

A AÇÃO DE MÃO ESQUERDA AO VIOLÃO SEGUNDO OS PRINCÍPIOS DO *WALKING*

THE LEFT-HAND MOVEMENT ON THE GUITAR ACCORDING TO THE PRINCIPLES OF WALKING

Raquel Loner*

r.turra.loner@gmail.com

Alisson Alípio**

alissonalipio@gmail.com

O *Walking*, conforme proposto por Loner e Alípio (2020), é um comportamento de mão esquerda ao violão pelo qual é possível atingir os ideais de fluência motora e sonora de uma execução. Ele pode ser definido como a sucessão dos movimentos de mão esquerda ao violão que viabilizam a sustentação do som entre as notas – ou seja, como uma *sucessão de intenções*. O *Walking* é constituído pelo conjunto dos expedientes técnicos de sustentação do som que possibilitam manter um ponto de contato com a corda e, ao mesmo tempo, realizar um movimento direcionado às demais notas. Neste artigo, objetivamos demonstrar como estes expedientes podem ser realizados de acordo com os princípios do *Walking*. Esta investigação se baseou na premissa segundo a qual, no que se refere à ação de mão esquerda ao violão, ‘o todo não é igual à soma das suas partes’ (Dergal, 2020) – ou seja, o *Walking* não equivale à realização sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som que o constituem – assim como nas proposições de Meinel (1977) acerca da qualidade do movimento na prática esportiva, as quais contribuíram para a concepção de uma técnica de mão esquerda ao violão baseada na combinação fluida de *intenções*.

Palavras-chave: *Walking*. Técnica violonística. Técnica de mão esquerda ao violão. Fluência motora. Fluência sonora.

Walking, as proposed by Loner and Alípio (2020), is a left-hand behavior on the guitar through which it is possible to achieve the ideals of motor and sound fluency in a performance. It can be defined as the succession of left-hand movements on the guitar that make it possible to sustain the sound between notes – in other words, as a *succession of intentions*. *Walking* is constituted by the set of technical expedients that enable the sustaining of the sound, through which it is possible to maintain a point of contact with the string and, at the same time, make a movement directed towards the other notes. In this article, we aim to demonstrate how these technical expedients can be performed according to the principles of *Walking*. This investigation was based on the premise that, when it comes to left-hand action on the guitar, ‘the whole is not equal to the sum of its parts’ (Dergal, 2020) - in other words, *Walking* is not equivalent to the sequential execution of the technical expedients that enable the sustaining of sound – as well as on Meinel's (1977)

* Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes, Design e Moda (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis/SC, Brasil. ORCID: 0000-0003-2841-4945

** Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Curitiba/PR, Brasil. ORCID: 0000-0001-8155-7318

propositions about the quality of movement in sports practice, which contributed to the conception of a left-hand technique on the guitar based on the fluid combination of *intentions*.

Keywords: *Walking*. Classical guitar technique. Left-hand technique. Motor fluency. Sound fluency.

•

1. Introdução

Em nosso artigo “*Walking*: Conceituação do Comportamento de Mão Esquerda ao Violão Observado por Frank Koonce” (Loner & Alípio, 2020), propusemos que o *Walking* pode ser compreendido como a sucessão dos movimentos de mão esquerda que possibilitam a sustentação do som entre as notas – ou seja, como uma sucessão de intenções – proporcionando, assim, fluência mecânica e sonora durante uma execução ao violão.

Intenção,¹ neste contexto, é o movimento de um ou mais dedos da mão esquerda realizado entre duas ou mais notas, o qual é viabilizado pelos expedientes técnicos de sustentação do som por meio dos quais é possível manter um ponto de contato com a corda e, ao mesmo tempo, realizar um movimento direcionado às notas seguintes. Sob a perspectiva do *Walking*, portanto, o movimento realizado entre as notas é tão determinante para a fluência sonora e motora de uma execução quanto a ação dos dedos sobre as notas propriamente ditas. Para que ele ocorra, as *intenções* devem ser planejadas em constante projeção, propiciando a continuidade do movimento.

O presente artigo originou-se a partir da dissertação de Mestrado da co-autora, intitulada *Walking: Implicações do Conceito no Processo de Digitação de uma Obra ao Violão* (Loner, 2023), e objetiva demonstrar como os expedientes técnicos que constituem o *Walking* podem ser realizados de acordo com seus princípios. Para isso, após apresentar a revisão de literatura (Seção 2) e o referencial teórico (Seções 3 e 4), procedemos à descrição dos movimentos de mão esquerda implicados na realização de um compasso da obra *Prelúdio BWV 998*, de Johann Sebastian Bach, apresentando conceitos referentes aos expedientes técnicos empregados na referida passagem. Esperamos, com isso, evidenciar como – e por que – o planejamento da ação de mão esquerda ao violão, sob a perspectiva do *Walking*, pode contribuir para o cumprimento dos ideais de fluência de uma execução.

2. *Walking*

O termo *walking*, mesmo no vocabulário musical, pode ter diferentes acepções. Scott Tennant (1995), por exemplo, faz menção ao termo para se referir ao exercício de toques alternados dos dedos i, m, a (com e sem apoio) em cordas soltas, de modo a não só

¹ Por se tratar de um termo com múltiplas acepções, optamos por utilizar o itálico toda vez que ele aparecer com a acepção acima mencionada.

assumir, como exercitar o cruzamento de dedos da mão direita que pode ocorrer em situações escalares:

Excelente como aquecimento diário ou quando usado como prática técnica, o seguinte exercício de ‘walking’ [caminhada] é simples, mas eficaz. (...) Depois de perceber que o principal obstáculo que me impedia de progredir na escala era cruzar as cordas [também chamado de cruzamento de dedos], comecei a ‘caminhar’. Pratiquei apenas cordas cruzadas – e funcionou! Ainda pratico isso todos os dias e minhas escalas agora parecem seguras. (Tennant, 1995, p. 37)²

A alusão à caminhada (*walking*) é tão somente pela natural troca de dedos para se dedilhar as cordas.

Assim como pode haver diferentes acepções para um termo comum, é também possível a descrição de expedientes técnicos semelhantes sem necessariamente um termo de referência. Barceló (2015), por exemplo, pondera que, na técnica pianística, o uso do polegar pode ser admitido como “um pivô para a mudança de posição sem correr o risco de perder a segurança dos movimentos ou do *legato*”, e lembra, ainda, que tal expediente fora observado e assimilado pelo violoncelista Paul Tortelier, em 1975. No que cabe à técnica do violão, o autor chama a atenção para o fato de que Fernando Sor, em 1830, já havia feito tal consideração sobre o uso do polegar:

(...) houve uma espécie de convergência na visão técnica destes dois músicos que tocavam instrumentos diferentes, mas com algumas características organológicas bastante semelhantes. Se por um lado Tortelier considerava este conceito inédito porque não conhecia a obra de Sor, por outro o violonista catalão não se aprofundou nem desenvolveu uma solução técnico-pedagógica neste sentido, o que Tortelier fez. (Barceló, 2015, pp. 43–44)³

Tanto Sor quanto Tortelier referiam-se ao polegar como um dedo de ação coadjuvante na execução de mão esquerda, o qual proporcionava segurança e ligação entre as notas nas mudanças de posição. Já o *Walking*, na acepção que trazemos no presente artigo, é um comportamento de mão esquerda ao violão inicialmente observado pelo violonista e professor norte-americano, Frank Koonce, cujo foco são os dedos atuantes sobre o espelho do braço do violão.⁴

Em seu artigo “Left-hand Movement: A Bag of Tricks” (1997), Koonce descreve o comportamento ideal de mão esquerda do violonista durante a execução instrumental

² “Great as a daily warmup, or when used as technical practice, the following “walking” exercise is simple yet effective. (...) After realizing that the main obstacle keeping me from progressing in my scales was crossing strings, I started “walking”. I practiced only crossing strings – and it worked! I still practice this every day, and my scales now feel secure.” (Tennant, 1995, p. 37)

³ “(...) si ebbe una specie di convergenza nella visione tecnica di questi due musicisti che suonavano strumenti diversi, ma con alcune caratteristiche organologiche piuttosto somiglianti. Se da un lato, Tortelier considerava inédito questo concetto perché non conosceva il lavoro di Sor, dall’altro il chitarrista catalano non approfondì né sviluppò una soluzione tecnico-pedagogica a riguardo, cosa che invece fece Tortelier.” (Barceló, 2015, pp. 43–44)

⁴ Doravante denominado espelho.

como a ação de “caminhar com os dedos [pelo espelho] porque, como tal, você dá passos de um dedo para outro” (Koonce, 1997).⁵ Segundo o autor:

Esta suave troca de ‘peso’ é boa para a mão e elimina problemas associados com saltos ou deslizamentos. Quando você caminha com os dedos, você mantém um ponto de contato com o espelho do braço do violão no momento da troca e, portanto, pode melhor avaliar distâncias. Quando você salta de um dedo para o próximo, você facilmente perde esta perspectiva e tem uma maior possibilidade de errar a corda ou a casa. (Koonce, 1997)⁶

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

A prática instrumental requer sempre algum grau de esforço físico. Desta forma, a escolha consciente de um ou mais pontos de apoio, que exercerão pressão sobre a corda, pode proporcionar um maior domínio do esforço efetivamente necessário à execução, possibilitando que os demais dedos atuem com maior liberdade. A utilização deste recurso está relacionada, assim, à noção de mínimo esforço necessário ou, nas palavras de Alípio (2014), à *otimização do movimento*. (Loner & Alípio, 2020, p. 6)

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

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

⁵ I refer to it as “Weight Transference” and describe it as “walking” with the fingers because, like walking, you step from one finger to another. (Koonce, 1997) [Todas as traduções são nossas]

⁶ “This smooth exchange feels good to the hand and it eliminates problems associated with jumping or sliding. When you walk with the fingers, you maintain a point of contact with the fingerboard at the moment of the exchange and therefore you are better able to judge distance. When you jump from one finger to the next, you easily lose this perspective and have a greater possibility of missing the string or the fret.” (Koonce, 1997)

Em sua *Teoria da Digitação* (2014), Alípio parte da descrição de Koonce (1997) para inferir que o *Walking* é o “conjunto de parâmetros técnicos de mão esquerda que visa a fluência mecânica; obtida pela economia de movimento dos dedos e, fluência sonora; alcançada pela conveniente permanência dos dedos no espelho do braço do violão para a sustentação do som” (Alípio, 2014, p. 75). Está implícita nesta definição a noção de que a fluência sonora e a fluência mecânica estão relacionadas, uma vez que “não é possível tocar uma frase em legato por meio de um gesto físico que procede por espasmos (ou, ao menos, não é natural fazê-lo)” (Fernández, 2000, p. 45).⁷

Em sua tese *A Guide to the Fingering of Music for the Guitar* (1981), Sherrod defende que “o efeito legato – a conexão suave e fluida de notas e frases – é o mais desejado na composição e performance musical” (Sherrod, 1981, p. 7),⁸ considerando-o um ideal de execução e, como tal, o principal objetivo no ensino da técnica instrumental. Alípio (2014), por sua vez, afirma que a fluência sonora, atingida através do *legato*, “é um aspecto da digitação que independe de posicionamentos estéticos; é uma condição básica para uma boa execução ao violão” (Alípio, 2014, p. 89) e considera, ainda, que a necessidade de sustentar o som está na origem da vasta maioria dos expedientes técnicos de mão esquerda.

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

Alípio (2014) estabelece uma diferenciação entre fluência sonora e *legato*, considerando-os “dois fatores conceituais e interdependentes de sonoridade (...). O primeiro – sempre descrito de forma abstrata – refere-se à manutenção do fluxo sonoro como forma de atingir um *ideal* e, o segundo, ao meio de se obter tal fluxo” (Alípio, 2014, p. 89). A fluência, como um ideal de execução, não exclui a ocasional interrupção sonora. Russell, por exemplo, sugere que se deve digitar “sempre buscando maior fluidez no fraseado. Tocar a frase em questão por partes, e ver onde se pode interromper o som e onde não, para estabelecer a digitação mais apropriada” (Contreras, 1998, p. 25).⁹ Se intencional (e bem colocada), uma eventual interrupção sonora não compromete a fluência do todo.

Sherrod (1981, p. 7), por sua vez, refere-se somente ao *legato* como um ideal de execução, pois considera que as articulações *staccato* e *non legato* são, geralmente, elementos de contraste em relação ao efeito de ligação das notas entre si. Desta forma, ainda que se execute determinada passagem em *staccato*, o efeito *legato* será

⁷ “No es posible producir una frase en legato por medio de un gesto físico que procede por espasmos (o al menos no es natural hacerlo)” (Fernández, 2000, p. 45).

⁸ “The legato touch quality — the smooth, flowing connection of notes and phrases — is the one most often desired in musical composition and performance” (Sherrod, 1981, p. 7).

⁹ “Digitar siempre buscando la mayor fluidez en el fraseo. Tocar la frase en cuestión por trozos y ver dónde se puede parar el sonido y donde no, para establecer la digitación más adecuada”. (Contreras, 1998, p. 25).

predominante na obra. Além disso, o autor pondera que os princípios digitacionais devem ser formulados visando a realização do *legato*, pois:

(...) os mesmos princípios de digitação usados para produzir um estilo legato podem ser usados, na maioria das situações, para executar todos os outros estilos de articulação. Ao tocar violão, as mãos são mantidas próximas às cordas e podem interromper a sua vibração ao tocá-la [com os dedos de mão direita] ou ao liberar a pressão [exercida pelos dedos de mão esquerda]. Assim, uma nota que pode ser mantida por um longo período pode ser facilmente abreviada, mas o inverso não é verdadeiro. Uma digitação que produz apenas um efeito staccato, por exemplo, não pode produzir um efeito legato (Sherrod, 1981, p. 11)¹⁰

Concordamos com Alípio (2014) e Sherrod (1981), pois, ainda que a interrupção sonora seja possível e até mesmo desejável na interpretação de determinada obra – seja por meio das articulações *staccato* ou *non legato*, seja para separar frases e ideias musicais – ela não é um ideal que norteia o processo de digitação. É importante ressaltar, no entanto, que a opção pelas articulações *staccato* ou *non legato* não implica, necessariamente, a inobservância aos princípios do *Walking*. O *Walking* se opõe à falta de fluência técnica, a qual resulta em movimentos inadequados e na consequente interrupção indesejada do som, não às escolhas interpretativas.

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

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

¹⁰“(...) the same fingering principles used to produce a legato style can be used in most situations to execute all other styles of articulation. In playing the guitar, the hands are held in close proximity to the strings and can stop a string's vibration either by touching it or releasing its tension. Thus, a note which can be held for a long duration can be easily shortened, but the converse is not true. A fingering that can produce only a staccato touch, for example, cannot produce a legato touch.” (Sherrod, 1981, p. 11)

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

Em nosso artigo (Loner & Alípio, 2020), denominamos este movimento realizado entre as notas, antecedendo o cumprimento de determinado objetivo, como uma *intenção*.

O ato de intencionar o movimento pressupõe (...) que haja um ponto de contato com o espelho e, concomitantemente, um movimento direcionado ao próximo expediente. Os diversos expedientes técnicos são, assim, recursos para alcançar um determinado objetivo, evitando a interrupção indesejada do som. As distensões, contrações e separações transversais são, portanto, formas de intencionar o movimento, pois preparam a mão esquerda ao aproximar um ou mais dedos das notas a serem executadas. O pivô, o eixo e o dedo-guia, por sua vez, são os expedientes que, ao manter o contato com o espelho, possibilitam esta intenção do movimento. (Loner & Alípio, 2020, p. 15)

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

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

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

Enquanto alguns dedos tocam determinadas notas, outros dedos se posicionam para tocar as notas seguintes. Dois fatores concorrem para possibilitar isso: primeiro, a digitação deve ser pensada de forma a deixar dedos disponíveis para tocar as próximas notas; segundo, estes dedos se preparam, aproximando-se ao máximo das notas antes de elas serem tocadas.

Isto elimina grandes saltos e movimentos abruptos. As notas se tornam mais fáceis de serem tocadas, resultando em uma execução mais fluente e segura. (Sherrod, 1981, p. 125)¹¹

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

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)

O termo sucessão, no entanto, sugere que a execução sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som – tanto aqueles por meio dos quais é possível manter um ponto de contato com a corda (dedos eixo, pivô e guia) quanto os empregados para alcançar as demais notas (distensão, contração e separação transversal) – é suficiente para que a ação de mão esquerda se desenvolva de acordo com os princípios do *Walking*. Isto equivaleria a ver o *Walking* pelo prisma de uma abordagem mecanicista (Dergal, 2017, 2020), a qual postula que o todo é igual à soma das suas partes, ou seja: para alcançar os ideais de fluência de uma execução, seria suficiente a prática de movimentos isolados que, uma vez dominados, poderiam ser executados em sequência. Esta abordagem, no entanto, não é garantia de uma execução fluente, como veremos a seguir.

3. A perspectiva de Dergal

Em sua tese *O Gesto e a Guitarra Clássica: Prolegomena para Novos Paradigmas* (2020), Dergal tece uma crítica ao paradigma mecanicista presente na abordagem da técnica violonística desde meados do século XVIII até o final do século XX. Segundo o autor:

A abordagem mecanicista se baseia na premissa de que *o todo é igual à soma de suas partes*; portanto, nesta perspectiva, para saber como um objeto funciona, é necessário conhecer cada uma de suas partes (Agassi, 1979). Aplicada ao estudo do corpo humano,

¹¹ “While some fingers are playing certain notes, other fingers are moving into position to play the notes that are to follow. Two factors work together to accomplish this. First, the fingering worked out in preparing the music is such that fingers are left free to play notes that will follow. Second, the fingers that are left free to play the coming notes prepare themselves by moving as close to the notes as possible before the notes must be sounded. This eliminates large leaps and quick movements. The notes became much easier to play, resulting in smoother and more secure playing.” (Sherrod, 1981, p. 125)

esta abordagem recorre a uma metáfora conceitual onde o funcionamento do corpo é comparado ao de uma máquina, e suas partes (humanas) são entendidas como equivalentes às partes inertes de um objeto mecânico. (Dergal, 2020, p. 19)¹²

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

Presume-se que, uma vez dominados isoladamente os elementos cinéticos, eles serão integrados ao todo de forma natural. De fato, os mecanismos que supostamente levariam à integração desses elementos não costumam ser abordados, mas são deixados ao talento ou inteligência do aprendiz.

Infelizmente, tal integração não acontece tão facilmente, pois os movimentos aprendidos isoladamente muitas vezes não são compatíveis entre si para serem ligados eficientemente dentro de gestos instrumentais maiores. (Dergal, 2017, p. 50)¹³

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

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

¹² “El enfoque mecanicista se erige sobre la premisa de que *el todo es igual a la suma de sus partes*; por lo que, en esta perspectiva, para conocer el funcionamiento de un objeto, es necesario conocer todas y cada una de las partes que lo integran (Agassi, 1979). Aplicado al estudio del cuerpo humano, este enfoque recurre a una metáfora conceptual donde el funcionamiento del cuerpo es comparado con el de una máquina, y sus partes (humanas) son entendidas en equivalencia con las partes inertes de un objeto mecánico”. (Dergal, 2020, p. 19)

¹³ “Se asume que una vez que han sido dominados los elementos cinéticos de forma aislada, estos se integrarán en el todo de forma natural. De hecho, los mecanismos que supuestamente llevarían a la integración de estos elementos no suelen ser abordados, sino que se confían al talento o inteligencia del aprendiz.

Desafortunadamente, dicha integración no sucede de forma tan sencilla pues los movimientos aprendidos de manera aislada frecuentemente no son compatibles entre sí para encadenarse con eficiencia dentro de gestos instrumentales más grandes”. (Dergal, 2017, p. 50)

O que nos interessa, aqui, é justamente a investigação dos mecanismos que levam à integração dos elementos. Segundo Meinel (1977), a principal característica da combinação fluida de movimentos é a *antecipação*, conforme veremos a seguir.

4. A qualidade do movimento segundo Meinel

Ao discorrer sobre o movimento na prática esportiva, Meinel (1977) propõe que movimentos acíclicos são estruturados em três fases distintas: fase preparatória, fase principal e fase final. Na fase preparatória são realizados movimentos cuja função é favorecer o desempenho motor durante a fase principal; a fase principal corresponde à realização da tarefa motora propriamente dita; a fase final consiste em “passar do pico dinâmico do movimento para um estado de equilíbrio, que pode levar a um descanso relativo (...) ou significar uma transição para o início de um novo movimento (em combinações de movimentos)” (Meinel, 1977, p. 123).¹⁴

Adaptando o conceito de estruturação do movimento em fases à ação de mão esquerda ao violão, podemos concebê-la como uma série de movimentos combinados. Na dinâmica de combinação, os movimentos isolados se apresentam como acíclicos, com três fases claramente delimitadas. Ao serem combinados, no entanto, eles se estruturam em duas fases, pois a fase final e a fase preparatória se fundem em uma fase intermediária. Segundo o autor:

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

Do ponto de vista subjetivo, o ginasta marca as fases, ao realizar a fusão, em um duplo sentido: ele interpreta a extinção do primeiro movimento ao mesmo tempo como uma fase preparatória da ação seguinte. Essa nova interpretação só é possível se ele antecipar a tempo o segundo movimento. Se essa antecipação não for alcançada, a fusão e toda a combinação serão frustradas. (Meinel, 1977, p. 127)¹⁵

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

¹⁴ “Consiste justamente en pasar del apogeo dinámico del movimiento a un estado de equilibrio, que tanto puede conducir al reposo relativo (por ejemplo, descender del aparato) como significar una transición para el inicio de un nuevo movimiento (en las combinaciones de movimientos)” (Meinel, 1977, p. 123).

¹⁵ “En general podemos establecer que la combinación fluida de dos tipos independientes de movimientos se basa en la fusión de la fase final y la fase preparatoria en una fase intermedia.

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

Segundo Meinel (1977, p. 172), a antecipação é a principal característica da combinação fluida de movimentos e “se manifesta morfologicamente na adequação da fase anterior ou do movimento total à tarefa motora seguinte” (Meinel, 1977, p. 172).¹⁶ Este conceito auxilia a pensar a forma como as *intencões* se combinam no *Walking*, ou seja, através da adequação deliberada do movimento anterior ao seguinte, o que possibilita a sua vinculação fluida.

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

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

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

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

Com relação ao desenvolvimento dinâmico: A fluidez se manifesta no movimento por meio de mudanças de tensão. Um início repentino, transições abruptas entre tensão mínima e máxima também são sinais de deficiências na fluência, bem como distúrbios no ritmo. (Meinel, 1977, pp. 161–162)¹⁷

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

¹⁶ “La anticipación se manifiesta morfológicamente en la adecuación de la fase anterior o del movimiento total a la tarea motora siguiente” (Meinel, 1977, p. 172).

¹⁷ “Respecto al desarrollo espacial: Todos los cambios de dirección de un movimiento permiten distinguir si en su desarrollo espacial presentan una fluidez óptima. Los cambios de dirección óptimos son los que presentan una forma curva, redondeada. Cuando el movimiento es “anguloso”, la fluidez es deficiente. Aquí debe incluirse también el punto de transición de la fase de arranque a la fase principal de un movimiento; cuando se realizan con fluidez, no se dan ángulos marcados, sino una vuelta redondeada, realizando una pequeña curva. (...).

Respecto al desarrollo temporal: También los cambios de velocidad no se realizan en los movimientos bien ejecutados de forma repentina, brusca, abrupta, sino por transición paulatina. (...).

Un cambio brusco de velocidad o la detención absoluta de una parte del cuerpo o del cuerpo entero, indican que la fluidez es defectuosa, y constituyen un síntoma infalible de falta de dominio o de ejecución falsa.

Respecto al desarrollo dinámico: La fluidez de movimiento se manifiesta en el mismo por los cambios de tensión. Un arranque súbito, transiciones abruptas entre los mínimos y máximos de tensión son signos también de deficiencias de fluidez, así como perturbaciones en el ritmo”. (Meinel, 1977, pp. 161–162)

nem mesmo quais movimentos devem ser realizados entre as notas, mas *como* esses movimentos devem ser realizados.

5. Aplicação dos princípios

Podemos, então, resumir os princípios do *Walking* da seguinte forma: a sua realização pressupõe que um ou mais dedos permaneçam em contato com a corda durante uma mudança de configuração da mão esquerda e que, concomitantemente, haja um movimento direcionado ao próximo expediente, o que implica a utilização de um conjunto de expedientes técnicos; este movimento deve apresentar um desenvolvimento espacial, temporal e dinâmico fluido; os movimentos devem ser planejados em constante projeção, com vista à sua integração em gestos instrumentais mais amplos, o que ocorre por meio da antecipação do movimento.

Nesta seção, descreveremos a ação de mão esquerda implicada na execução do primeiro compasso do *Prelúdio BWV 998*, de Johann Sebastian Bach, visando elucidar como os expedientes técnicos de sustentação do som podem ser realizados de acordo com os princípios acima expostos. Esta descrição é feita com base em digitações elaboradas por nós, que não são, obviamente, as únicas possíveis, uma vez que a digitação de uma obra é, em parte, pessoal (Alípio, 2014). Além disso, os movimentos descritos foram observados na minha prática e, portanto, refletem as minhas habilidades e características físicas pessoais.¹⁸ A adesão aos princípios do *Walking* não resulta em uma ação de mão esquerda padronizada (ou padronizável), pois a forma de se combinar *intenções* no decorrer da execução instrumental é condicionada pelas características individuais do intérprete. Sobre a necessidade de se considerar as diferenças individuais, quando diante de uma digitação grafada na partitura, Dergal (2020) pondera que:

O resultado sonoro depende não apenas de qual digitação é usada, mas também, e acima de tudo, de quem a executa (diferenças individuais) e de como ela é executada. (...). Uma digitação orienta a trajetória do movimento do dedo, mas não fornece informações explícitas sobre como esse movimento deve ser realizado, ou seja, sobre os elementos subsidiários que possibilitam a execução da ação principal. A digitação não faz o gesto, ela é apenas parte dele. (Dergal, 2020, pp. 227–228)¹⁹

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

¹⁸ Este contexto específico se refere à situação experienciada pela primeira autora do presente artigo, Raquel Turra Loner.

¹⁹ “El resultado sonoro no solo depende de qué digitación se utiliza, sino también, y sobre todo, de quien la realiza (diferencias individuales) y de cómo la realiza. (...). Una digitación orienta la trayectoria del movimiento de los dedos, pero no aporta información explícita sobre cómo dicho movimiento debe llevarse a cabo; es decir, sobre los elementos subsidiarios que hacen posible que la acción principal pueda realizarse. La digitación no hace al gesto, únicamente forma parte de este”. (Dergal, 2020, pp. 227–228)

Embora, para fins de descrição, cada segmento seja tratado individualmente, o movimento em qualquer articulação do membro superior é realmente produzido pela coordenação da atividade muscular em todo o mecanismo do ombro-braço. De fato, todo o sistema muscular pode ser visto como uma massa unificada, mas compartimentada, cuja atividade pode ser controlada regionalmente, mas nunca em isolamento absoluto do restante. (Iznaola, 2000, p. 6)²⁰

Além disso, o autor afirma que “durante a performance, a mobilidade da cabeça e da coluna vertebral e, até certo ponto, das pernas, é uma parte normal de uma execução eficiente” (Iznaola, 2000, p. 3).²¹ Por estes exemplos, é possível observar que a fluência na ação de mão esquerda ao violão não depende exclusivamente da movimentação realizada pelos dedos. Foge ao escopo deste trabalho (e à nossa área de *expertise*), no entanto, descrever a fisiologia envolvida no ato de tocar um instrumento. Ao invés disso, optamos por uma abordagem em que a descrição do comportamento dos dedos deve ser compreendida como uma ‘coordenada’: recomenda-se que se busque, por meio da auto-exploração, “um alinhamento dinâmico ideal entre os diferentes segmentos do corpo como um todo, um tônus muscular adequado, um bom equilíbrio postural e, de modo mais geral, que os recursos que caracterizam a boa qualidade do movimento estejam presentes” (Dergal, 2020, p. 223).²²

5.1. Dedo-pivô e dedo-eixo

Shearer (1963, p. 58) e Sherrod (1981, p. 143) compartilham a definição do dedo-pivô como aquele que se mantém em um mesmo lugar enquanto os outros dedos se movem para realizar as demais notas. A definição de Koonce (1997) – segundo a qual “o dedo-pivô permanece em uma mesma corda e casa durante uma mudança de configuração da mão [esquerda]” (Koonce, 1997)²³ – é mais abrangente e apresenta, a nosso ver, algumas vantagens em relação às definições anteriores: em primeiro lugar, porque não é do nosso entendimento que o dedo-pivô permaneça propriamente “estacionário” (Shearer, 1963, p. 58); em segundo, porque a ideia de uma reconfiguração da mão esquerda possibilita contemplar movimentos além daqueles realizados exclusivamente pelos dedos. Estes autores se referem somente ao dedo-pivô e, portanto, não estabelecem uma distinção entre pivô e eixo – distinção esta que nos parece pertinente para uma descrição pormenorizada dos movimentos implicados na ação da mão esquerda ao violão.

²⁰ “Although for purposes of description each segment is treated individually, movement at any joint of the upper limb is really produced by the coordination of muscular activity throughout the shoulder-arm mechanism. In fact, the whole muscular system could be viewed as a unified but compartmentalized mass whose activity may be managed regionally, but never in absolute isolation from the rest”. (Iznaola, 2000, p. 6)

²¹ “(...) in the course of playing, mobility in the head and spine, and to some extent in the legs, is a normal part of efficient execution” (Iznaola, 2000, p. 3).

²² “(...) lo que habría que procurar es una óptima alineación dinámica entre los distintos segmentos del cuerpo como un todo, un tono muscular adecuado, un buen equilibrio postural; y de forma más general, que estén presentes los rasgos que caracterizan una buena calidad de movimiento” (Dergal, 2020, p. 223).

²³ “A pivot finger remains on the same string and fret during a change of the hand configuration” (Koonce, 1997).

Carlevaro (1979, p. 147), por sua vez, refere-se tanto ao dedo-eixo quanto ao que ele denomina ponto de apoio. Segundo o autor, “um ponto de apoio sobre o espelho (um dedo ou vários) nos permite utilizar, como recurso, uma alavanca de primeiro gênero (efetuada pelo braço) através da qual podemos separar ou contrair os demais dedos em favor de uma maior facilidade mecânica” (Carlevaro, 1979, p. 147).²⁴ Quando utilizado nesta acepção, o termo ponto de apoio parece designar, portanto, o dedo-pivô.

O que é interessante na descrição de Carlevaro (1979) é a relação estabelecida entre o expediente técnico em questão – que ele denomina ponto de apoio – e demais expedientes técnicos, como a distensão e a contração. Segundo o autor, a manutenção de um ponto de contato com o espelho contribui para a fluência mecânica de uma execução ao facilitar a ação de contrair ou separar os dedos. É importante ressaltar que o autor atribui essa facilidade mecânica à ação do braço – possibilitada pela utilização do ponto de apoio – e não às ações realizadas exclusivamente pelos dedos. Apesar de considerarmos essas observações pertinentes ao nosso trabalho, não utilizaremos o termo proposto pelo autor, pois “a adoção do termo *ponto de apoio* como nomenclatura é problemática, (...) dependendo do contexto, ele pode se referir tanto a variados elementos da técnica violonística, quanto às partes do corpo que sustentam o posicionamento do instrumento” (Loner & Alípio, 2020, p. 6). Ademais, o termo pivô é mais amplamente difundido na literatura, o que facilita a comunicação.

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

Carlevaro (1979) descreve o dedo-eixo como aquele através do qual é possível realizar uma mudança de apresentação, sustentando a nota correspondente ao dedo “mesmo com o giro da mão” (Carlevaro, 1979, p. 157).²⁵ A descrição desse expediente por Barceló (1995) é semelhante. Segundo o autor, o dedo-eixo “funciona como um ponto de apoio e referência para determinados movimentos da mão (e aparato motor), girando sobre si mesmo, mantendo-se na mesma casa que ocupava, para facilitar a colocação da nova postura” (Barceló, 1995, p. 27).²⁶ Canilha (2017), por sua vez, define o dedo-eixo como um tipo de pivô que:

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

²⁴ “Un punto de apoyo en el diapasón (un dedo o varios) nos permite la utilización, como recurso, de una palanca de primer género (efectuado por el brazo) con la cual podremos *separar o contraer* los demás dedos en favor de una mayor facilidad mecánica” (Carlevaro, 1979, p. 147).

²⁵ “(...) por medio del cual puede haber un cambio de presentación manteniendo, aún con el giro de la mano, la nota correspondiente a dicho dedo” (Carlevaro, 1979, p. 157).

²⁶ “(...) un “dedo eje” funciona como punto de apoyo y referencia para determinados movimientos de la mano (y aparato motor), girando sobre sí mismo, manteniéndose en el mismo traste en el que pisaba, para facilitar la colocación de la nueva postura” (Barceló, 1995, p. 27).

Como é possível observar, os autores acima descrevem o mecanismo do dedo-eixo a partir do movimento realizado por outras partes do corpo que não o dedo: Carlevaro (1979) se refere ao movimento realizado pela mão; Canilha (2017), pelo cotovelo; Barceló (1995), de forma mais abrangente, pela mão e aparato motor como um todo.

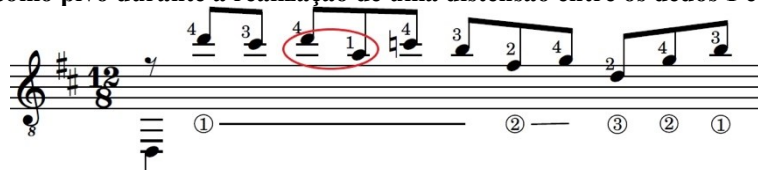
Observamos que, apesar de ser frequente a equivalência entre ambos os expedientes na literatura e prática violonísticas, o dedo-pivô e o dedo-eixo diferem, pois:

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

5.2. Prelúdio BWV 998 de J. S. Bach

Na digitação que se segue (Figura 1), o dedo 4 atua como um pivô, mantendo a pressão sobre a nota Ré (quarta colcheia) enquanto o dedo 1 se estende em direção à nota Lá (quinta colcheia):

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



Fonte: Bach (2002).

Durante a realização deste movimento, a mão esquerda do violonista ultrapassa a sua disposição natural²⁷ por meio de uma distensão, pois o dedo 4 permanece na décima casa até o dedo 1 pressionar a nota na quinta casa. A sustentação do som nesta passagem decorre, portanto, do recurso a dois expedientes técnicos inter-relacionados: o dedo-pivô e a distensão.²⁸

A realização de distensões e contrações pode exigir um certo grau de esforço físico, o qual pode variar dependendo das características individuais do violonista e da região da escala onde são executadas – por exemplo, distensões são mais difíceis de serem

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

²⁸ “A distensão (também denominada “extensão” ou “abertura”) e a contração são expedientes técnicos em que os dedos não se encontram em sua disposição natural sobre o espelho do braço do violão. Uma distensão ocorre quando os dedos se afastam, ultrapassando a sua disposição natural em ao menos uma casa. Uma contração, por sua vez, pode ocorrer em duas situações: em uma apresentação transversal, quando dois ou mais dedos ocupam uma mesma casa; em uma apresentação longitudinal, quando diminuimos o alcance natural da mão – em ao menos uma casa – ao aproximar dedos não adjacentes”. (Loner & Alípio, 2020, pp. 9–10)

realizadas nas primeiras casas do instrumento, pois a distância entre os trastes é maior. Para que a sua utilização ocorra de acordo com o princípio de otimização do movimento, é importante atentar para alguns fatores: os dedos que não estão sendo usados não devem ser tensionados; deve-se evitar movimentos desnecessários; sempre que possível, os dedos devem ser relaxados após a realização do expediente, evitando o acúmulo de tensão. Convém, também, investigar de que forma as contrações e distensões podem ser melhor realizadas – por exemplo, por meio de ajustes na apresentação da mão. É importante que o violonista avalie as suas habilidades individuais para determinar quando e como usar estes expedientes, de forma que a fluência da passagem não seja prejudicada por um acúmulo de tensão.

No exemplo acima, o relaxamento do dedo 4, após a distensão, é suficiente para aproximá-lo da nota que realizará na sequência – a nota Dó – pois a mão esquerda retorna à sua disposição natural. Esta disposição possibilita, também, que o dedo 3 se posicione naturalmente sobre a nota Si no início do terceiro tempo.

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



Fonte: Bach (2022).

Em seguida, o dedo 3 permanece na nota Si, executada na primeira corda, enquanto o dedo 2 se posiciona acima dele para pressionar a nota Fá# (Figura 2). Essa ação pode ser realizada por meio de uma mudança de apresentação da mão esquerda – de uma apresentação longitudinal para uma apresentação transversal.²⁹ Para possibilitar essa mudança de apresentação, o dedo 3 deve rotacionar sobre si mesmo, atuando como um eixo. Como resultado, a mão do violonista adquire uma disposição contraída, uma vez que dois dedos passam a ocupar uma mesma casa. Desta forma, a sustentação do som nessa passagem é possibilitada, também, pela utilização de dois expedientes técnicos: o dedo-eixo e a contração.

Ao ler a nossa descrição dos expedientes técnicos empregados na realização desta passagem, um violonista inexperiente poderia ser induzido a pensar que um movimento se inicia somente após o término do anterior, e não que o fim de determinado movimento é, simultaneamente, o início do próximo. No início do terceiro tempo, por exemplo, o violonista poderia se sentir inclinado a pressionar o Si e, apenas então, rotacionar o dedo. A compreensão destas duas ações – pressão sobre a nota e rotação – como distintas comprometeria a fluência motora, pois o violonista disporia de menos tempo para realizar a rotação.

Para que as *intenções* sejam combinadas com fluidez, a ação de pressionar a nota deve coincidir com o início do movimento rotacional. Sob a perspectiva do *Walking*, uma

²⁹ Na apresentação longitudinal, os dedos da mão esquerda estão dispostos no sentido das cordas (horizontal); na apresentação transversal, no sentido dos trastes (vertical).

ação sobre determinada nota não objetiva apenas a realização da nota propriamente dita, mas, também, preparar a mão para o desenvolvimento de ações futuras. A utilização do dedo-eixo, aqui, é condizente com os princípios do *Walking*, pois a disposição dos dedos ao final do compasso é favorecida pela apresentação transversal. A utilização do dedo-eixo possibilita adequar a apresentação da mão aos movimentos subsequentes.

Os dedos são, então, *intencionados* em direção às suas respectivas notas, acomodando-se sucessivamente. Dessa forma, é possível distribuir o movimento no tempo, evitando gestos abruptos. A utilização do dedo 3 como um eixo faz com o dedo 2 se posicione naturalmente sobre o Fá#. Durante este movimento, é recomendável evitar que o dedo 4 se afaste demasiado da corda, reduzindo o esforço necessário para *intencioná-lo* em direção ao Sol da segunda corda. Em seguida, o dedo 2 libera a pressão sobre o Fá# e é *intencionado* em direção ao Ré da terceira corda. Uma vez posicionados, os dedos 2, 3 e 4 mantêm a pressão sobre suas respectivas notas pela duração restante do compasso. A disposição resultante é contraída, tanto no sentido transversal quanto longitudinal: os dedos 2 e 3 estão dispostos sobre a sétima casa; o dedo 4, sobre a oitava.

Na nossa descrição dos expedientes técnicos empregados nesta passagem, fica evidente a dificuldade de se traduzir movimentos por meio da linguagem verbal, uma vez que “qualquer tentativa de converter o conhecimento tácito em conhecimento explícito, ou vice-versa, leva à perda ou alteração de informações, gerando ambiguidade e má interpretação” (Dergal, 2020, p. 43).³⁰ Segundo Dergal (2020), entre outros fatores, essa dificuldade se deve à linearidade da linguagem verbal, dado que “há uma clara incompatibilidade espaço-temporal entre a linguagem dos gestos e a linguagem das palavras, pois enquanto a primeira permite a ocorrência de vários eventos simultaneamente, a segunda é linear por natureza, permitindo que apenas um evento seja comunicado por vez” (Dergal, 2020, p. 44).³¹ Ainda que abusemos de expressões como ‘ao mesmo tempo’ ou ‘enquanto isso’, a necessidade de comunicar o que ocorre durante a movimentação de mão esquerda nos obriga a “separar, hierarquizar e sequenciar os eventos” (Dergal, 2020, p. 44),³² mesmo que estes ocorram de forma simultânea:

Um gesto físico, que acontece em um instante, contém um grande número de elementos cinéticos que interagem e se coordenam simultaneamente. No entanto, quando se aprende uma tarefa motora a partir de instruções verbais, a linearidade da linguagem obriga a apropriação da informação de forma dosada a partir de várias pequenas entregas e, nesse processo, é natural que a atenção se concentre nos detalhes de cada entrega, deixando facilmente de lado a referência ao gesto como uma unidade orgânica. (Dergal, 2020, p. 46)³³

³⁰ “(...) cualquier intento de convertir el conocimiento tácito en conocimiento explícito, o viceversa, conlleva pérdidas o alteraciones de información que generan ambigüedades y malinterpretaciones” (Dergal, 2020, p. 43).

³¹ “(...) existe una evidente incompatibilidad espaciotemporal entre el lenguaje de los gestos y el lenguaje de las palabras, ya que mientras que el primero admite la existencia de múltiples eventos de forma simultánea, el segundo tiene una naturaleza lineal que solo permite comunicar un acontecimiento a la vez” (Dergal, 2020, p. 44).

³² “(...) se requiere separar, jerarquizar y secuenciar los eventos (...)” (Dergal, 2020, p. 44).

³³ “Un gesto físico, que sucede en un instante, contiene un gran número de elementos cinéticos que interactúan y se coordinan de forma simultánea. Sin embargo, cuando se aprende una tarea motriz a partir

6. Conclusão

Apesar da dificuldade de se traduzir movimentos por meio da linguagem verbal – e dos possíveis problemas que esta tradução pode acarretar – esperamos que a descrição dos expedientes técnicos de sustentação do som implicados na realização desta passagem sirva como um constructo, contribuindo para demonstrar como a ação de mão esquerda ao violão pode ser planejada de acordo com princípios do *Walking*.

A noção de que as *intenções* devem ser concatenadas com fluidez influencia não apenas a escolha dos expedientes técnicos, mas a forma como eles devem ser integrados no decorrer da execução. Conforme observamos nos exemplos abordados na seção anterior, a mera utilização sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som não garante a fluência motora de uma passagem.

Para que a ação de mão esquerda ao violão transcorra de acordo com os princípios do *Walking*, os diversos expedientes técnicos de sustentação do som devem ser planejados visando à sua integração em gestos instrumentais amplos, o que pressupõe a antecipação do movimento – ou seja, a adequação deliberada de um movimento ao seguinte, de forma que o fim de um movimento seja interpretado como o início do próximo. A fluência de uma execução é favorecida quando concebemos a ação sobre determinada nota não como um fim em si mesmo, mas como uma preparação para ações futuras. Isso possibilita que se disponha de mais tempo para realizar o movimento, sem a necessidade de movimentações bruscas para adequar a realização dos expedientes ao tempo disponível. Desta forma, é possível conceber os diversos expedientes técnicos de sustentação do som como parte de um mesmo movimento: um movimento contínuo, fluido, que incorpore as diversas configurações da mão esquerda em constante transformação.

Financiamento: A pesquisa de Mestrado que originou o presente artigo foi realizada sob os auspícios da bolsa de estudos concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Agradecimentos: Gostaríamos de agradecer aos professores membros das bancas de qualificação e defesa de Mestrado, Prof. Dr. Bruno Madeira, Prof. Dr. Fábio Scarduelli e Prof. Dr. Rafael Iravedra, pelas valiosas contribuições para o refinamento das ideias aqui propostas, e a todos os autores citados neste trabalho.

Referências

Alípio, A. (2014). *Teoria da digitação: Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão* [Tese de doutoramento,

de instrucciones verbales, la linealidad del lenguaje obliga a tener que apropiarse de la información de forma dosificada a partir de varias pequeñas entregas, y en este proceso, es natural que la atención se concentre en los detalles de cada entrega, dejando fácilmente de lado la referencia del gesto como unidad orgánica”. (Dergal, 2020, p. 46)

- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre]. Lume UFRGS. <http://hdl.handle.net/10183/103340>
- Bach, J. S. (Compositor). (2002). Prelude, fugue and allegro BWV 998 [Partitura]. In F. Koonce (Ed.), *Johann Sebastian Bach: The solo lute works* (2.^a ed). Neil A. Kjos Music Company.
- Barceló, R. (1995). *La digitación guitarrística: Recursos poco usuales*. Real Musical.
- Barceló, R. (2009). *O sistema posicional na guitarra. Origem e conceitos de posição. O caso de Fernando Sor* [Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, Aveiro]. RIA: Repositório Institucional. <http://hdl.handle.net/10773/4554>
- Barceló, R. (2015). *Una eminencia grigia nella mano sinistra: L'azione silenziosa del pollice sinistro nella chitarra*. Il Fronimo.
- Canilha, C. B. (2017). *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/D.27.2017.tde-31102017-145029>
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra*. Barry Editorial.
- Contreras, A. (1998). *La técnica de David Russell en 165 consejos*. Cuadernos Abolays.
- Dergal, A. A. (2017). Guitarra, gesto & movimiento: A partir de una revisión crítica de los métodos y tratados canónicos de la guitarra clásica de la segunda mitad del siglo XX, hacia la construcción de nuevos paradigmas. *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research*, 1(1), 49–56. <https://doi.org/10.34624/imp.v1i1.754>
- Dergal, A. A. (2020). *El gesto y la guitarra clásica: prolegómenos hacia nuevos paradigmas* [Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, Aveiro]. RIA: Repositório Institucional. <http://hdl.handle.net/10773/30448>
- Fernández, E. (2000). *Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. ART Ediciones.
- Iznaola, R. (2000). *The physiology of guitar playing*. International Centre for Research in Music Education.
- Koonce, F. (1997). *Left hand movement: A bag full of tricks*. Frank Koonce. <https://www.frankkoonce.com/articles/A%20Bag%20of%20Tricks.pdf>
- Loner, R. T., & Alípio, A. (2020). Walking: Conceituação do comportamento de mão esquerda ao violão observado por Frank Koonce. *Revista Vórtex*, 8(3), 1–18. <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.11>
- Loner, R. T. (2023). *Walking: Implicações do conceito no processo de digitação de uma obra ao violão* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba].
- Meinel, K. (1977). *Didáctica del Movimiento: Ensayo de una teoría del movimiento en el deporte desde el punto de vista pedagógico*. Editorial Orbe.
- Shearer, A. (1963). *Classical Guitar Technique*. Franco Colombo.
- Sherrod, R. J. (1981). *A guide to the fingering of music for the guitar*. [Dissertação de doutoramento, University of Arizona, Tucson]. UA Campus Repository. <http://hdl.handle.net/10150/282031>
- Tennant, S. (1995). *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook* (N. Gunod, Ed.). Alfred Music.

[recebido em 29 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 01 de julho de 2024]