

# WALKING: Conceituação do comportamento de mão esquerda ao violão observado por Frank Koonce

Raquel Turra Loner, Alisson Alípio

Universidade Estadual do Paraná | Brasil

**Resumo:** A presente pesquisa conceitua o comportamento de mão esquerda denominado *Walking*. Frank Koonce (1997), autor do termo, o descreve como o constante contato dos dedos com o espelho do braço do violão, propiciando, assim, fluência mecânica e sonora. Metodologicamente, procedemos a uma pesquisa bibliográfica acerca dos expedientes técnicos de sustentação do som que compõem o *Walking*, tendo como principal aporte teórico a Teoria da Digitação, de Alisson Alípio. Complementarmente, adotamos como referencial a abordagem da prática do violão denominada *Aim-Directed Movement* (ADM), proposta por Anderson (1980), por considerarmos que o *Walking* não pode ser compreendido unicamente como uma sucessão de ações dos dedos sobre as notas, mas — principalmente — como um conjunto de movimentos que permitem a sustentação do som *entre* tais ações. Os resultados desta pesquisa mostram, portanto, que o *Walking* é uma sucessão de *intenções* e que, como tal, é uma *perspectiva motora* que orienta o processo de digitação.

**Palavras-chave:** Walking, Aim-directed Movement (ADM), Digitação ao violão, Legato, Frank Koonce.

**Abstract:** The present research conceptualizes the left-hand behavior called Walking. Frank Koonce (1997), author of the term, describes it as the constant contact of the fingers with the fingerboard of the guitar, thus providing mechanical and sound fluency. Methodologically, we proceeded to a bibliographical research about the technical expedients of sustaining the sound that compose Walking, having as main theoretical support the Theory of Fingering, by Alisson Alípio. In addition, we adopted as a reference the approach to guitar practice called Aim-Directed Movement (ADM), proposed by Anderson (1980), considering that Walking cannot be understood only as a succession of finger actions on the notes, but — mainly — as a set of movements that allow the sound to sustain between such actions. The results of this research show, therefore, that Walking is a succession of intentions and that, as such, it is a motor perspective that guides the fingering process.

**Keywords:** Walking, Aim-directed Movement (ADM), Guitar fingering, Legato, Frank Koonce.

Através de uma revisão preliminar de literatura<sup>1</sup>, levantamos a hipótese de ser possível conceituar o *Walking* partindo dos expedientes técnicos de sustentação do som que o constituem. A partir da revisão crítica dos autores de referência que abordam a temática da técnica do violão, elencamos os expedientes técnicos de maior implicação na realização do *Walking* e analisamos, ainda, as definições presentes na literatura acerca destes expedientes, comparando conceitos e identificando as convergências e divergências entre os autores consultados para a construção do referencial teórico. Observada a existência de conceitos contraditórios na literatura, utilizamos o método dedutivo para formularmos novas definições.

A ausência de um conceito que favorecesse a aplicação sistemática do *Walking* suscitou as seguintes questões de pesquisa: Como é possível conceituar o *Walking*? Quais definições presentes na literatura da técnica do violão podem contribuir para o seu entendimento? Dentre os expedientes técnicos de sustentação do som, existe um de maior implicação na sua realização? Qual a função desempenhada pelo *Walking* no processo de digitação de uma obra?

Partindo dessas problemáticas, objetivamos, ainda, identificar a relação entre o *Walking* e demais conceitos de execução da mão esquerda, elencar os expedientes técnicos de sustentação do som (reintegrando-os em um todo consciente) e, por fim, verificar a aplicabilidade do *Walking* em diferentes contextos de execução.

## 1 REVISÃO DE LITERATURA

### 1.1 *Walking*

Em artigo datado de 1997 que trata da técnica de mão esquerda ao violão, o professor e violonista norte americano, Frank Koonce, discorre sobre o comportamento de mão esquerda do violonista durante a execução instrumental, denominando-o, metaforicamente, como *Walking*. Segundo o autor, trata-se de “um princípio de movimento [...] muito importante, mas que ainda não está identificado por um termo familiar de referência. Eu descreveria como ‘caminhar’ com os dedos,

---

<sup>1</sup> A presente pesquisa é de procedimento bibliográfico. As principais fontes para a coleta de dados foram publicações que versam sobre a técnica do instrumento, contemplando livros, artigos científicos, artigos de revista especializada e trabalhos acadêmicos.

porque, como tal, você dá passos de um dedo para outro” (KOONCE, 1997)<sup>2</sup>.

O autor pondera, ainda, que, neste comportamento, a

suave troca de “peso” é boa para a mão e elimina problemas associados com salto ou deslizamento – especificamente, elimina a liberação descontrolada de notas, bem como o risco de cometer erros. 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 essa perspectiva e tem uma maior possibilidade de errar a corda ou o traste. (KOONCE, 1997).<sup>3</sup>

Como é possível observar, o autor associa o que ele chama de *Walking* a um grupo de expedientes técnicos envolvidos na ação de mão esquerda do violonista.

Alípio (2014) parte da descrição de Koonce (1997) para inferir que o *Walking* é, assim, 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).

Em sua tese, Alípio (2014) organiza os diversos critérios de digitação — de acordo com o propósito ao qual se destinam — em parâmetros que, relacionados, formam o *cenário digital*. Os parâmetros texturais, estilísticos, instrumentais, técnicos e individuais<sup>4</sup> são convertidos em passos metodológicos (instâncias) do processo digital. Já os parâmetros motores, sonoros, temporais e contextuais<sup>5</sup> são aspectos onipresentes do processo de digitação, de ordem ideológica ou estratégica, que se convertem em princípios norteadores (perspectivas) do processo de digitação. Esta classificação

---

<sup>2</sup> The preceding illustrates a principle of movement that I consider very important, but which surprisingly is not yet identified by a familiar and universally accepted term of reference. 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 presentes neste artigo são nossas]

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> São o conjunto de critérios de digitação que dizem respeito à textura da obra, à observação do estilo, às características do instrumento, aos expedientes técnicos utilizados para as mais variadas tarefas e à avaliação das capacidades motoras do violonista, respectivamente.

<sup>5</sup> Os parâmetros motores compreendem a apresentação longitudinal, o relaxamento e a otimização do movimento; os parâmetros sonoros compreendem a fluência e o *legato*; os parâmetros temporais dizem respeito ao andamento; os parâmetros contextuais compreendem as relações de procedência e destino na execução instrumental. Os parâmetros motores e sonoros são, portanto, de ordem ideológica. Os parâmetros temporais e contextuais são de ordem estratégica.

orientou as investigações acerca da função desempenhada pelo *Walking*, no intuito de responder se ele é um produto do processo de elaboração de uma digitação, como afirma o autor em sua tese, ou, ao contrário, se ele é uma perspectiva que orienta este processo.

Alípio (2014) classifica o *Walking* como um parâmetro técnico, ou seja, como pertencente ao conjunto de critérios de digitação que dizem respeito aos expedientes técnicos de mão esquerda. De acordo com esta classificação, o *Walking* pertenceria a uma *instância*, sendo abordado — junto aos demais parâmetros técnicos — na etapa metodológica que prevê a avaliação dos expedientes necessários à execução. Se, como o autor afirma, o *Walking* é o conjunto dos expedientes técnicos que objetivam a fluência sonora e mecânica, a sua classificação como um parâmetro técnico é problemática, pois equivale o todo às suas partes.

Alípio (2014) descreve o procedimento do *Walking* como a “conveniente permanência dos dedos sobre as cordas” (ALÍPIO, 2014, p. 78). Apesar de não ser incorreto, é uma simplificação, pois a permanência dos dedos sobre as cordas pressupõe o recurso a diversos expedientes que possuem, por sua vez, procedimentos próprios. Os mecanismos implicados na realização do *Walking* variam de acordo com o contexto, pois, apesar de poder ser descrito como o conjunto de expedientes técnicos que objetivam a sustentação do som, não é necessária a concomitância destes expedientes para que haja *Walking*. Neste sentido, o procedimento de realização do *Walking* não equivale à soma dos procedimentos dos expedientes que o compõem. Por esta razão, concordamos atualmente que ele se apresenta como um *ideal* de execução, mais do que como um recurso técnico a ser abordado em uma etapa específica do processo de digitação de uma obra.

Está implícita na definição proposta por Alípio, no entanto, a percepção de que a fluência sonora e a fluência motora são parâmetros relacionados. Ambas são *perspectivas* que orientam o processo de digitação de uma obra. Se uma é um ideal sonoro de execução, a outra é um ideal *motor*. Fernandez (2000) corrobora esta visão ao considerar que “não é possível tocar uma frase em *legato*<sup>6</sup> por meio de um gesto físico que procede por espasmos” (FERNANDEZ, 2000, p. 45)<sup>7</sup>. Conjugadas, ambas as perspectivas resultam nas três características que Sherrod (1981) aponta como comuns aos bons violonistas: a habilidade de tocar *legato*, a precisão (ou segurança) e a utilização do mínimo

---

<sup>6</sup> Efeito de ligação entre as notas, sem interrupção perceptível do som.

<sup>7</sup> 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). (FERNANDEZ, 2000, p. 45).

esforço necessário na execução instrumental.

A partir da descrição feita por Koonce (1997), observamos que estas características estão implícitas no *Walking* e podem ser favorecidas pela sua prática. O constante contato com o espelho<sup>8</sup> permite a sustentação do som, ao evitar a “liberação descontrolada de notas”; oferece segurança, possibilitando uma melhor avaliação das distâncias; e elimina movimentos desnecessários, como “saltar” de uma posição<sup>9</sup> a outra.

Confirmando-se o postulado de Koonce (1997), Alípio (2014) estabelece como *princípio mecânico* que “a permanência do(s) dedo(s) na nota pressupõe o *Walking*” (ALÍPIO, 2014, p. 101). Isto equivale a dizer que o *Walking* decorre da necessidade de manter ao menos um dedo em contato com o espelho durante uma mudança de configuração da mão, objetivando a sustentação do som.

## 1.2 *Walking* e dedo-pivô

A manutenção de ao menos um dedo em contato com o espelho, oferecendo suporte para a mão esquerda na realização dos movimentos implicados na execução, está presente nos métodos clássicos para violão de didatas como Carulli (1810), Sor (1830) e Carcassi (1836).

Ao abordar o *Méthode complete pour la guitarr* (1836), de Matteo Carcassi, Cardoso (2015) observa que

A proposta de manutenção de ao menos um dedo sobre o diapasão [espelho] demonstra não só coerência técnica, mas é uma clara indicação de sua preferência para sons legatos. Soma-se a isso a utilização sempre que possível de tonalidades mecanicamente fáceis ao violão, buscando a utilização de cordas soltas e evitando ao máximo qualquer tipo de interrupção de som (CARDOSO, 2015, p. 36).

Carlevaro (1979) se refere a este contato com o espelho como um *ponto de apoio* e descreve o seu mecanismo. Em suas palavras, “um ponto de apoio sobre o espelho (um dedo ou vários) nos

---

<sup>8</sup> A partir daqui adotaremos o termo *espelho* tão somente, a fim de simplificar a referência ao *espelho do braço do violão*.

<sup>9</sup> O conceito de posição mais difundido é o proposto por Carlevaro (1979), segundo o qual a posição é determinada pelo dedo 1: se ele está na primeira casa, estamos na primeira posição; se está na segunda casa, segunda posição, e assim consecutivamente. De acordo com este conceito, o dedo 1 estabelece a posição mesmo que não esteja sendo usado, de forma que, se o dedo 2 estiver na terceira casa, por exemplo, consideramos que estamos na segunda posição. O que está implícito nesta definição é que expedientes como as distensões e contrações podem resultar em um translado. Barceló (1995, 2009), por sua vez, defende que o polegar da mão esquerda define a posição. Desta forma, a distensão e a contração podem ampliar ou reduzir a posição, sem implicar um translado.

permite a utilização, como recurso, de uma alavanca de primeiro gênero (efetuada pelo braço) com a qual podemos *separar* ou *contrair* os dedos em favor de uma maior facilidade mecânica” (CARLEVARO, 1979, p. 147)<sup>10</sup>.

Santos (2009) elabora o conceito proposto por Carlevaro, descrevendo o ponto de apoio da mão esquerda como o “uso sistemático da pressão exercida pelos dedos” (SANTOS, 2009, p. 41).

O ponto de apoio é a utilização consciente do controle da pressão exercida pelos dedos da mão esquerda (1, 2, 3 e 4) no sentido de obter segurança para a execução e evitar esforço desnecessário. O violonista deve escolher um ou mais pontos de apoio, caso contrário, há a tendência de exercer pressão excessiva, de forma inconsciente, no braço do instrumento, causando cansaço e dores. A não colocação de um ponto de apoio acarreta em desequilíbrio da mão esquerda na execução (SANTOS, 2009, p. 41).

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*. Otimizar o movimento não significa “se abster da pressão exercida pelos dedos, mas sim, usar a mínima pressão necessária para a realização das demandas técnicas e, acima de tudo, ter o controle dos dedos que, ocasionalmente, não são usados, impedindo-os de tensionarem desnecessariamente” (ALÍPIO, 2014, p. 87).

A adoção do termo *ponto de apoio* como nomenclatura é problemática, no entanto, pois, dependendo do contexto, ele pode se referir tanto a variados elementos da técnica violonística, quanto às partes do corpo que sustentam o posicionamento do instrumento.

Este mesmo expediente é descrito por diversos autores (SHEARER, 1969; DUARTE, 1965; SHERROD, 1981; KOONCE, 1997) como um *pivô*. Shearer (1969) o descreve como um dedo que se mantém estacionário enquanto outros dedos se movem para formar novas notas e relaciona o seu uso à aplicação de uma regra: “nunca levante um dedo até que seja necessário” (SHEARER, 1969, p.

---

<sup>10</sup> 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 dedos en favor de una mayor facilidad mecánica. (CARLEVARO, 1979, p. 147).

58).<sup>11</sup> A razão para isso, segundo o autor, é que a dificuldade em tocar com precisão e velocidade aumenta conforme a distância entre os dedos e a corda. John Duarte (1975, p. 36 *apud* SHERROD, 1981, p. 83) concorda com Shearer e acrescenta que o contato constante com as cordas favorece a segurança da execução, ao proporcionar uma sensação de unidade entre o violão e o violonista. Koonce (1997) salienta que, apesar do uso do dedo-pivô ser relativamente comum em determinados contextos, mesmo violonistas experientes, em passagens complexas, por vezes não observam a possibilidade de utilizá-lo e optam por digitações mais evidentes, mas que ocasionam uma interrupção indesejada do som.

Observamos que os autores consultados concordam acerca dos benefícios decorrentes da utilização do pivô, notadamente aqueles que Sherrod (1981) aponta como característicos de uma boa execução ao violão: segurança, *legato* e ausência de esforço desnecessário.

É comum, tanto na prática cotidiana quanto na literatura, a equivalência do dedo-pivô ao dedo-eixo. Isto porque o dedo-eixo é um pivô, no sentido de permanecer na mesma corda e casa durante uma reconfiguração da mão esquerda sobre o espelho. A sua aplicação, no entanto, restringe-se a uma demanda específica de mudança de apresentação da mão esquerda. Alípio (2014) define o dedo-eixo como “a permanência de um dedo que, girando sobre si mesmo, permite a mudança de apresentação de mão esquerda, mantendo a nota a qual corresponde e facilitando a colocação da nova posição” (ALÍPIO, 2014, p. 54).

Dentre os autores consultados, Canilha (2017) é o único, no entanto, que estabelece uma distinção entre estes dois expedientes:

De acordo com o dicionário Michaelis online, o termo *eixo* refere-se a uma “linha reta em torno da qual um corpo qualquer executa, real ou imaginariamente, o movimento de rotação”. De acordo com o mesmo dicionário, *pivô* segue a mesma concepção. O uso de pivôs, também chamados de dedos fixos, faz parte do universo prático dos violonistas, porém não possui um conceito homogêneo e estruturado. Consideraremos, então, pivôs como os dedos fixos que servem de referência e suporte para a realização de movimentos. Propomos a divisão dos pivôs em três tipos, *eixo*, *ponto de apoio* e *pivô misto*, cada qual orientando um movimento em determinado sentido (CANILHA, 2017, p. 52).

---

<sup>11</sup> The foregoing is an application of the familiar rule: Never lift a finger until necessary (SHEARER, 1969, p. 58).

A problematização acerca dos conceitos de pivô e eixo é pertinente, uma vez que a ausência de um conceito “homogêneo e estruturado” configura um obstáculo para o desenvolvimento de uma reflexão aprofundada sobre a técnica violonística. A distinção proposta entre os diferentes tipos de pivôs — com base no sentido em que orientam o movimento — no entanto, excede o escopo desta pesquisa. Propomos, portanto, uma distinção com base nos mecanismos implicados na realização de cada expediente: 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.

Podemos exemplificar esta diferença através de dois recursos técnicos que visam a sustentação do som: a substituição e a sobreposição. A sobreposição ocorre quando um dedo de maior número se sobrepõe a um dedo de menor número, resultando em uma “apresentação transversal invertida” (ALÍPIO, 2014, p. 60). Para executar este movimento, é necessário que um dos dedos realize uma rotação, permitindo, assim, que o outro se posicione. Este recurso requer, portanto, a utilização de um eixo. A substituição, por sua vez, ocorre quando trocamos um dedo por outro em uma mesma corda e casa, possibilitando que o dedo inicialmente usado para pressionar a nota fique livre para desempenhar outra função, sem ocasionar uma interrupção do som. Este recurso pressupõe a utilização de um pivô, mas não necessariamente de um eixo, pois pode ocorrer exclusivamente em sentido longitudinal, sem que haja uma mudança de apresentação da mão.

Partindo da descrição do *Walking* proposta por Koonce (1997) e da nossa definição de pivô, seria possível inferir que o *Walking* é, essencialmente, uma sucessão de pivôs. Apesar de não ser necessariamente incorreta, acreditamos que esta definição resulta sobremaneira restritiva. Isto porque a aplicação do *Walking* se restringiria somente aos contextos em que é possível a utilização de um pivô, ou seja, às passagens executadas ao alcance de, no máximo, uma *posição ampliada* (BARCELÓ, 1995, p. 16).



### 1.3 *Walking* e mudanças de posição

O conceito de posição, na literatura violonística, não é unânime. Nesta pesquisa, adotaremos que posição é um sistema que “permite dividir e organizar o espaço onde decorrem todos os mecanismos de execução indispensáveis para fazer música na guitarra, para auxílio da orientação das mãos” (BARCELÓ, 2009, p. 242). Para tal, ela se baseia na disposição natural da mão. 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. Uma *posição ampliada* ocorre, portanto, quando a mão alcança mais de quatro casas, mediante uma distensão. Por esta razão, a abrangência da utilização de um pivô se restringe ao alcance de uma mão distendida ao máximo (o que depende do tamanho da mão do violonista e da escala do violão).

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 traslados 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 traslados, tais como o dedo-guia, a substituição, a distensão e a contração.

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. Sherrod (1981) estabelece como um *princípio* de digitação a utilização deste expediente sempre que possível.

O autor observa que o dedo que desempenha esta função não necessariamente participa da produção do som, seja no ponto de partida ou chegada. Um dedo-guia pode, assim, cumprir uma função exclusivamente auxiliar, sendo posicionado na corda apenas para guiar a mão durante o traslado. Alípio (2014) descreve os dedos auxiliares como aqueles que “pressionam uma ou mais cordas, sem serem necessariamente responsáveis à realização dos sons [...]” (ALÍPIO, 2014, p. 55).

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.

Barceló (1995), Koonce (1997) e Alípio (2014) concordam que uma distensão é, muitas vezes, preferível a um traslado. Barceló (1995) aponta que “as extensões [distensões] são de grande utilidade, permitindo um maior controle da articulação ao evitar traslados (mudanças de posição) desnecessários e dando uma sensação de segurança e controle da situação ao permanecer fixa a referência do polegar esquerdo” (BARCELÓ, 1995, p. 19).<sup>12</sup> Podemos compreender como traslados desnecessários aqueles que “não servem um propósito musical e que, entre outras coisas, podem interromper a continuidade rítmica, desligar notas que deveriam ser sustentadas, produzir acentos ou ruídos desnecessários, ou simplesmente aumentar a probabilidade de erros” (KOONCE, 1997).<sup>13</sup> Podemos inferir que a razão pela qual a distensão é preferível ao traslado é a manutenção de um ponto de contato com o espelho, através do dedo-pivô.

Alípio (2014) pondera, no entanto, que distensões e contrações “são, por dedução, antagônicas ao traslado, mas, também — dentro do princípio do *Walking* — podem ser a sua gênese, pois ambas criam uma intenção de salto antes do próprio acontecer, diminuindo a sua distância” (ALÍPIO, 2014, p. 131). Estes expedientes nos permitem, com a utilização de um dedo-pivô, uma maior sustentação do som até o momento inevitável do salto. O pivô é a gênese da contração e da distensão, assim como estas podem ser a gênese do salto (ALÍPIO, 2014).

Denominamos “salto” uma mudança de posição que ocorre sem que haja um ponto de contato com a corda. Nas palavras de Alípio (2014), o salto é “uma categoria de traslado, o qual ocorre por ação negativa” (ALÍPIO, 2014, p. 65)<sup>14</sup>. Concordamos, ainda, com a ideia de que “o salto, em essência,

---

<sup>12</sup> Las extensiones son de gran utilidad, permitiendo un mayor control de la articulación al evitar traslados (cambios de posición) innecesarios y dando una sensación de seguridad y de dominio de la situación al permanecer “fija” la referencia del pulgar izquierdo. (BARCELÓ, 1995, p. 19).

<sup>13</sup> Undesirable shifts are those that serve no musical purpose and that, among other things, can interrupt rhythmic continuity, detach notes that should be sustained, produce undesirable accents or string noises, or simply increase the likelihood of mistakes. (KOONCE, 1997).

<sup>14</sup> Positiva e negativa são as ações constituintes da execução instrumental de mão esquerda ao violão. A positiva é responsável pela pressão exercida sobre a corda, necessária à definição e manutenção da altura (frequência) do som produzido pelo toque da mão direita, e a negativa pela sua liberação, responsável pela interrupção sonora, ainda que, dependendo do caso, uma ação negativa também possa produzir sons ou ruídos. (ALÍPIO, 2014, p. 50)

não é um recurso para uma mudança de posição, mas a falta de recursos de referência” (CANILHA, 2017, p. 59). Recursos, para o autor, são “elementos auxiliares ou de referência para [a realização do] movimento” (CANILHA, 2017, p. 26). O dedo-guia, as contrações e distensões são, portanto, recursos que atenuam a interrupção sonora ocasionada pelo salto — o salto em si não é o recurso.

Sherrod (1981) considera que “quando saltos são necessários, a música deve ser analisada em termos de expressão e fraseado antes de se estabelecer a digitação” (SHERROD, 1981, p. 86).<sup>15</sup> Russel (1998) corrobora esta ideia ao afirmar que, quando necessitamos realizar um salto, devemos “procurar que ele não coincida com um ponto importante da frase, para que não se note tanto o necessário corte de som no fraseado” (CONTRERAS, 1998, p. 25).<sup>16</sup>

Koonce (1997), por sua vez, discorre acerca dos benefícios decorrentes do salto em termos de articulação e expressividade:

Salto<sup>17</sup>, no entanto, às vezes não são só necessários, mas também desejáveis, pois se bem colocados podem fornecer segurança técnica ou acrescentar um senso de drama ou emoção à música. É importante determinar em todos os casos se você deseja chamar atenção para o salto ou se você deseja que ele seja discreto. As digitações que você escolher, muitas vezes, variam conforme o caso. Uma maneira de fazer um salto discreto é fazê-lo durante um repouso ou uma pausa natural na música, como entre as frases. Outra maneira é fazê-lo após tocar uma corda solta. [...] A fim de determinar a colocação do salto, o seu impacto sobre a música deverá ser sempre levado em consideração (KOONCE, 1997).<sup>18</sup>

São vários, portanto, os expedientes técnicos que favorecem o *legato* e, com isso, a fluência sonora. Mesmo quando realizamos um salto, devemos pensá-lo de forma a não comprometer a fluência do todo e, ainda, recorrer a expedientes que atenuem a interrupção sonora. Desta forma, podemos aplicar os princípios do *Walking* a qualquer contexto de execução que prime pelo *legato*.

---

<sup>15</sup> When shifts are required, the music should be analyzed in terms of expression and phrasing before the fingering is added. (SHERROD, 1981, p. 86).

<sup>16</sup> En una frase con un traslado, procurar que no coincida el mismo con un punto importante de la frase, para que no se note tanto el necesario corte de sonido en el fraseo. (CONTRERAS, 1998, p. 25).

<sup>17</sup> A tradução mais comum para o termo *shift* é traslado. Optamos por outra tradução, no entanto, por compreender que, neste contexto, Koonce se refere ao traslado que ocorre por ação negativa, ou seja, ao salto.

<sup>18</sup> Shifts, however, sometimes are not only necessary but also desirable since a well-placed shift can provide technical security or add a sense of drama or excitement to the music. It is important to determine in every instance whether you wish to draw attention to a shift or whether you wish for it to be inconspicuous. The fingerings you choose will often vary accordingly. One way to make a shift inconspicuous is to have it occur during a rest or a natural pause in the music, such as between phrases. Another way is to shift after plucking an open string. [...] In determining the placement of a shift, its impact on the music should always be taken into consideration. (KOONCE, 1997).

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Os principais referenciais teóricos que fundamentaram esta pesquisa foram a *Teoria da digitação*, de Alisson Alípio (2014) e o conceito de *Aim-Directed Movement*<sup>19</sup>, elaborado por Anderson<sup>20</sup> (1980). A descrição de Sherrod (1981) dos movimentos implicados na realização do *legato* contribuiu para o desenvolvimento da noção de *intenção*, fundamental para a elaboração do conceito de *Walking*.

Em sua tese, Alípio (2014) defende que a fluência sonora é “um aspecto da digitação que independe de posicionamentos estéticos; é uma condição básica para uma boa execução ao violão” (ALÍPIO, 2014, p. 89). Trata-se de um *ideal* de execução, atingido através do *legato*. O *staccato* ou *non legato* figuram, assim, como elementos de contraste em relação à fluidez das notas suavemente ligadas entre si.

Sherrod (1981) corrobora a concepção da fluência como principal objetivo musical. O autor pondera que, no violão, o som das notas decai após o ataque inicial, de modo que a sua sustentação resulta mais dificultosa do que a sua interrupção. Deste modo, uma digitação que favoreça a sustentação do som não impede a interrupção intencional deste — através de abafadores ou do alívio da pressão exercida sobre a corda — porém o inverso não é verdadeiro: os mesmos princípios de digitação usados na realização do estilo *legato* podem ser aplicados a praticamente qualquer tipo de articulação, mas “uma digitação que produza apenas um efeito *staccato*, por exemplo, é incapaz de produzir um efeito *legato*” (SHERROD, 1981, p. 11).

Alípio (2014) afirma que a necessidade de sustentar o som está na origem da maior parte 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 destes expedientes, se executados sob uma perspectiva motora que atente à sustentação, sugere o *Walking*.

Embora tenhamos visto as implicações do *legato* em uma execução instrumental, Anderson

---

<sup>19</sup> “Movimento direcionado ao objetivo”, em tradução literal.

<sup>20</sup> Ao que tudo indica, Anderson (1980) foi o primeiro autor a publicar sobre o *Aim-Directed Movement*, porém credita o conceito a Aaron Shearer. Não tivemos, até o momento, oportunidade de consultar o artigo de Shearer sobre o tema. Em todo caso, ele é posterior à publicação de Anderson, datando provavelmente de 1997, como pudemos inferir através de uma citação em artigo publicado por Frank Koonce (1997).

(1980) observa que muitos estudantes de violão, por exemplo, ainda têm dificuldade em cumprir com este ideal. A razão para isso, segundo o autor, não é uma deficiência técnica, mas o *foco* do estudo. Nas suas palavras:

Muitos estudantes que possuem uma técnica segura e a habilidade de visualizar bem as peças ao violão continuam tendo dificuldade em produzir um resultado suave, bem conectado e fluente da música que tocam. Uma razão para isso é muito foco na prática das notas e atenção insuficiente ao procedimento de mudar de uma nota para a próxima. Um outro exemplo seriam as dificuldades de tocar *legato* inerentes ao violão. [...]. Geralmente, este problema é imediatamente abordado através da tentativa de acelerar o movimento com o qual se passa de uma nota à seguinte. Essa prescrição é bem-intencionada, mas também ilustra o problema acima mencionado: muito foco nos pontos de chegada, não o suficiente no caminho. (ANDERSON, 1980, p. 13).<sup>21</sup>

Isto significa que não basta o domínio dos expedientes técnicos de sustentação do som para alcançar uma execução mecânica e musicalmente fluente. Anderson (1980) propõe, então, uma abordagem que enfatiza, justamente, a prática dos movimentos *entre* as notas, em oposição ao mero aprendizado das notas propriamente ditas — o *Aim-Directed Movement* (ADM).

O ADM é, essencialmente, uma memorização muscular do movimento. Por esta razão, ele beneficia a *performance* ao permitir que o violonista atente aos elementos interpretativos da obra, pois não precisa continuamente dispor de atenção para a realização das notas (ANDERSON, 1980). A memorização muscular dos movimentos favorece a fluência de uma execução, uma vez que “não é possível se concentrar em um mapa dos movimentos corretos e, ao mesmo tempo, realizá-los corretamente; ou, ao menos, não é possível fazê-lo com fluidez e naturalidade” (FERNANDEZ, 2000, p. 12).<sup>22</sup>

Partindo do pressuposto de que a memória muscular é desenvolvida através da repetição, Anderson (1980) enfatiza a importância da precisão na prática dos movimentos implicados na execução. O autor ecoa, assim, a ideia amplamente difundida de que as repetições, na prática

---

<sup>21</sup> Many students who have a secure technique and the ability to visualize pieces on the guitar quite well, continue to have difficulty producing a smooth, well-connected, fluent rendering of the music they play. One reason for this is too much focus on practicing notes and insufficient attention paid to the procedure in moving from one note to the next. Another example would be the inherent difficulties of playing *legato* on the guitar. [...]. This problem is usually immediately attended to by trying to speed the movement with which one proceeds from one note to the next. This prescription is well-intended, but also illustrates the aforementioned problem: too much focus on arrival points, not enough on the pathway. (ANDERSON, 1980, p. 13).

<sup>22</sup> No es posible concentrarse en un mapa de los movimientos correctos y al mismo tiempo realizarlos correctamente; o al menos no es posible con fluidez y naturalidade. (FERNANDEZ, 2000, p. 12).

instrumental, devem ser sempre realizadas de forma plenamente consciente, pois, segundo Fernandez (2000), “o que se repete, se aprende. Se, por não prestar atenção ao que estamos fazendo, o movimento se repete de maneira incorreta, o que se aprenderá será o que se repetiu, ou seja, o incorreto” (FERNANDEZ, 2000, p. 17).<sup>23</sup>

O ADM procede por uma visualização, anterior ao próprio movimento, de onde se quer chegar e dos movimentos necessários para tal, evitando qualquer gesto desnecessário ou abrupto. Ao objetivar a eliminação de movimentos supérfluos, a sua prática se relaciona com o conceito de otimização do movimento.

A visualização que precede o movimento, preconizada pelo ADM, só é possível através da compreensão dos movimentos necessários à execução. Se a fluência sonora é o principal objetivo musical, esta compreensão passa, necessariamente, pelo domínio dos expedientes técnicos de sustentação do som que compõem o *Walking*. O que a filosofia do ADM demonstra, no entanto, é que, para alcançar fluência motora e sonora, além do domínio destes expedientes, devemos atentar ao comportamento da mão *entre* as notas. Quando utilizamos um pivô, por exemplo, a permanência do dedo na nota acarreta a necessidade de *intencionar* o movimento em direção à nota seguinte; do contrário, ocorreria uma interrupção indesejada do som.

Alípio (2014) utiliza o termo *intenção* para se referir ao movimento premeditado realizado pelo(s) dedo(s) antecedendo, ligeiramente, o cumprimento de determinado objetivo. Sherrod (1981), apesar de não adotar uma nomenclatura específica, descreve o procedimento da seguinte forma:

Enquanto alguns dedos tocam determinadas notas, outros dedos se posicionam para tocar as notas seguintes. Dois fatores concorrem para possibilitar isso: primeiro, a digitação deve ser pensada de forma a deixar dedos disponíveis para tocar as próximas notas; segundo, estes dedos se preparam, aproximando-se ao máximo das notas antes de elas serem tocadas. Isto elimina grandes saltos e movimentos abruptos. As notas se tornam mais fáceis de serem tocadas, resultando em uma execução mais fluente e segura (SHERROD, 1981, p. 125).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Recordemos que lo que se repite, se aprende. Si por no prestar atención consciente a lo que estamos haciendo el movimiento se repite de manera incorrecta, lo que se aprenderá será lo que se repitió, o sea lo incorrecto. (FERNANDEZ, 2000, p. 17).

<sup>24</sup> While some fingers are playing certain notes, other fingers are moving into position to play the notes that are to follow. Two factor work together to accomplish this. First, the fingering worked out in preparing the music is such that fingers are left free to play notes that will follow. Second, the fingers that are left free to play the coming notes prepare themselves by moving as close to the notes as possible before the notes must be sounded. This eliminates large leaps and quick movements. The notes became much easier to play, resulting in smoother and more secure playing (SHERROD, 1981, p. 125).

O ato de intencionar o movimento pressupõe, portanto, 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 do som. As distensões, contrações e separações transversais<sup>25</sup> 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 contato com o espelho, possibilitam esta intenção do movimento.

Apesar de não se referir explicitamente à *intenção*, Barceló (1995) reconhece a sua implicação no processo de digitação de uma obra. Ao discorrer sobre a digitação grafada em uma partitura, o autor pondera que “se tentarmos tocar a obra seguindo as indicações anotadas, não devemos nos pautar somente pelos números e letras que ali aparecem, já que as pontas dos dedos atuam somente como ‘terminais’[...]”. (BARCELÓ, 1995, p. 9).<sup>26</sup>

O autor dialoga, assim, com a perspectiva do ADM, segundo a qual o violonista deve atentar aos movimentos necessários para se chegar à determinada nota. O ADM preconiza, justamente, a prática desses movimentos. Inferimos, portanto, que o ADM é a *prática de intenções*.

## CONCLUSÃO

A presente pesquisa demonstrou ser possível conceituar o *Walking* ao associá-lo às definições presentes na literatura do violão. Os expedientes técnicos de sustentação do som aqui abordados foram, assim, ressignificados a partir de sua associação com o *Aim-Directed Movement* (ADM) — abordagem do violão que enfatiza a prática dos movimentos entre as notas, em oposição à prática exclusiva das notas propriamente ditas. Este movimento entre as notas, preconizado pelo ADM, foi descrito como uma *intenção*. O conceito de *intenção* possibilitou a integração dos diversos expedientes técnicos de sustentação do som em um todo consciente — o *Walking*.

---

<sup>25</sup> Barceló (1995, p. 25) denomina separação transversal o afastamento que ocorre entre dois dedos, em sentido transversal às cordas, quando utilizamos um deles como um pivô.

<sup>26</sup> si intentamos tocar la obra siguiendo las indicaciones anotadas, no nos fiamos solamente de los números y letras que allí aparecen, ya que la punta de los dedos solamente actúan a modo de “terminales”, existiendo multiples posibilidades de ponder tal o cual dedo, sea de la derecha o de la izquierda (por exemplo, mediante contracciones, extensiones, traslados totales y parciales, cambios de presentación, etc) y conviene reinvestigar de qué manera funciona bien esa digitación. (BARCELÓ, 1995, p. 9).

Constatamos, portanto, que a sustentação do som resulta do recurso aos diversos expedientes técnicos que constituem o *Walking*. Estes, por sua vez, pressupõem o ato de *intencionar o movimento*. Seria incorreto, no entanto, considerar o *Walking* e a *intenção* como sinônimos. 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*.

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.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, ao professor e violonista Frank Koonce, por compartilhar a sua visão tão particular daquilo que denominou *Walking*, abrindo um campo de possibilidades investigativas aos violonistas pesquisadores. Assim, também a todos os autores citados nessa pesquisa, por motivarem as questões aqui suscitadas. Por fim, agradecemos ao Programa de Iniciação Científica da UNESPAR, por ter proporcionado a oportunidade da pesquisa financiada e à Fundação Araucária pela concessão da bolsa de estudos.



## REFERÊNCIAS

- 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.
- ANDERSON, Neil A. Aim-Directed Movement. *Soundboard*. Mission Hills, CA. Vol 7 N. 1 p. 13-14. February 1980.
- BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística: recursos poco usuales*. Madrid: Real Musical, 1995.
- BARCELÓ, Ricardo. *O sistema posicional na guitarra. Origem e conceitos de posição. O caso de Fernando Sor*. 2009. 400 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009.
- 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.
- CARDOSO, João Henrique Corrêa. *A técnica violonística: um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão*. 2015. 161 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Goiás, Goiânia, 2015.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.
- CONTRERAS, Antonio. *La Técnica de David Russel en 165 consejos*. Sevilla: Cuadernos Abolays, 1998.
- FERNANDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: ART Ediciones, 2000.
- KOONCE, Franck. *Left hand movement: a bag full of tricks. Part I*. 1997 – Disponível em [www.frankkoonce.com/publications.php#my\\_anchor](http://www.frankkoonce.com/publications.php#my_anchor) Acesso em 04 de agosto de 2019.
- SANTOS, Cristiano Sousa dos. *Processos de criação do intérprete: estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad*. 2009. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- SHEARER, Aaron. *Classic guitar technique*. New York: Franco Colombo, 1963.
- SHERROD, Ronald Jerone. *A guide to the fingering of music for the guitar*. 204 f. Tese (Doutorado em Música) – The University of Arizona, 1981

## SOBRE OS AUTORES

Raquel Turra Loner é Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II. Atualmente é acadêmica do Curso Superior de Instrumento (violão) da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I, sob orientação do professor Alisson Alípio. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2841-494> E-mail: [r.turra.loner@gmail.com](mailto:r.turra.loner@gmail.com)

Alisson Alípio é Doutor e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Bacharel em Música (violão) pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. É professor adjunto da cadeira de violão da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – Campus de Curitiba I, onde ministra as disciplinas de Instrumento (violão), Metodologia Científica e dedica-se à pesquisa, tendo como foco de investigação as teorias e os processos de digitação e dedilhado ao violão. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8155-7318> E-mail: [alissonalipio@gmail.com](mailto:alissonalipio@gmail.com)