, por uma ação negativa, cede, subitamente, à pressão exercida na corda, produzindo o efeito sem o ruído característico da fricção do comportamento derrapante (ALÍPIO, 2014, p. 73).

Em um nível técnico, destacamos o ligado descendente, em que se busca fazer uma pressão maior no dedo da nota em que o ligado resulta. Em um gesto em que temos dois ou três ligados descendentes, teremos uma maior pressão no dedo de menor número. No caso de um movimento de bordadura superior, como, por exemplo, o padrão evidenciado entre os no estudo 10 de Villa Lobos, ao optar por fazer as três primeiras semicolcheias ligadas e a quarta pinçada, haverá um decréscimo na pressão da terceira semicolcheia com intuito de realizar o movimento para a AN necessária a ressonância da corda solta da quarta semicolcheia do padrão. Como podemos observar no exemplo seguinte:

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff covers measures 54 and 55. Measure 54 begins with a piano (*p*) dynamic and contains four eighth notes with fingerings 1, 4, 1, 0. Measure 55 starts with a piano-pianissimo (*pp*) dynamic and contains four eighth notes with fingerings 2, 4, 2, 0. Below measure 55, there is a forte (*f*) dynamic marking with the text "en dehors" underneath. The bottom staff covers measures 56, 57, and 58. Measure 56 starts with a piano (*p*) dynamic and contains four eighth notes with fingerings 2, 4, 2, 0. Measures 57 and 58 continue the melodic line with similar fingerings and dynamics.

FIGURA 15 - Estudo 10 para violão (cc. 54 - 58) - Heitor Villa Lobos

O acento do tempo um na primeira semicolcheia está mais relacionado a uma questão estrutural, de tal maneira que não se percebe um acento no ligado que culmina na segunda semicolcheia por esta estar em um tempo fraco. Logo, em um grupo de 4 semicolcheias, temos uma pressão inicial no dedo 1, posteriormente, de maneira semelhante, com o dedo 2, que dura o tempo de duas semicolcheias, a qual decresce durante a terceira semicolcheia (sem interferir na ressonância), em direção a AN do último quarto de tempo para a corda solta. A *reverberação* desse trecho dá-se ao compreender essas quatro semicolcheias como uma unidade marcada por um ponto de maior pressão — primeira semicolcheia — ao ponto de AN da quarta semicolcheia — esta, mais eficiente em termos de *legato* quando compreendida como *reverberação* da *junção* a partir da terceira semicolcheia. Esse é o aspecto técnico relacionado a esse trecho em termos de pressão.

3.1.2 Translados e dedo-guia

Segundo Alípio, (2014, p. 65), “podemos definir traslado, simplesmente, como qualquer situação pela qual o(s) dedo(s) se desloca(m), longitudinal ou transversalmente (ou ambas) de sua posição. O salto, por sua vez, é uma categoria de traslado, o qual ocorre por ação negativa”. Percebemos que, para a realização de um salto em dança é necessário preparar-se, em *plié*, antes de realizá-lo (LITTLE & JENNE, 1991, p. 21). Por analogia, traz-se à tona que um aumento na pressão do dedo antes de saltar ou realizar um traslado, pode ser percebido como a manifestação física da intenção de se atingir um lugar *a partir de onde se encontra* estabelecida pelo conceito de *walking* e pela metáfora — *origem, caminho e destino* — associada por Reybrouck (2015, p. 12) à abordagem foronômica em música. Consequentemente, vejamos a afirmação de Loner & Alípio (2020) :

Um traslado (mudança de posição) seria, desta forma, antagônico ao *walking*. A literatura e a prática nos demonstram, no entanto, que existem diversos recursos para a realização de translados que favorecem a fluência sonora e mecânica. Se o *walking* é um ideal de execução, ele deve também abarcar os expedientes técnicos utilizados na realização de translados, tais como o dedo-guia, a substituição, a distensão e a contração (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 9).

Dessa maneira, percebemos que um traslado de uma posição à outra ocorrerá, mesmo que de um acorde ou dedo pivô de configuração idêntica, a partir da movimentação da mão e

dos dedos que leve em consideração o caminho a se percorrer e a necessidade de todos os mesmos adentrarem à zona de *ação intermediária* ou não. Dessa maneira, mesmo que ocorra um salto, o comportamento da mão denota uma movimentação contínua, na qual o ponto de contato que provê a ressonância mantém-se em AP o máximo de tempo possível, caso desejado em termos interpretativos, enquanto os outros membros — dedos livres, braço, corpo — movimentam-se com o intuito de atingir a(s) ação(s) positiva(s) conseguinte(s). Essa movimentação justifica a percepção de um *plié* por parte da perspectiva do intérprete antes de um salto, de maneira que este faça uma leve pressão a mais antes de um translado enquanto visa manter a ressonância o máximo de tempo possível, esta percepção tátil requererá o movimento que sucede um *plié*, ou seja, ou um *elevé* — dedo esticado — ou um *salto* — translado (LITTLE & JENNE, 1991, p. 21).

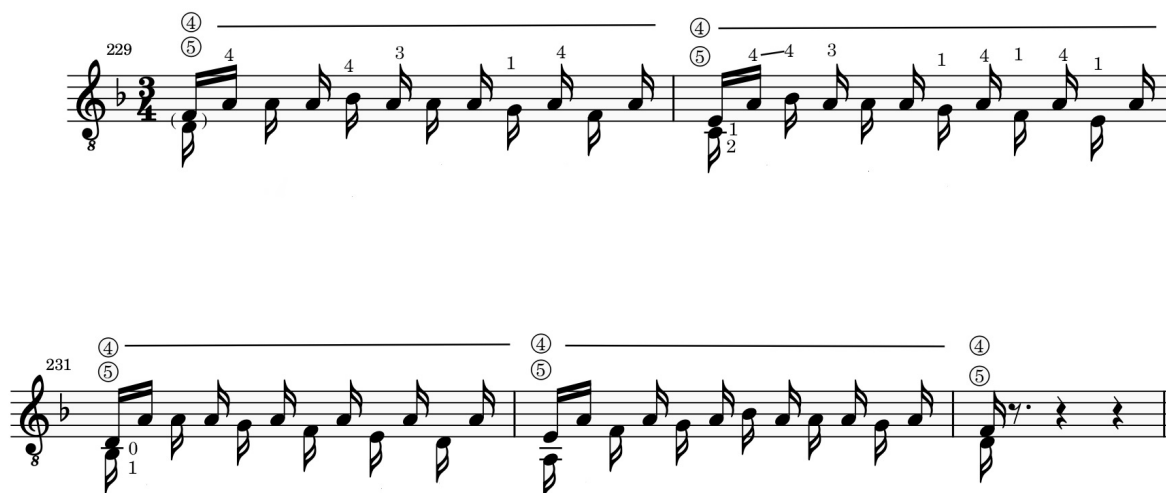


FIGURA 16 - Chaconne BWV 1004 (cc. 229 - 233) - J. S. Bach

O exemplo acima demonstra com bastante eficiência a relação que um translado tem com a distensão, como evidenciado pelo *walking*. As distensões e contrações diminuem a distância de um salto (ALIPIO, 2014, p. 94) e, neste trecho, a distensão permite que o salto seja mais curto e preciso para que, tal a digitação proposta, possa haver uma coerência de timbre e ação motora. Para tal é necessário que a pressão dos dedos tenha uma direcionalidade com relação a ação necessária para manter as linhas da melodia polifônica na quarta corda.

Observemos:

O dedo-guia é 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).

Muitas vezes um traslado ocorrerá, em um acorde por exemplo, com pelo menos um dedo guia em condição de *ação positiva parcial*, ou seja, tal dedo guia deslizará sobre a corda até a nova posição sem chegar à *ação intermediária* enquanto os outros dedos, atuarão em *ação negativa*; tal atitude viabiliza uma sonoridade *legato* em translados. Uma percepção “não ortodoxa” de saltos relevante é encontrada em Zanon (*apud* ALÍPIO, 2014, p.66), o qual diz que “vários pequenos saltos ao invés de um longo minimizam a sensação de lapso entre as notas, justamente por haver alguns pequenos lapsos menos perceptíveis”.

FIGURA 17 - Andante Allegro op. 6 n. 2 (cc. 1-9) - Fernando Sor

No trecho acima, apesar de não ortodoxa, demonstra uma digitação que usa o dedo 4 como guia atuando de uma nota a outra em APP. Tal digitação busca explorar a horizontalidade da atuação da mão esquerda com o intuito de manter um efeito de glissando entre as notas da melodia e articular a maior parte do acompanhamento usando somente a mão esquerda, respeitando a duração de uma colcheia. Este exemplo pode ser entendido, também, como importante ao item seguinte.

3.1.3 Abafadores

Abafadores estão relacionados a ações de cessação de ressonâncias. A reflexão sobre um *espectro da ação positiva* faz-se manifestar, principalmente, no que concerne a abafadores indiretos (CARLEVARO, 1979, p. 110)¹⁶, com a ressalva de que não necessariamente haverá de ser um outro dedo que cometerá o ato de apagar a nota como proposto originalmente; pode ser o mesmo dedo. No caso de um dedo articular uma nota e apagá-la posteriormente podemos encontrar mais eficiência na limpeza do som quando o dedo intensifica a pressão da *ação positiva* antes de recolher-se a uma *ação positiva parcial*; ou seja, o dedo recolhe-se da situação de ressonância antes de atingir uma *ação intermediária*. A intensificação de pressão se dá como um impulso que visa evitar os ruídos provenientes de uma *ação positiva insuficiente* para uma ressonância.



FIGURA 18 - Op. 35 n. 22 (cc 1-8) allegretto - Fernando Sor

No estudo acima, ao respeitar-se o tempo de uma colcheia para cada nota do acompanhamento, é possível realizar o trabalho de abafador em APP – este como um estado inicial da AN. Tal atitude enfatiza a sonoridade das notas longas da melodia e dos baixos e pode ser realizada com a mão esquerda em praticamente toda extensão da peça, estudo 5 na organização segoviana.

¹⁶ Abel Carlevaro classifica os abafadores como *diretos*, realizados com a mão direita, e *indiretos*, realizados com a mão esquerda.

Paradoxalmente os abafadores indiretos são constantes durante a execução de uma sonoridade *legato*, notas bem conectadas são melhor entendidas como tal quando notas estranhas a um trecho musical são apagadas. Neste contexto, eles ocorrem quase involuntariamente a partir da percepção da pressão dos dedos que atua durante uma *ação positiva*, porém fazem-se mensuráveis quando levamos em consideração que, em sucessão de intenções na mesma corda, por exemplo, a *junção* entre as notas não ultrapassa a zona de *ação intermediária*, assim sucedendo de uma nota a outra através de APPs (*ações positivas parciais*). Observemos o estudo 7 de Villa Lobos:



FIGURA 19 - Estudo 7 para violão (cc. 1- 4) - Heitor Villa Lobos

Na escala do primeiro compasso, percebemos instâncias relevantes à pressão dos dedos. À parte o tema deste subcapítulo, destacamos que cada dedo da mão esquerda serve como um pivô para a AN do que leva os dedos para a nota seguinte ou para preparar, após a AN que precede uma corda solta, a configuração da mão para a próxima APS – que acontece simultaneamente a um abafador indireto do própria corda solta. Já o segundo compasso, ao observar os gestos musicais dos tempos três e quatro. Percebemos que para realizar o salto da nota sol sustenido para si, na primeira corda, com limpeza, destacamos que o salto realizado com o dedo dois em APP sem atingir zona AN, o que implica em tirar o dedo da corda, possibilitando um efeito *legato* e uma sonoridade mais limpa. Observa-se que o salto aqui proposto é realizado em APP sem atingir a zona de AI, o que poderia levar a um som da primeira corda indesejado.

3.1.4 Distensão e contração

O dicionário Houaiss da língua portuguesa define o verbo distender como “estender(-se) para diversas direções” e, coincidentemente, cita como exemplo a frase “distender os dedos da mão” (WOLFF, 2007). Desta maneira, designa-se o termo distensão como definidor de uma abertura de dedos, em contrapartida a contração, associada ao ato de fechar a mão. Desta forma, observemos:

Sobre as contrações e distensões, vimos que são disposições que acarretam em problemas técnicos por excederem a disposição natural dos dedos. São, por dedução, antagônicas ao translado, mas, também — dentro do princípio do *walking* — podem ser sua gênese, pois ambas criam uma *intenção* de salto antes do próprio acontecer, diminuindo a distância (ALÍPIO, 2014, p. 131).

Observamos que, em um contexto *legato*, as distensões e contrações permitem um encurtamento de distância em translados. Podemos afirmar que, em um contexto de distensão, a pressão dos dedos se dá *a partir* do centro da mão, com os dedos esticados, também em translados – Como podemos observar na proposta digitacional do exemplo abaixo:

FIGURA 20 - Chaconne BWV 1004 (cc 230-232) - J. S. Bach

Na digitação acima, temos a decisão de manter o trecho, com exceção do primeiro tempo de cada compasso, na quarta corda. É um exemplo bastante preciso para demonstrar a relação entre distensões e saltos, pois 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

(ALIPIO, 2014, p. 94). O trecho transita progressivamente de uma necessidade de distensão para uma necessidade de salto – com distensão – este último conforme desenvolvido na seção 3.1.2. É importante ressaltar que antes de uma distensão (abertura), é necessário enviar aos dedos uma *ordem de relaxamento suplementar* para contrabalançar a tendência natural de contrair (WOLFF, 2007).

Já na contração a pressão se dá para o *centro* da mão, com os dedos flexionados, o que muitas vezes induz a um afastamento da mão como um todo para fora do braço do violão, de maneira que haja uma área de ação para os dedos atuarem. Como demonstrado no exemplo:

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Andante op. 35. n. 13' by Fernando Sor. The first staff is marked 'Andante' and shows measures 1 through 3. The second staff shows measures 4 through 6. The third staff shows measures 7 through 9. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Two white arrows point upwards from the bottom of the first and second staves, highlighting specific moments of hand contraction. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

FIGURA 21 - Andante op. 35. n. 13 (cc. 1 - 9) - Fernando Sor

Um exemplo de contração nos moldes propostos no parágrafo anterior pode ser observado no compasso três deste andante de Fernando Sor, estudo dois na organização de Andrés Segovia. Destacamos que para realizar tal contração, os dedos dois e três da mão esquerda permanecem fixos, porém a pressão exercida por eles muda seu direcionamento, fazendo com que a mão afaste-se da escala e permita que o dedo dois acesse a nota fá. A contração se desfaz no compasso seguinte, com o retorno do dedo dois à nota mi.

3.2 CAMADA INTERPRETATIVA

Aqui percebemos um *espectro da ação positiva* sob a influência de aspectos interpretativos. Essa camada não interfere na atuação da camada técnica; as duas estão concatenadas no mesmo fenômeno e se interpenetram como já estabelecido no entendimento fonômico (DOGANTAN-DACK, 2011, p. 251).

3.2.1 Legato

O *legato* está associado à ideia de continuidade sonora entre as notas e aqui é explorado como uma perspectiva interpretativa e, em virtude de sua relevância para o objeto de estudo, encontra-se destacado do subcapítulo relativo à articulação. Ao violão, logo, pode ser compreendido como uma *junção* eficiente entre notas dispostas em sucessão, próximo do limite humano de perceber a pausa implícita à configuração do instrumento, que é descontínuo (SILVA, 2007). Como já explicitado, o *walking* é um conceito importante à realização de *legato*, sendo que a mão “intenta” alcançar a próxima configuração digitacional durante e sem interferir na ressonância do ponto que a sustenta. Em termos de gradações da AP, é importante ter em mente que a *junção* entre as notas em uma frase dar-se-á, quando não houver translados, sem a AI ocorrer antes da ressonância seguinte – ou seja, a troca de dedos dá-se em APP¹⁷. Desta maneira a *reverberação* da frase ou parte da frase pode se fazer mais clara se o efeito desejado for de *legato*. Em termos de fluência motora torna-se mais coerente para o intérprete a sensação de *junção* entre as notas do agrupamento destas, permitindo, assim, uma propriocepção coerente com a movimentação exigida. Essas inferências têm relação com a prática de *legato* de uma mesma corda, ao contrário do proposto por Marco Tamayo¹⁸ (em masterclass, 2020)¹⁹, que entende o *legato* como uma sobreposição de notas em uma frase, utilizando-se do efeito de *campanella*. Tal discussão já foi trazida por Alípio (2014), em que a sustentação de uma nota no violão pode ser insuficiente, suficiente ou excedente com relação a duração grafada na partitura (ALÍPIO, 2014, p. 37). A sustentação

¹⁷ Salvo ocasiões em que a APP não é possível. Ver translados, pag. 42.

¹⁸ Violonista cubano radicado na Suíça.

¹⁹ Major basic tips for developing expressiveness for young guitarists - Master Class <https://www.youtube.com/watch?v=eQ39CzuLB4o>

insuficiente estaria mais relacionado a staccatos. O efeito legato pode ser buscado tanto com uma digitação que propicie uma *sustentação excedente* das notas envolvidas – associada a campanellas e arpejamentos – quanto uma que propicie uma *duração suficiente* das mesmas – buscando a duração precisa evidenciada na notação. Para tal, analisemos duas digitações de um mesmo trecho musical, cada qual ressaltando um dos aspectos trazidos anteriormente:

duração excedente = ou

The figure displays two musical staves for a piece by Fernando Sor. The top staff is marked with a '1' and shows a sequence of notes with various fingerings (0, 2, 3, 4) and brackets underneath. Above the staff, 'CII' is written with a dashed line extending over several notes, and another 'CII' is written further to the right. The bottom staff is marked with a '4' and shows the same sequence of notes with different fingerings (2, 3, 1, 0, 2, 4) and brackets underneath. A 'CII' with a dashed line is also present above this staff.

FIGURA 22 - Duração excedente - Moderato op. 35 n. 17 (cc. 1-5) - Fernando Sor

No estudo 6 da organização do Segovia de obras curtas de Fernando Sor, acima disposto, encontramos uma digitação que pode ser considerada ortodoxa, tal a tradição do violão erudito. Esta apresenta um número reduzido de movimentos da mão esquerda, que neste caso está associada a uma conduta de disposição de acordes. Desta forma, temos uma sonoridade repleta de durações excedentes, em geral muito associadas ao *legato*. Destacamos que esta atitude não, necessariamente, pode ser considerada problemática quando o intérprete toma um cuidado para não deixar dissonâncias soando de maneira harmonicamente incoerente.

Agora, observemos outra digitação para o mesmo trecho musical visando um efeito legato porém articulado, de maneira que possamos executar as vozes das melodias que compoem o trecho soando de maneira mais independente e legata entre si. Primeiro observemos:

\textcircled{ai}	= abafadores indiretos
\textcircled{ad}	= abafadores diretos



FIGURA 23 - Duração suficiente - Moderato op. 35 n. 17 (cc. 1-5) - Fernando Sor

A digitação acima tem por princípio respeitar o texto musical, respeitando a duração de cada nota bem como as pausas – aqui realizadas por abafadores diretos (*mão direita*) e indiretos (*mão esquerda*). O efeito *legato*, então, é obtido entre as notas em termos de discernimento das duas melodias, o *legato* ocorre entre as notas de cada melodia, mas não entre as melodias uma para com a outra. A digitação também exige uma participação mais ativa da mão esquerda, e direita, permitindo, assim, uma associação cinestésica entre as ações motoras e musicais. A interpretação é desenvolvida a partir de uma motricidade que resulta em uma polifonia. As APSs e Vs²⁰ das notas da melodia aguda, por exemplo, podem ser entendidas com uma hierarquia de pressão distinta dos motivos do acompanhamento, estes com APs menos intensas. Cada nota longa tanto do acompanhamento quanto da melodia principal, semínimas e semínimas pontuadas, dá-se com um dedo pivô, a não ser em cordas soltas, para que a sucessão de intenções investigada no *walking* ocorra – a pressão dos dedos como passos percorrendo um caminho, cada um destes intentando o próximo “alvo” enquanto “pisa”, ou seja, durante a ressonância. As reverberações das junções; a VRI discernida em pontos de tensão e resolução harmônica e coalescência dos motivos que compoem a melodia principal e o acompanhamento tornam-se, assim, cinestesicamente tangíveis. A partir de reflexões e escutas, do dialogo entre o corpo e a escuta – e o que se tem intenção de expressar

²⁰ V, designado como ponto de maior pressão do EAP.

para ser absorvido em termos de escuta – resulta em um processo foronômico. O legato torna-se uma característica musical ocorrendo em dois planos horizontais que não se misturam entre si e se discernem em termos de intensidades de pressão de dedos coerentes com a relação interpretação/performance/texto.

3.2.2 Articulação

A articulação está associada a uma ação de dedos que esteja coerente com os elementos musicais, aqui, mais associada ao conceito de *junção*²¹. Tal termo busca discernir o que acontece entre os eventos musicais. Em termos de pressão dos dedos, significa dizer que a mesma atua, tanto para realizar notas em staccato, quanto articular o início de uma nova frase a partir da pressão da *ação positiva* estabelecida na última nota da frase anterior; sem interferir na ressonância em si, mas sentindo onde um elemento termina e o outro começa, articulando-os. Agora, observemos:

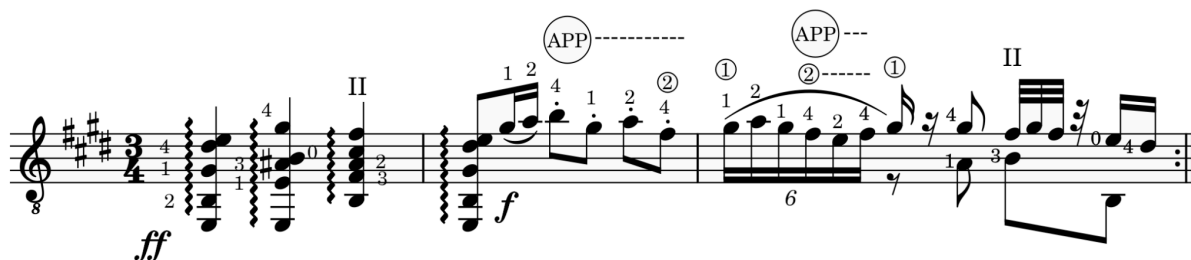


FIGURA 24 - Fandango (cc. 1 - 3) - Joaquín Rodrigo

No caso do *staccato*, trata-se de um *impulso* que permita um recolhimento do dedo em APP mais eficaz em termos de supressão do som, sem que ocorra o trastejamento de uma API. Tal processo pode ser observado no segundo compasso do Fandango de Joaquín Rodrigo. Já a APP sinalizada no terceiro compasso, tem a função de ressaltar o caráter *legato* das últimas três notas da sexta.

As APPs, também, podem ser empregadas com o intuito de simular uma sonoridade equivalente ao pizzicato dos instrumentos de arco ao violão. Como o violão é um instrumento que é tocado com a técnica do pizzicato, que por definição é quando as cordas são pinçadas

²¹ Ver subcapítulo 2.1.4. Pág. 27.

para produção de som em instrumentos de arco, produzindo, assim, um som abafado e de duração curta. No violão é comum realizar o equivalente a essa sonoridade com a mão direita, utilizando-se da lateral da palma desta para abafar as cordas, normalmente usa-se o polegar para tanger as cordas nessa disposição de mão direita. Uma possibilidade menos comum e digna de nota, é a realização da sonoridade pizzicato utilizando apenas a mão esquerda pressionando as cordas em APP. Como utilizar apenas o polegar pode ser um fator limitador em termos de agilidade, o pizzicato realizado a partir da mão esquerda permite a utilização de todos os dedos da mão direita, o que em alguns casos se faz necessário em decorrência da densidade de notas de determinada passagem. Observemos tal distinção entre pizzicatos ao violão nos seguintes exemplos musicais:

+ = pizzicato M.D.

pizz.

FIGURA 25 - Pizzicato de mão direita - Maria (cc. 46 - 48) - Francisco Tárrega

No exemplo acima disposto, o pizzicato é caracterizado por um timbre mais robusto, justamente por ser executado com a polpa do polegar da mão direita enquanto a mesma abafa as cordas do instrumento. Quanto à mão esquerda, apresenta APSs, ou seja, não há um papel desta em termos de pizzicato.

APP = ◊

Var. IX

pizz.

FIGURA 26 - Pizzicato de mão esquerda (APP) - Capricio 24 (var. IX) - Nicolò Paganini

Na figura 26, temos um trecho da nona variação do capricho 24 de Paganini, a qual é realizada em pizzicato. Como é um trecho rápido e, assim, caracterizado por virtuosidade, ao fazermos o pizzicato através de APPs, manteremos a mão direita mais livre para dedilhar. Em termos tímbricos, obtém-se um som com menos corpo que o demonstrado na figura 25 com o polegar. Ressaltamos que é necessário um controle das APPs para evitar que ocorram trastejamentos, APIs, e harmônicos, AIs.

3.3 CAMADA ESTRUTURAL

Concerne à percepção em que diferentes pressões de dedo são manipuladas e percebidas em função de aspectos estruturais do texto musical.

Quando investiga-se a estrutura de uma composição através da escuta e do movimento, frequentemente começa-se por reagir perto da superfície, simplificando elaborações de figurações e acordes vizinhos. Tal o contato com uma peça é fortalecido, gradualmente mergulha-se mais fundo. (PIERCE, 1994, p. 69)²²

Neste aspecto, em um nível secundário, torna-se necessário, também, abordar as sensações do próprio corpo em termos da percepção da forma e caráter da música.

3.3.1 Frase, período e seção

Tanto na frase, no período, quanto na seção, faz-se evidente a noção de uma gama de *ação positiva* durante uma ressonância atuando para enaltecer, tanto a conectividade dos elementos quanto sua articulação, em termos cinestésicos ou proprioceptivos. Mesmo que haja a intenção de executar-se todo um período em *legato*, a percepção física das frases como elementos diferentes refletirá na percepção sonora e, inclusive, visual da performance da música. Dessa maneira pontuamos o conceito de *junção*, o qual é caracterizado pelo o que acontece *entre* os eventos musicais, sendo que “as partes ressonantes e as *junções* tendem a fundir-se. Uma frase transmite sua energia na *junção*: *junção* transmite sua energia antes e depois da frase” (PIERCE, 2007, p. 139). Esta “energia” tem uma relação com a AP de cada

²² When one delves into the structure of a composition by ear and by movement, one often starts by responding quite near the surface, simplifying only figuration or neighbor-chord elaborations. As contact with the piece is strengthened, one gradually drops deeper. (PIERCE, 1994, p. 69)

dedo em uma determinada passagem, com seu clímax e cadência também evidenciados em AP, submergidos em um contexto cinestésico maior – que ocorre para além do que é necessário para a geração da ressonância. Diferentes hierarquias de pressão de APS são necessárias para a movimentação entre as alturas e frases em um contexto performático musical – fluência motora e sonora. Consiste, também, em reconhecer a pressão dos dedos exercida em uma frase como um todo, ou seja, a pressão maior que é composta da soma das pressões de dedo exercidas em cada nota de uma frase, muitas vezes sem uma AI(ação intermediária) no agrupamento de notas – principalmente em uma mesma corda, ou seja, dá-se através de uma APP. A última AP de uma frase terá em si a *intenção* de realizar não só a próxima *ação positiva* em termos de altura, mas também em função de introduzir um novo elemento estrutural. A *reverberação*, diretamente relacionada e concatenada à *junção*, está relacionada à “intenção que precede uma ação, um comprometimento durante a ação, e a completude da ação”²³ (PIERCE, 2007, p. 121). Destaca-se aí que *reverberação* trata dos elementos ressonantes em suas intenções de ir adiante a partir de si, de sua completude; já a *junção*, trata da percepção do que acontece entre eles, agrupando-os – notas – e distinguindo-os entre si – frases, motivos, seções. A intenção pode ser refletida em termos de pressão do dedo, como sua direcionalidade, em situações de nota a nota, *walking*, bem como na pressão de dedos de várias notas compondo uma frase, *reverberação* de uma frase. Por analogia, o mesmo fenômeno pode ser intuído para o corpo em geral em termos de seção e função harmônica, como por exemplo, os *graus de escala* (stufe) propostos por Schenker influenciando o intérprete cinesteticamente em termos de tensão física como um todo²⁴, como já demonstrado no conceito de *coalescência*²⁵.

3.3.2 Caráter

Está associada à percepção de aspectos relacionados à estrutura métrica da peça sobreposta a acentos característicos. A título de exemplo, vejamos como essa percepção se dá em danças barrocas. Na maioria delas, “os passos estão estruturados para enfatizar o tempo

²³ Citação, p. 26.

²⁴ Segundo Orlando Fraga, “graus da escala [no baixo] (Scale-step, Stufe) refere-se à ideia de Schenker de uma função harmônica abstrata, que pode existir em um único acorde ou compreender várias harmonias. Serve como pilar harmônico de uma passagem ou de uma composição (FRAGA, 2009, p. 79).

²⁵ Citação, p. 27.

forte de um compasso musical, [...] o *plié* articula cada compasso e o *elevé* o primeiro pulso” (LITTLE & JENNE, 1991, p 24). O *plié*, agachado, é definido por um movimento de flexão dos joelhos como gesto preparatório para um gesto ascendente no tempo forte, um *elevé*, elevado, ou um salto. Em uma dimensão individual dos dedos, pode significar um impulso que um dedo realiza antes de um traslado, mas em termos de uma estrutura de dança, teremos pontos de maior relevância para a manutenção de acentos característicos da mesma. Esses pontos podem ser percebidos em termos de *ações positivas* com pressões de dedos coerentes com a estrutura métrica da dança. Ressalta-se que a AP associada aos pontos característicos da dança muitas vezes não influencia nas alturas *per se*²⁶, porém influencia a *reverberação* sentida fisicamente pelo intérprete. Como demonstrado por Little & Jenne (1991, p. 165) em tabela relativa à estrutura rítmica da Giga II²⁷ – Retirada de seu livro Dance And Music of J. S. Bach (LITTLE & JENNE, 1991):

Fig. X-5: Model for the Giga II Dance Rhythm

1-3-2, $\frac{3}{8}$

8 beats

Phrase	Arsis				Thesis			
Half-phrases	a 1	a 2	t 3	t/a 4	a 5	A 6	T 7	T 8
Beats	♩.	♩.	♩.	♩.	♩.	♩.	♩.	♩.
Pulses	♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩
Taps	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩
Typical rhythmic patterns	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩

FIGURA 27 - Modelo para o ritmo de dança da giga (LITTLE & JENNE, 1991, p. 178)

²⁶ A não ser que que tal nota esteja ornamentada com um vibrato ou *bend*, o que implica uma oscilação da altura.

²⁷ Em decorrência da estrutura métrica, as autoras (LITTLE & JENNE, 1991) optaram por dividir as gigas de Bach em três tipos: Giga I, Giga II e *Gigue* Francesa. A Giga I é caracterizada por uma subdivisão ternária no âmbito da semicolcheia (toque ou *tap*) e um ritmo harmônico mais lento, enfatizando velocidade e tempo acelerado. A *gigue* francesa e a giga II tem uma estrutura métrica similar, porém a primeira é caracterizada por ritmos pontuados em oposição à segunda (LITTLE & JENNE, 1991, p. 143). A giga II, presente na suíte BWV 1009, é a mas distante da dança ou de quaisquer associações coreográficas, exceto como uma origem, logo, é mais uma excursão instrumental dentre todas danças barrocas exceto, também, pela alemã (LITTLE & JENNE, 1991, p. 168).

Na giga da suíte três para violoncelo de Bach, BWV 1009, observamos que o ritmo dos primeiros quatro compassos é exatamente igual ao disposto na sessão de padrões rítmicos típicos²⁸ da giga, como segue:

The image displays a musical score for the first four measures of the Giga BWV 1009 by J.S. Bach. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system shows measures 1-4 with fingerings and articulations. The second system shows measures 5-8. The Violão part is in the upper staff and the Padrão Rítmico part is in the lower staff. Measure 4 is marked '1/2C 8'.

FIGURA 28 - Giga BWV 1009 (cc. 1-8) - J. S. Bach

A tabela com as hierarquias e padrões rítmicos da giga pode ser utilizada para desvendar diversos dos aspectos aqui percorridos. A *reverberação* pode se fazer revelar com a atenção focada na grande forma, uma sugestão seria o foco na repetição de 8 compassos. Se seguirmos esta sugestão, poderemos desvendar tanto as *coalescências* quanto a *vitalidade rítmica intermediária*, esta última compreendida como a *arsis* e *thesis* presentes na tabela somada da rítmica de suas partes. Tal método, inclusive, pode ser utilizado na distinção de motivos e frases, o que estaria associado ao conceito de *junção*. Não somente a partir disso, bem como antecipando estes passos, o ADM pode ser empregado para desenvolver os caminhos que permitirão a desejada sucessão de intenções que culminam no *walking*. Tais intenções fazem-se perceptíveis a um nível físico a partir da direcionalidade da pressão dos dedos, bem como nas suas intensidades, ambas sujeitas às articulações reveladas ou decididas – por exemplo, uma frase coalesce predominantemente em APP, enquanto articula a frase seguinte em progressão de intensidade para uma pressão de V, se a frase seguinte articula uma nova seção, em *arsis*. Ressaltamos que os passos acima dispostos não são lineares, mas são

²⁸ Typical rhythmic patterns.

parâmetros de foco do intérprete que se retroalimentam e dialogam. A partir desse diálogo, durante o estudo, é possível desenvolver a interpretação encarnada – desvendá-la processualmente – e tornar a *foronomia musical* não somente fenomenologicamente tangível, bem como imprescindível e inevitável.

De maneira mais periférica, e retomando, as autoras atestam que o primeiro tempo de cada compasso é coreografado com um movimento ascendente, após um gesto preparatório descendente, *dobrado*, no tempo fraco. Essa percepção de “sentir” o tempo forte para cima pode auxiliar na manutenção de uma boa postura, já que “uma *ação de dedos límpida* melhor surgirá de balanços reverberantes do tronco do que ter de atuar contra um tronco rigidamente retido ou um que está caído e imóvel” (PIERCE, 1994, p. 58), bem como provocar uma reflexão sobre o tempo forte em danças barrocas, este entendido como um movimento ascendente, em termos interpretativos e condução melódica.

A discussão acima apoiou-se em um exemplo de dança barroca, porém os processos aí dispostos podem ser aplicados a qualquer tipo de repertório. Destacamos que, tal o exemplificado acima, temos aí certos conceitos que podem ser úteis para aplicar-se a caracteres e estilos musicais distintos bem como travar um diálogo entre o que se pressupõe e o que pode ser construído a partir da prática com diferentes focos e a interação destes.

CONCLUSÃO

Este trabalho visa lançar um olhar em instâncias sutis da técnica violonística, tanto no âmbito da construção das capacidades bem como no âmbito das possibilidades da mecânica em torno da subjetividade interpretativa. Para tal, buscou-se desenvolver uma ordenação de parâmetros cruciais para propriocepção necessária ao intérprete no que concerne à ação da mão esquerda. A partir de uma reflexão e observação dos processos relativos à pressão dos dedos, observamos que essa pode influenciar positivamente o desenvolvimento técnico e o refinamento do músico inclusive no que concerne a processos que não necessariamente influenciam a ressonância, mas que com certeza impactam na fluência motora e musical. Dada a complexidade da ação dos dedos da mão esquerda para a performance no instrumento, o presente trabalho abre uma discussão necessária sobre as diferentes gradações de pressão dos dedos e como essas dialogam com as demandas motoras e interpretativas, veja-se o EAP e a ainda incipiente discussão sobre processos fononômicos.

Ao observar a estruturação do texto, observamos que, assim como não há uma distinção entre interpretação e mecânica quando tratamos da performance musical em termos fononômicos, não há como distinguir ou definir com clareza as camadas técnica, interpretativa e estrutural. Estas, assim como em fononomia musical, coincidem e dialogam entre si. Propomos, logo, que sejam entendidas como lentes distintas que podem ser aplicadas em diferentes ângulos expedientes da performance, em diferentes estágios de sua manifestação – construção, exploração, etc. Como Abdo (2000), ao discorrer sobre a perspectiva estética de Pareyson, propõe que a interpretação tem como único critério diretivo, a “congenialidade”, a sintonia que o intérprete deve ter com ela, para poder colhê-la não como “perfeição estática”, mas como organicidade viva e processual (ABDO, 2000, p. 20).

A performance instrumental, quando entendida como uma manifestação processual, permite infinitas interpretações distintas e coerentes com a partitura. Os parâmetros dispostos neste texto são, de certa forma, indicações de foco de atenção sobre distintos aspectos transversais ao processo dialético entre fisicalidade e subjetividade. Entendemos que não há como focar apenas em mecânica ou subjetividade quando busca-se refinar a performance musical e constatamos que tais lentes do refinamento, na literatura comum, estão organizadas nessa dualidade. Propomos aqui, um recorte transversal neste entendimento, revelando assim possibilidades de desenvolvimento performático bastante diversas.

Ao ter como foco na pressão dos dedos, ressaltamos que não há como perceber este contato minucioso sem perceber a influência de múltiplos aspectos coincidentes, estes dependentes de características estéticas da obra e idiossincrasias do intérprete em sua totalidade. Portanto, destacamos a *foronomia musical* como uma presença necessária neste texto bem como uma proposta promissora à futuras pesquisas do campo da performance instrumental. *Foronomia musical* pode ser compreendida como uma onipresença que permeia a relação musicista/instrumento/música; mesmo em um improviso livre em fluxo de consciência poderemos distinguir estruturas e afetos, mas jamais uma estrutura livre de afeto ou afeto que não esteja apoiado em fisicalidade.

Soma-se, aqui, também, os processos relacionados a dança e o seu diálogo com as investigações elencadas sobre *walking*. A pressão dos dedos pode ser assimilada em termos de direcionalidade e, em um contexto musical – foronômico – podem atuar como pontos de desenvolvimento proprioceptivo musical. De tal forma, como o *walking* designa um caminhar dos dedos entendido como uma *perspectiva motora* que orienta o processo de elaboração de uma digitação (LONER & ALÍPIO, 2020, p. 16), este – diante de uma interpretação encarnada, ao levarmos em consideração o EAP – pode ser designado, em uma equivalência de termos, como *dancing*. Tal conceito leva em consideração a coincidência entre uma perspectiva sonora e uma perspectiva musical, mas aqui é apenas uma sugestão para futuras pesquisas. Sempre lembrando que o *walking* é entendido como uma perspectiva motora realizada por um número reduzido da técnica ortodoxa do violão clássico (ALIPIO, 2014, p. 94).

Esperamos que esta investigação possa estimular futuras pesquisas no campo da performance e nos diversos campos que a orbitam. Há, aqui, um esforço para lançar luz a aspectos menos evidentes da prática e, desta forma, espera-se que as ideias aqui desenvolvidas possam dialogar com os processos de construção e entendimento musical dos instrumentistas em geral. Crê-se que há uma profunda relação entre os conceitos aqui elencados e dificilmente, quando postos em prática, conseguiremos isolar um do outro. Desta feita, destacamos que a *foronomia musical* é um conceito que pode ser bastante desenvolvido no violão erudito, visto que poucos instrumentos tem uma gama de timbres e possibilidades sonoras tão vastas. A pressão dos dedos, EAP, é um tema bastante relevante em termos fenomenológicos, pois a interação tátil é presente quase na totalidade da práxis do instrumentista e é, aqui, entendida como um esforço de inversão de uma perspectiva

instrucional do violão que em geral o observa externamente. Uma abordagem mais relacionada a observar tatilmente a experiência performática, visando os processos proprioceptivos a partir do instrumentista – de dentro para fora – é um caminho bastante promissor para pesquisas relacionadas à performance violonística. Esperamos que tal dissertação possa contribuir para a expansão do universo do violão clássico.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. **Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica**. Per Musi, Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 2000.

ALÍPIO, Alisson. **Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão**. 2014. 184 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

BERTISSOLO, Guilherme. **Transversalidade: música e movimento**. Música, Transversalidade, Série Diálogos com o Som, Belo Horizonte, EdUEMG, v. 4, p. 17-43, 2017.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de Guitarra - Exposición de la teoría instrumental**. Barry Editorial, Buenos Aires, 1979.

CANILHA, Cauã Borges. **Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi**. 232 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

DOGANTAN-DACK, Mine. **In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body**. New Perspectives on Music and Gesture. Inglaterra, Ashgate Publishing Limited, p. 243-265, 2011.

GRAYBILL, Roger. **REVIEW - Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation**. By Alexandra Pierce. Bloomington: Indiana University Press, 2007, xvi + 230 pages. 2012. <https://academic.oup.com/mts/article/34/2/137/1182441> by Dongduk Women's University user on 26 August 2020

LARSON, Steve. **Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

LITTLE, Meredith. JENNE, Natalie. **Dance and the Music of J. S. Bach**. Expanded ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

LONER, Raquel Turra; ALÍPIO, Alisson. **WALKING: Conceituação do comportamento de mão esquerda ao violão observado por Frank Koonce**. Revista Vórtex, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-18, 2020.

LÓPEZ CANO, R. **Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 69–94, 2015. DOI: 10.36025/arj.v2i1.7127. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127>.

OLIVEIRA, Cristiano Braga de. **A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização**. Tese (Doutorado em Música). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2020.

- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PIERCE, Alexandra. **Developing Schenkerian Hearing and Performing**. *Intégral*, Vol. 8 (1994), pp. 51-123 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40213956>
- PIERCE, Alexandra. **Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation**. By Alexandra Pierce. Bloomington: Indiana University Press, Bloomington and Indiana, 2007.
- REYBROUCK, Mark. **Musical Imagery between Sensory Processing and Ideomotor Simulation**. In R. I. Godøy & H. Jørgensen (eds), *Musical Imagery* (pp. 117–35). Lisse, The Netherlands: Swets & Zeitlinger. 2001.
- REYBROUCK, Mark. **Real-time listening and the act of mental pointing: Deictic and indexical claims**. *Mind, Music, and Language*, 2, 1-17. 2015.
- ROTHFARB, Lee. **Ernst Kurth: selected writings** . Edited and translated by Lee A. Rothfarb. Cambridge University Press. 1991.
- SANTOS, Cristiano Sousa. **PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO INTÉRPRETE: estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad**. 2009. 99f. (Mestrado em Música) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- SILVA, Luciano Cesar Morais e. **Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão**. 2007. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/D.27.2007.tde-22072009-183755. Acesso em: 2020-09-23.
- SOLOMON, Robert C. , & HIGGINS, Kathleen M. (Eds.). (1993). **The Age of German Idealism: Routledge History of Philosophy Volume VI** (1st ed.). Routledge.
- STAN, Marius. **Phoronomy: space, construction, and mathematizing motion**. To appear in Bennett McNulty (ed .), *Kant's Metaphysical Foundations of Natural Science: A Critical Guide*. Cambridge University Press.
- WOLFF, Daniel. **ABERTURAS DOMINANDO AS DISTENSÕES E CONTRAÇÕES DE MÃO ESQUERDA**. *Violão Pro*, n.11, São Paulo, 2007.