

Walking – um recurso técnico-estratégico:
proposições para o planejamento da ação
de mão esquerda ao violão

Walking – a technical-strategic resource:
propositions for planning left-hand movement on the guitar

Raquel Turra Loner¹

Universidade do Estado de Santa Catarina

r.turra.loner@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-2841-4945>

Maria Bernardete Castelan Póvoas²

Universidade do Estado de Santa Catarina

bernardetecastelan@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-3169-4215>

Alisson Alípio³

Universidade Estadual do Paraná

alissonalipio@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-8155-7318>

Submetido em 20/04/2025

Aprovado em 12/05/2025

Resumo

Neste artigo é abordada uma das etapas de aplicação de um recurso técnico-estratégico em formulação, o *walking*. O *walking* é um comportamento de mão esquerda ao violão, o qual pode ser definido como a sucessão de movimentos que possibilita a sustentação do som entre as notas, uma *sucessão de intenções*. As etapas previstas para a aplicação do recurso são: planejamento ou organização da prática, treinamento e avaliação, sendo a primeira delas objeto deste artigo. Compreende-se o planejamento de uma execução instrumental como a sistematização da prática, contexto no qual a decodificação do texto musical possibilita a sua segmentação em partes que podem ser praticadas por meio de sistemas e/ou métodos de partes progressivas. Ao realizar-se a segmentação, é indicado considerar quais componentes (movimentos) da ação de mão esquerda ao violão são independentes e quais são interdependentes, evitando-se a prática isolada de movimentos que seriam melhor executados se praticados em conjunto. Para ilustrar a aplicação dessas proposições, é descrito o planejamento da ação de mão esquerda em um excerto da peça *Pavana II* (1536) de Luis Milán. Resultados preliminares apontam para a possível aplicação dos direcionamentos aqui expostos, assim como para o aprofundamento da pesquisa.

Palavras-chave: walking; técnica violonística; planejamento da execução; estratégia de estudo; segmentação.

Abstract

This paper discusses one of the steps in the application of a technical-strategic resource in formulation, *walking*. *walking* is a left-handed behavior on the guitar, which can be defined as the succession of movements that makes it possible to sustain the sound between the notes, a *succession of intentions*. The steps involved in applying the resource are planning or organizing the practice, training and evaluation, the first of which is the subject of this paper. Performance planning is understood as the systematization of the practice, a context in which the decoding of the musical text makes it possible to segment it into parts that can be practiced using systems and/or methods of progressive parts. When segmenting, it is recommended to consider which components (movements) of the left-hand action on the guitar are independent and which are grouped together as interdependent, thus avoiding the isolated practice of movements that would be better performed if practiced together. The practical applications of these propositions will be illustrated through a description of the planning of the left-hand movement in an excerpt from Luis Milán's *Pavan II* (1536). Preliminary results point to the possible application of the guidelines proposed here, as well as further research.

Keywords: walking; classical guitar technique; performance planning; practice strategy; segmentation.

Introdução

O *walking* é um comportamento de mão esquerda ao violão, cuja implementação, no contexto da prática, pode contribuir para que violonistas alcancem os ideais de fluência motora e sonora de uma execução instrumental de maneira mais eficiente, com menor esforço físico e menor investimento de tempo. Enquanto conceito da técnica violonística, o *walking* surge como um recurso a mais na busca da compreensão dos mecanismos que levam à integração de movimentos implicados na ação de mão esquerda ao violão. Inicialmente observado por Frank Koonce, violonista e pedagogo norte-americano, é descrito como a ação de “caminhar com os dedos” (Koonce, 1997) pelo espelho do braço do violão. Esta ação pressupõe a manutenção de um ponto de contato com a corda pressionada durante a realização de movimentos, o que, segundo o autor, contribui para a segurança (ou precisão) de uma execução instrumental ao diminuir a possibilidade de erro. Além disso, ao afirmar que a ação de “caminhar” com os dedos é “boa para a mão” (Koonce, 1997), o autor a associa a uma comodidade técnica, a qual pode ser compreendida como a otimização do movimento.

A partir do enunciado de Koonce, Alípio (2014, p. 75) infere que o *walking* é o “conjunto de parâmetros técnicos de mão esquerda que visa à 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”. O autor concorda, portanto, que a prática

¹ Raquel Turra Loner é graduada em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II) e Bacharel e Mestre em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I). Sua pesquisa aborda a técnica violonística, especificamente o planejamento da ação de mão esquerda ao violão como fator determinante na fluência mecânica e sonora em uma execução musical. Atualmente, cursa o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, onde investiga processos colaborativos interartísticos e suas possíveis contribuições para a construção interpretativa ao violão.

² Maria Bernardete Castelan Póvoas é professora titular na UDESC e atua no programa de Pós-Graduação em Música. É doutora, mestre e bacharel pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com estágio na Iowa University e pós-doutorado na Universidade de Aveiro, INET-md, Portugal. Desenvolve atividades de ensino e pesquisa interdisciplinar sobre prática instrumental, realização de repertório solo e de câmara, e estratégias técnico-funcionais relacionadas a áreas que tratam do movimento humano, com foco no desempenho e resultado sonoro. Participa de apresentações em eventos e publicações nacionais e internacionais. Como pianista, foi orientada por Dirce Knignik (Brasil), Sebastian Benda (Suíça/Brasil), Eveline Flaow (França) e René Lecuona (EUA). Realiza recitais solo e de câmara, estreia de obras e gravação de CD de obras solo e de câmara.

³ 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 associado da Universidade Estadual do Paraná – Campus I (Embap), orientador no Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição e um dos líderes do Grupo de Estudos em Performance Musical e do Grupo de Pesquisa em Violão. Além da atividade docente e de pesquisa, atua como concertista, com apresentações solo e produções audiovisuais dedicadas ao repertório do violão.

do *walking* contribui para a otimização da ação de mão esquerda ao violão e para o cumprimento dos ideais de fluência mecânica e sonora de uma execução, as quais considera relacionadas. Outra noção contida em sua formulação é de que o *walking* é constituído pelo conjunto dos expedientes técnicos de sustentação do som.

Para Loner e Alípio (2024, p. 165), “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”. Os autores observaram também que, na literatura e prática violonística, “os expedientes que cumprem esta função são o dedo-pivô, o dedo-eixo e o dedo-guia. No entanto, para que o *walking* seja realizado, não basta que haja um ponto de contato, mas, também, que haja um movimento direcionado à próxima nota”. Dito isto, afirmam que “faz-se necessário o recurso a outros expedientes técnicos, como a distensão e a contração”. O movimento direcionado à próxima nota, ao qual se referem os autores, é denominado *intenção*⁴. Para que a ação de mão esquerda ao violão seja desenvolvida de acordo com os princípios do *walking* não basta, no entanto, *intencionar* o movimento em uma passagem isolada, “é preciso que haja continuidade de movimento, porque apenas assim existe fluência” (Loner; Alípio, 2020, p. 16). Por essa razão, *walking* encontra-se conceituado como a *sucessão de intenções*.

Ao contrário do que o termo “sucessão” parece sugerir, considera-se que a realização do *walking* não equivale à execução sequencial dos expedientes técnicos de sustentação do som que o constituem. Presume-se que, para que ele ocorra, é necessário que os movimentos implicados na ação de mão esquerda ao violão sejam planejados em constante projeção, com vistas à sua integração em gestos instrumentais mais amplos, conceito este proposto por Póvoas (1999) e associado ao violão por Loner e Loner e Alípio em 2023 e 2024, respectivamente. Isto não significa que a segmentação da prática seja um interdito, mas que os movimentos implicados na execução devem ser concebidos de forma a serem compatíveis entre si. Além disso, como veremos adiante, a segmentação deve ser feita levando em consideração as características da obra em questão, assim como as “unidades naturais” (Magill; Anderson, 2017, p. 424) que constituem a ação de mão esquerda ao violão.

Neste artigo, expõem-se orientações para a aplicação do *walking* como recurso técnico-estratégico, cuja etapa inicial consiste no planejamento da ação da mão esquerda ao violão, com

⁴ Por se tratar de um termo com múltiplas acepções, optamos por utilizar o itálico toda vez que ele aparecer com a acepção acima mencionada.

vistas à identificação de movimentos interdependentes — entendidos como potencialmente mais eficazes se praticados em conjunto.

1. O *walking*, um recurso técnico-estratégico – perspectiva teórica

Ao discorrer sobre a qualidade do movimento na prática esportiva, já em 1977, Meinel observa que a antecipação é a principal característica da combinação fluida de movimentos, a qual se baseia na fusão entre a fase final de um movimento e a fase preparatória do seguinte em uma fase intermediária. Assim, como a realização do *walking* se dá por meio da combinação fluida de *intenções*, tal combinação pode ser alcançada mediante a antecipação do movimento, a qual “se manifesta morfológicamente na adequação da fase anterior ou do movimento total à tarefa motora seguinte” (Meinel, 1977, p. 172)⁵, o que permite planejar e realizar gestos considerando a continuidade musical. Para ilustrar as fases sequenciais do movimento o autor relata que “[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”. Para o autor “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).⁶

Para que o *walking* ocorra, no entanto, não basta que as *intenções* sejam planejadas em constante projeção, mas que apresentem características de uma movimentação fluente. O aporte trazido por Meinel, ainda em 1977, se aplica aqui e agora à nossa concepção de fluidez ou fluência motora e, conseqüentemente, musical. De acordo com o citado autor, a fluidez se manifesta no desenvolvimento espacial temporal e dinâmico do movimento. Conforme explica: “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”. Refere-se à velocidade do movimento sob o ponto de vista do desenvolvimento temporal e dinâmico.

⁵ 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).

⁶ 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)

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. [...] Com relação ao desenvolvimento dinâmico: A fluidez se manifesta no movimento por meio de mudanças de tensão. Um início repentino, transições abruptas entre tensão mínima e máxima também são sinais de deficiências na fluência, bem como distúrbios no ritmo (Meinel, 1977, p. 161-162).⁷

No âmbito da prática violonística, quando da aplicação *walking*, conforme vistos por Loner (2023) e Loner e Alípio (2024), seus princípios podem ser resumidos da seguinte forma: a sua realização pressupõe que um ou mais dedos mantenham o contato com a corda pressionada durante uma mudança de configuração da mão esquerda e que, ao mesmo tempo, haja um movimento direcionado ao próximo expediente; este movimento deve apresentar um desenvolvimento espacial, temporal e dinâmico fluido; os movimentos devem ser concebidos com vista à sua integração em gestos instrumentais mais amplos. Nas pesquisas anteriores a este estudo, os autores objetivaram conceituar o *walking*, investigar as suas implicações no processo de digitação de uma obra ao violão e demonstrar como os expedientes técnicos que o constituem podem ser realizados de acordo com seus princípios. O *walking* não foi considerado um recurso técnico-estratégico, mas um “*ideal motor* que possibilita a realização de um *ideal sonoro*, apresentando-se, assim, como uma *perspectiva motora*”⁸ que orienta o processo de digitação de uma obra” (Loner, 2023, p. 15). As possíveis aplicações práticas do conceito não foram exaustivamente consideradas, nem seus preceitos foram sistematizados.

Aspectos do planejamento da ação de mão esquerda ao violão na perspectiva do *walking* foram preliminarmente abordados por Loner e Alípio (2024). Na época, foi apresentada uma primeira exposição do recurso técnico-estratégico ainda em formulação, acompanhada de uma proposta de segmentação de um excerto musical, planejada de forma a viabilizar a combinação de *intenções* no decorrer da execução instrumental. A segmentação proposta baseou-se nas etapas

⁷ 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. [...] Respecto al desarrollo temporal: También los cambio de velocidad no se realizan en los movimientos bien ejecutados de forma repentina, brusca, abrupta, sino por transición paulatina. [...]. Respecto al desarrollo dinámico: La fluidez de movimiento se manifiesta en el mismo por los cambios de tensión. Un arranque súbito, transiciones abruptas entre lo mínimos y máximos de tensión son signos también de deficiencias de fluidez, así como perturbaciones en el ritmo (Meinel, 1977, pp. 161-162).

⁸ Alípio (2014) organiza em parâmetros diversos critérios de digitação presentes na literatura violonística, de acordo com os propósitos aos quais se destinam. Alguns parâmetros são convertidos em etapas metodológicas (instâncias), enquanto outros são considerados princípios norteadores do processo digitacional (perspectivas). Dentre perspectivas propostas, a motora compreende parâmetros como apresentação longitudinal, relaxamento e otimização do movimento.

metodológicas (instâncias) do processo de digitação ao violão: identificação de elementos texturais de uma obra (*casos*), escolhas de caráter interpretativo (*comandos*), definição de setores da escala do violão apropriados à realização das ideias musicais (*circunstâncias*), levantamento de expedientes técnicos necessários à execução (*consequências*) e avaliação, por parte do intérprete, de suas habilidades individuais (*condições*).

2. Planejamento, estratégias e prática

Estratégias de estudo (*practice strategies*) podem ser definidas como os “pensamentos e comportamentos que os músicos adotam durante a prática e que têm a intenção de influenciar seu estado motivacional ou afetivo, ou a maneira como selecionam, organizam, integram e ensaiam novos conhecimentos e habilidades” (Jørgensen, 2004, p. 85), sendo que a estratégia aqui apresentada pertence a esta segunda categoria.

O planejamento da ação de mão esquerda ao violão insere-se no contexto mais amplo do planejamento da execução instrumental, entendido como a sistematização da prática, com vistas à sua otimização (Gabrielsson, 2003; Barros, 2008; Póvoas, 2017; Loner; Póvoas, 2024). Para Gabrielsson (2003, p. 236), o planejamento da execução instrumental compreende a construção de representações mentais da música, assim como a elaboração de planos de performance e estratégias para uma prática eficiente. Barros (2008, p.15), por sua vez, o define como “[a] sistematização e organização consciente e refletida da prática diária do instrumento através de um conjunto de estratégias e técnicas de estudo (utilizadas com um objetivo específico a ser alcançado)”. O autor deixa clara sua posição quanto à necessidade da ação em si, ao dizer que os meios necessários à sua consecução “irão, indubitavelmente, otimizar os resultados da ação músico-instrumental”.

Barros considera que o planejamento da execução instrumental compreende o estudo do instrumento com base em resultados qualitativos, a execução e organização da prática a partir da representação mental e da estrutura da música, assim como as fases e conhecimentos envolvidos no processo de aprendizagem que resultam em uma execução de alto nível. No que se refere à representação mental da música, o autor reconhece que esta é “fundamentada nas experiências musicais prévias, ou seja, na familiaridade que temos com a obra em questão, estabelecidas pela apreensão, entendimento e concepção imaginária da peça musical” (Barros, 2008, p. 16) e recomenda que as decisões técnicas iniciais reflitam a ideia musical e os objetivos expressivos do

intérprete, evitando o desperdício de tempo com a prática de movimentos ineficazes para o cumprimento de suas ideias interpretativas. Sobre a qualidade da prática, Barros (2008, p. 15) considera que esta “subtende um constante auto-monitoramento do desempenho técnico-motor em relação ao resultado sonoro”. Nesta perspectiva, o bom resultado depende, sobretudo, do foco no conteúdo e na qualidade da prática, mais do que da quantidade de horas empregadas no estudo. Assim, durante a prática do instrumento, o intérprete deve ser capaz de identificar as dificuldades e encontrar estratégias apropriadas para superá-las.

A estratégia aqui abordada visa auxiliar na superação de um dos desafios recorrentes da prática violonística: a sustentação do som. Em se tratando do instrumento violão, o som das notas decai após o ataque inicial, o que faz com que seja mais fácil interromper o som do que sustentá-lo. Além disso, é possível interromper a vibração da corda ao encostar nela ou ao liberar a pressão exercida pelos dedos de mão esquerda, de modo que “uma nota que pode ser mantida por um longo período de tempo 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).⁹ É recomendável, no entanto, que a aplicação sistemática do *walking* seja apenas uma dentre várias estratégias empregadas com o objetivo de viabilizar a fluência motora e sonora de uma execução ao violão, pois “a utilização de uma gama de estratégias para a prática do instrumento pode ser fundamental para a eficácia da aprendizagem” (Barros, 2008, p. 108). Além disso, cabe ressaltar que, mesmo que houvesse comprovação empírica, a eficácia da estratégia aqui proposta não pode ser assegurada, pois, conforme orienta Barros (2008, p. 108):

[...] embora a intervenção (utilização de estratégias pré-estabelecidas, legitimadas empiricamente) na prática de estudo possa ter validação científica, isto não significa que ela irá, necessariamente, otimizar o trabalho do músico. Neste caso, estão implícitas muitas variáveis, tais como as preferências individuais sobre determinadas técnicas e estratégias e a maneira e a liberdade com que as estratégias são empregadas, além do acesso, do músico, a um treinamento adequado e a um ambiente propício ao seu desenvolvimento musical (Barros, 2008, p. 108).

⁹ 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).

A implementação do *walking* pode ser realizada em três fases: de planejamento ou organização da prática, de treinamento e de avaliação, sendo a primeira a fase abordada neste artigo. Estas fases refletem as etapas de autoaprendizagem que Jørgensen (2004) considera essenciais para uma prática eficaz, compreendida como aquela por meio da qual é possível alcançar os resultados almejados no menor tempo possível, sem prejuízo dos objetivos de longo prazo (Hallam, 1998 *apud* Jørgensen, 2004, p. 85). Segundo o autor, a primeira fase compreende estratégias relativas à seleção e organização de tarefas, definição de objetivos e gerenciamento de tempo; a segunda, estratégias de ensaio como, por exemplo, aquelas empregadas na resolução de passagens desafiadoras do repertório, além de estratégias de distribuição da prática ao longo do tempo e de preparação para a performance em público; a terceira inclui as estratégias de avaliação, como aquelas utilizadas para identificar e corrigir erros no decorrer da prática (Jørgensen, 2004).

Entre as estratégias voltadas à seleção e organização de tarefas, Jørgensen (2004) cita a opção pela inclusão (ou não) de modalidades de práticas mentais, exercícios de aquecimento, estudos e exercícios voltados ao aprimoramento técnico, manutenção de repertório aprendido anteriormente, estudo de repertório novo, entre outras. Decisões relativas à prática de uma obra em sua totalidade ou por partes são consideradas, pelo autor, como estratégias de execução, pertencentes à segunda fase. No contexto deste trabalho, no entanto, considera-se que a segmentação de uma obra para estudo possibilita delimitar e selecionar excertos a serem posteriormente praticados, apresentando-se como uma estratégia fundamental de organização da prática.

A estruturação da prática em fases é defendida, também, por Póvoas (1999) no contexto de aplicação de um recurso técnico-estratégico, visando à otimização da ação instrumental, são elas: preparação, treinamento/acompanhamento e avaliação. A fase de preparação consiste na análise prévia do texto musical para a definição das ações físico-musculares a serem executadas; a fase de treinamento ou acompanhamento é aquela em que os recursos previamente selecionados são aplicados durante a prática, o que pressupõe a observação e controle permanente sobre os movimentos realizados em associação com o contexto musical; a fase de avaliação corresponde à análise qualitativa e/ou quantitativa dos resultados obtidos.

O planejamento da ação de mão esquerda ao violão, conforme proposto neste artigo, pressupõe a atitude analítica prevista na primeira etapa, na qual são definidos os movimentos a serem praticados na etapa seguinte, treinamento. São ações constituintes da etapa em questão: 1. reconhecimento e análise do texto musical; 2. definição dos resultados musicais pretendidos; 3.

seleção de recursos técnicos de acordo com as habilidades individuais do intérprete. Essas ações encontram paralelo nas instâncias do processo digitacional, conforme Alípio (2014): casos, comandos, circunstâncias, consequências e condições. Sugere-se que as escolhas relacionadas às etapas do processo de digitação sejam realizadas como uma forma de prática mental, antecedendo a ação instrumental propriamente dita (Loner; Póvoas, 2024).

Jørgensen (2004, p. 91-92) define o ensaio mental como “um tipo de prática que não envolve a ação de tocar o instrumento [...]. Geralmente, é definido como o ensaio cognitivo ou imaginário de uma habilidade física sem movimentos musculares evidentes”, o qual pode constituir “uma alternativa ou um complemento à prática com o instrumento”. Cabe ressaltar que não existe uma prática puramente físico-muscular, contrária à prática mental, pois “não existe execução instrumental sem atividade cognitiva, o que significa que a ação de tocar um instrumento é inevitavelmente um esforço mental e físico”.¹⁰ O autor salienta que o “propósito básico das estratégias mentais é estabelecer imagens visuais, auditivas e cinestésicas da música para uso tanto na prática quanto na performance musical” (Jørgensen, 2004, p. 92).¹¹

Cabe observar que Jørgensen situa a prática mental entre as estratégias de ensaio ou execução, não de planejamento da prática. No violão, no entanto, a definição de movimentos adequados à realização de ideias musicais implica a elaboração de uma digitação, ainda que preliminar. Isto porque, em sua acepção mais abrangente, o termo digitação refere-se à “totalidade de decisões tomadas em uma execução” (Alípio, 2014, p. 25). A elaboração de uma digitação, quando feita sem o auxílio do instrumento, é uma forma de estudo mental que possibilita definir os movimentos a serem posteriormente praticados e, por isso, optamos por incluí-la na etapa relativa à organização da prática. Esta decisão encontra respaldo na noção de que “o estudo mental é mais efetivo nas fases iniciais do aprendizado, quando o aluno está formulando ideias musicais e planejando as tarefas a serem realizadas ou em estágios mais avançados, quando estratégias mais complexas devem ser elaboradas” (Barros, 2008, p. 133). Em todo caso, a decisão de incluir tanto a prática mental quanto a segmentação de movimentos na etapa relativa à organização da prática

¹⁰Mental rehearsal is a type of nonplaying practice that has been championed by a number of pedagogues and psychologists. It is usually defined as the cognitive or imaginary rehearsal of a physical skill without overt muscular movement and is often presented as an alternative or a supplement to the playing approach. However, it is important to remember that there is virtually no playing without cognitive activity, which means that the playing approach is inevitably of mental and physical effort (Jørgensen, 2004, p. 91-92).

¹¹The basic purpose of mental strategies is to establish and activate visual, aural, and kinesthetic images of the music for use in both practice and performance (Jørgensen, 2004, p. 92).

não contradiz, necessariamente, a classificação de Jørgensen, posto que o autor considera “as fases da prática como entrelaçadas, ou cíclicas” (Jørgensen, 2004, p.86).¹²

Quanto à decodificação do texto musical, ela viabiliza a segmentação do material musical em partes, de modo que o intérprete possa se concentrar em uma parte específica de cada vez, dirigindo sua atenção para cada detalhe técnico-musical, com implicações positivas no controle das ações realizadas durante o treinamento, o que é essencial para otimizar os resultados a cada sessão de estudo (Póvoas, 2017, p. 198). Existem diversas formas de proceder à segmentação de uma obra para estudo, dependendo dos critérios e objetivos definidos, sendo que os segmentos resultantes podem variar de tamanho em função da quantidade de eventos musicais que englobam. A segmentação pode ser concebida desde uma perspectiva macro, em que os segmentos respondem à análise estrutural da obra e podem ser constituídos por uma quantidade considerável de eventos musicais ou, então, de uma perspectiva micro, em que os segmentos podem responder à definição dos movimentos necessários à execução instrumental. Neste sentido, Jørgensen (2004), Barros (2008) e Póvoas (2017) sugerem que a segmentação leve em consideração a estrutura formal da obra. Uma segmentação baseada na análise estrutural da obra (perspectiva macro) pode gerar segmentos maiores do que aqueles obtidos a partir da identificação dos movimentos necessários à execução instrumental (perspectiva micro). A partir de uma perspectiva macro, Póvoas (2017, p. 191) propõe que “a segmentação dos trechos a serem estudados varia de acordo com a estrutura formal e a complexidade da peça, a fim de definir a fragmentação das seções maiores em trechos musicais menores”. Observa a autora que “os objetivos técnico-musicais a serem alcançados em cada seção” de prática serão mais facilmente identificáveis “[a] partir da divisão da música em segmentos para estudo”.

Jørgensen (2004, p. 93) recomenda que, ainda que a segmentação não reflita a visão do compositor, as partes resultantes deste processo devem ser musicalmente significativas para o intérprete. O autor sugere que se dedique atenção especial a partes desafiadoras que estão conectadas ao todo — ou transições entre seções — adotando estratégias que possibilitem praticar tanto o todo quanto as suas partes. Observa também que a tendência de se treinar segmentos maiores, à medida que a prática progride, “está ligada à produção de performances de maior qualidade musical, comunicativa e técnica” (Jørgensen, 2004, p. 93),¹³ mesmo que a atenção às

¹²[...] phases of practice as interwoven, or cyclical (Jørgensen, 2004, p. 86).

¹³ [...] this process has been linked to the production of higher quality musical, communicative, and technical performances (Jørgensen, 2004, p. 93).

partes permaneça uma estratégia válida durante todo o período de trabalho sobre uma peça. Póvoas (2017) reconhece a necessidade de se atentar ao processo de conexão entre as partes do todo, e considera que esse “momento de integração pode ser antecipado auditivamente através da escuta crítica de gravações” (2017, p. 198).

Magill e Anderson (2017) adotam outra perspectiva quando apontam para a importância de determinar se uma habilidade motora nova pode ser melhor desenvolvida ao ser praticada em sua totalidade (*whole practice*) ou por partes (*part practice*). Segundo os autores, esta decisão se baseia nas características da habilidade em questão, notadamente a sua *complexidade* e *organização*. A complexidade de uma habilidade motora diz respeito ao número de partes (ou componentes) que a constituem, assim como à quantidade de atenção que ela demanda, logo, “uma habilidade altamente complexa teria muitos componentes e exigiria muita atenção” (Magill; Anderson, 2017, p. 423).¹⁴ Considerando a quantidade e variedade de movimentos implicados na ação de mão esquerda ao violão, podemos classificar esta ação como uma atividade motora de alta complexidade. O nível de organização de uma habilidade motora, por sua vez, refere-se à relação entre suas partes constituintes: se elas são interdependentes em relação ao seu desenvolvimento espaço-temporal, dizemos que a habilidade possui um alto nível de organização.

As partes sucessivas de uma habilidade altamente organizada são como uma cadeia de eventos em que as características do desempenho espaço-temporal de qualquer parte dependem das características do desempenho espaço-temporal da parte realizada imediatamente antes dela. Por causa dessa característica, seria difícil executar apenas uma parte de uma habilidade altamente organizada (Magill; Anderson, 2017, p. 424).¹⁵

Como exemplo de uma atividade motora altamente organizada, os autores citam o arremesso com salto no basquete. Ainda que seja possível identificar as suas partes constituintes, praticá-las separadamente seria improdutivo, pois a posição dos braços e das mãos depende das características do salto, como sua altura e direção (Magill; Anderson, 2017, p. 424). No que diz respeito à ação de mão esquerda ao violão, a concatenação de *intenções* pressupõe a adequação do movimento (ou de parte dele) à tarefa motora seguinte, a qual dependerá, portanto, do

¹⁴[...] a highly complex skill would have many components and demand much attention (Magill; Anderson, 2017, p. 423).

¹⁵This means that the successive parts of a highly organized skill are like a chain of events in which the spatial-temporal performance characteristics of any one part are dependent on the spatial-temporal performance characteristics of the part performed just before it. Because of this characteristic, it would be difficult to perform only one part of a highly organized skill (Magill; Anderson, 2017, p. 424).

desenvolvimento espaço-temporal do movimento que a antecedeu, o que indica um nível considerável de organização da habilidade motora. Ao mesmo tempo, não é apenas comum, mas recomendável segmentar o estudo de uma obra musical. Em casos assim, Magill e Anderson recomendam que seja feita uma análise para determinar “quais componentes [da habilidade motora] são independentes e quais se agrupam como interdependentes. O resultado dessa análise determinará quais partes podem ser praticadas de forma independente”. Os autores referem-se à segmentação de partes quando esclarecem que “algumas das ‘partes’ a serem praticadas consistem em mais de uma das partes constituintes que resultaram da análise inicial da tarefa. Esse agrupamento de partes pode ser considerado como uma ‘unidade natural’ dentro da habilidade” (Magill; Anderson, 2017, p. 424).¹⁶

Essa abordagem pode ser aplicada ao estudo de uma obra musical, de forma que alguns movimentos sejam praticados em conjunto, enquanto outros são praticados individualmente. Por meio de análise preliminar, é possível indicar quais componentes (movimentos) da ação de mão esquerda ao violão são independentes e quais se agrupam como interdependentes, constituindo uma “unidade natural” dentro desta ação (Magill; Anderson, 2017). Desta forma, é possível planejar como as *intenções* serão concatenadas no decorrer da execução instrumental. As partes resultantes dessa segmentação podem, então, ser praticadas por meio de sistemas e/ou métodos que contemplem o estudo por partes progressivas, em que, “em vez de praticar todas as partes separadamente antes de juntá-las, o aluno pratica a primeira parte como uma unidade independente e, em seguida, pratica a segunda parte — primeiro separadamente e, depois, junto com a primeira” (Magill; Anderson, p. 428-429).¹⁷ Desta forma, o intérprete pode atentar aos detalhes de cada parte, mas também à conexão da parte com o todo.

¹⁶Then, it is necessary to determine which component parts are independent of the others and which group together as interdependent. The result of this analysis will determine which parts could be practiced independently. That is, some of the “parts” a person practices would consist of more than one of the component parts that resulted from the initial task analysis. This grouping of parts can be thought of as a “natural unit” within the skill (Magill; Anderson, 2017, p. 424).

¹⁷Although practicing individual parts can be helpful in learning a skill, the learner can experience difficulty later, when he or she has to put the parts back together with the whole skill. One way to overcome this problem is to use the progressive part method. Rather than practicing all parts separately before putting them together as a whole skill, the learner practices the first part as an independent unit, then practices the second part— first separately, and then together with the first part. In this way, each independent part progressively joins a larger part. As practice continues, the learner eventually practices the entire skill as a whole (Magill; Anderson, 2017, p. 428-429).

3. Proposta de segmentação para um excerto da *Pavana II*, de Luis Milán

A realização da polifonia característica da música renascentista exige do intérprete a busca pela sustentação das notas, ainda que parcial, sendo mais relevante dissimular a interrupção do som do que evitá-la por completo. Para isso, recorre-se aos expedientes técnicos do *walking*, cuja aplicação em gestos amplos pode favorecer a fluência mecânica e sonora da execução. Seguem-se exemplos em que são descritos movimentos de mão esquerda implicados na execução de um excerto da *Pavana II*¹⁸(Fig. 1), peça selecionada tendo em vista a sua textura polifônica, material este de interesse para o estudo aqui apresentado. A descrição tem como base a digitação elaborada por nós. Foge ao escopo deste trabalho discorrer sobre os critérios empregados em sua elaboração ou propor digitações alternativas. No contexto deste trabalho, é suficiente ressaltar que a digitação proposta não é a única possível, posto que o processo de elaboração de uma digitação ao violão é sempre, em parte, pessoal, uma vez que condicionado por características e habilidades individuais do intérprete (Alípio, 2014). Da mesma forma este tipo de segmentação e a digitação não são as únicas possíveis, visto que a segmentação de uma obra em estudo vai depender do domínio dos expedientes técnicos, das escolhas interpretativas e habilidades analíticas do intérprete, todas competências necessárias à execução. Não existe uma única forma de planejar a ação da mão esquerda ao violão seguindo os princípios do *walking*, pois sua aplicação não leva a uma padronização dos movimentos.

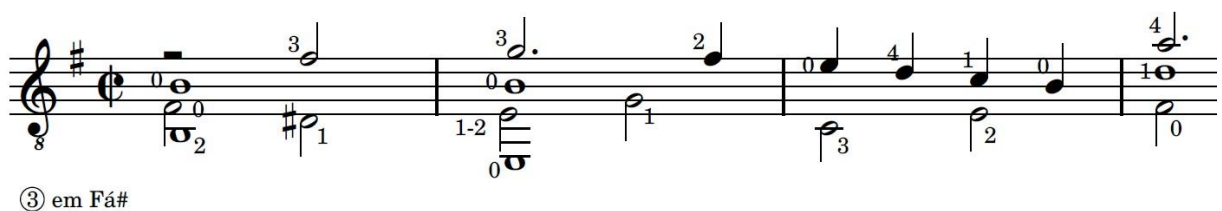


Fig. 1: *Pavana II*, de Luis Milán (cc. 34 – 37)
Fonte: As autoras.

¹⁸*Pavana II* de Luis Milán (1500 – 1561?), peça original para *vihuela* publicada no livro *El Maestro* (1536).

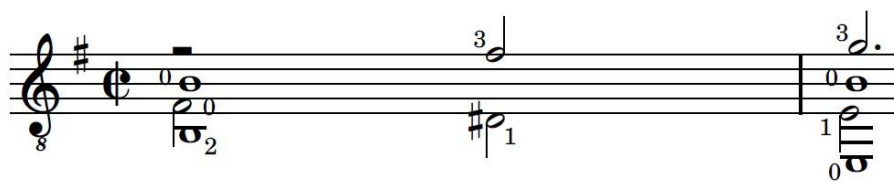


Fig. 2: Segmento 1: Pavana II, de Luis Milán (cc. 34 – 35)

Fonte: As autoras.

No compasso 34, o dedo 2¹⁹ sustenta o Si do baixo pela duração de uma semibreve enquanto os dedos 1 e 3 são *intencionados* em direção ao Ré# (quarta corda, primeira casa) e Fá# (primeira corda, segunda casa), respectivamente. Essa movimentação pode ser realizada utilizando-se o dedo 2 como um *pivô* ou como um *eixo*.²⁰ No primeiro caso, o dedo 2 permanece na mesma corda e casa, sustentando o som e oferecendo suporte para o movimento em direção às demais notas, o qual é executado quase que exclusivamente pelos dedos; no segundo, o dedo 2 também mantém a pressão sobre a nota, porém rotaciona sobre si mesmo, com o auxílio do movimento do cotovelo que se afasta do tronco, possibilitando uma mudança de apresentação da mão esquerda — de uma apresentação longitudinal para uma apresentação transversal²¹. A escolha por um ou outro expediente técnico depende de características do aparato motor do intérprete, assim como da sua avaliação de suas próprias qualidades individuais.

Em seguida, os dedos 1 e 3 podem atuar como dedos-guia ao deslizar sobre as suas respectivas cordas, sem o intuito de produzir som, para guiar a mão até a posição do início do compasso 35: dedo 1 sobre o Mi (quarta corda, segunda casa) e o dedo 3 sobre o Sol (primeira corda, terceira casa). No entanto, a utilização do dedo 1 como guia pode ser um tanto problemática nesta passagem, pois o seu deslocamento sobre a quarta corda pode produzir um ruído indesejado. Neste caso, convém comparar as duas possibilidades (dedos 1 e 3 como guias ou apenas o dedo 3) e decidir com base nos resultados sonoros obtidos.

Como é possível observar, a disposição dos dedos (e demais partes do aparato motor) no início do compasso 35 é resultado de uma sequência de movimentos concatenados que se iniciou

¹⁹ Na grafia da digitação ao violão, são denominados 1, 2, 3 e 4 os dedos indicador, médio, anular e mínimo, respectivamente.

²⁰ [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).

²¹ “Apresentação” se refere à disposição dos dedos de mão esquerda em relação às cordas: na apresentação longitudinal, eles são dispostos horizontalmente, no sentido das cordas; na apresentação transversal, no sentido dos trastes.

no primeiro tempo do compasso 34. Por essa razão, propomos que os movimentos implicados na realização desta passagem (utilização do dedo 2 como pivô ou eixo, movimento *intencionado* em direção às notas Ré# e Fá# e emprego dos dedos 1 e 3 como dedos-guia) sejam praticados em conjunto.



Fig. 3: Segmento 2: Pavana II, de Luis Milán (cc. 35 – 36)

Fonte: As autoras.

No início do compasso 35, o dedo 1 encontra-se disposto sobre o Mi da quarta corda e o dedo 3, sobre o Sol da primeira. No segundo tempo, o dedo 1 deve realizar a nota Sol na terceira corda, primeira casa, considerando-se o uso da *scordatura* (terceira corda afinada em Fá#). Para que essa movimentação não ocasione uma interrupção abrupta e indesejada do Mi, é possível recorrer ao expediente denominado *substituição*, o qual possibilita a troca de um dedo por outro em uma mesma corda e casa (Barceló, 1995; Alípio, 2014; Loner; Alípio, 2020). Neste caso, o dedo 1 atua como um pivô, sustentando a nota durante a contração²² do dedo 2 em sua direção. Esta substituição possibilita “renovar a configuração da mão esquerda sem necessidade de abandonar por completo a colocação dos dedos no espelho” (Alípio, 2014, p. 63), favorecendo a fluência sonora da passagem. Durante esta movimentação, o dedo 3 permanece em contato com a corda, sustentando o Sol da voz superior. Abaixo temos uma ilustração (Fig. 4) e uma representação gráfica da substituição (Fig. 5):

²²Na contração, assim como na distensão, a mão esquerda não se encontra em sua disposição natural sobre o espelho do braço do violão. Entende-se por “disposição natural” quando cada dedo da mão esquerda ocupa uma casa, de modo que, se estiverem todos dispostos sobre a corda, ocuparão quatro casas consecutivas. Uma contração ocorre quando dois ou mais dedos ocupam uma mesma casa (como é o caso na substituição, mas também na apresentação transversal) ou, então, “em uma apresentação longitudinal, quando diminuimos o alcance natural da mão — em ao menos uma casa — ao aproximar dedos não adjacentes” (Loner; Alípio, 2020, p. 10).



Fig. 4: Ilustração do movimento de substituição
Fonte: As autoras.

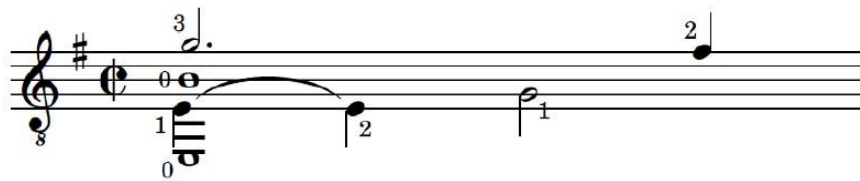


Fig. 5: Representação gráfica da substituição. Pavana II, de Luis Milán (c. 35)
Fonte: As autoras.

A fluência motora da passagem pode ser favorecida, por sua vez, se os movimentos implicados na ação de mão esquerda forem planejados de forma a aproveitar ao máximo o tempo disponível para a sua realização, evitando gestos abruptos. Neste caso, a nota Mi tem a duração de uma mínima, sendo aconselhável que a substituição seja planejada de modo que cada dedo permaneça sobre a nota por aproximadamente a metade de sua duração. O planejamento, conforme descrito deve diminuir a exposição ao erro e predispor o instrumentista a uma maior eficiência do movimento.

Após a substituição, o dedo 1 é *intencionado* em direção ao Sol da terceira corda, primeira casa, e passa a desempenhar a função de pivô enquanto o dedo 2 libera a pressão sobre a quarta corda e é *intencionado* em direção ao Fá# da primeira corda, segunda casa. Durante esta movimentação, o dedo 3 atua, também, como um pivô: é importante que ele permaneça em contato com a corda até o dedo 2 pressionar o Fá# para não comprometer a condução da voz superior. Em seguida, os dedos 1 e 2 atuam como pivôs enquanto o dedo 3 é direcionado para o Dó (quinta corda, terceira casa) no primeiro tempo do compasso 36. Somente quando o dedo 3 alcança o seu objetivo, o dedo 2 libera a pressão exercida sobre a corda, possibilitando a realização do Mi da voz superior na primeira corda solta.

Assim como no primeiro segmento, o movimento que leva ao compasso 36 teve início no primeiro tempo do compasso anterior. Este segmento é constituído por uma quantidade

considerável de movimentos, o que pode representar um desafio para o violonista, dependendo de sua expertise, de sua familiaridade com o repertório e com os expedientes técnicos empregados em sua realização. Uma possibilidade seria subdividi-lo em dois segmentos menores: o primeiro se estendendo do primeiro ao segundo tempo do compasso 35; o segundo, do segundo tempo do compasso 35 ao primeiro tempo do compasso 36 (Fig. 6):

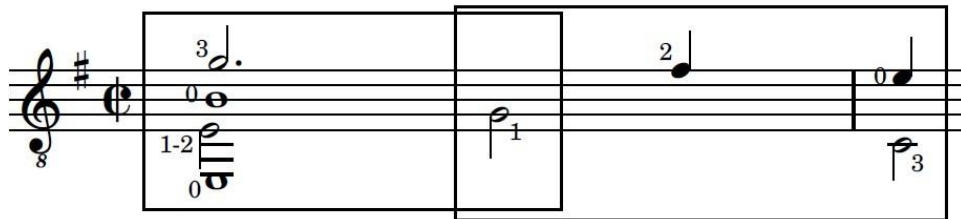


Fig. 6: Subdivisão do Segmento 2 em dois segmentos menores. Pavana II, de Luis Milán (cc. 35 – 36)
Fonte: As autoras.

Esta proposta de segmentação (Fig. 6) pode trazer alguns inconvenientes, no entanto, pois os movimentos necessários à realização do segundo segmento (segundo tempo do compasso 35 ao primeiro tempo do compasso 36) dependem da disposição dos dedos no final do primeiro segmento (primeiro ao segundo tempo do compasso 35): dedo 1 na terceira corda, primeira casa; dedo 2 na quarta corda, segunda casa; dedo 3 na primeira corda, terceira casa. O primeiro movimento do segundo segmento é aquele que leva o dedo 2 da quarta à primeira corda, com os dedos 1 e 3 atuando como pivôs. A prática isolada do segundo segmento, sem levar em consideração a sua dependência em relação ao primeiro, acarretaria a necessidade de ajustes posteriores para viabilizar a continuidade do movimento, o que poderia representar um dispêndio de tempo no estudo do instrumento. Além disso, ainda que o violonista atente às características espaciais que ligam um segmento ao outro, a segmentação em partes demasiado pequenas, com poucos componentes, pode comprometer a percepção da continuidade temporal do movimento. Neste sentido, é possível inferir que os segmentos apresentam um grau considerável de interdependência em relação ao seu desempenho espaço-temporal.

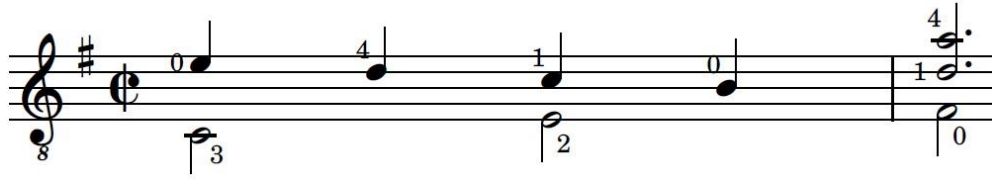


Fig. 7: Segmento 3: *Pavana II*, de Luis Milán (cc. 36 – 37)

Fonte: As autoras.

No início do compasso 36, o dedo 3 sustenta o Dó do baixo (quinta corda, terceira casa) enquanto o dedo 4 é *intencionado* em direção à nota Ré da voz superior (segunda corda, terceira casa). Caso o violonista julgue necessário ou mais cômodo, é possível auxiliar a colocação do dedo 4 ao rotacionar ligeiramente o dedo 3, utilizando-o como um eixo. Em seguida, os dedos 3 e 4 mantêm o contato com as cordas enquanto os dedos 1 e 2 são direcionados para as notas Dó (segunda corda, primeira casa) e Mi (quarta corda, segunda casa), respectivamente. O dedo 4 alivia a pressão exercida sobre a corda quando o dedo 1 alcança o seu objetivo. A interrupção de pressão exercida pelo dedo 3, no entanto, é opcional: o intérprete pode interromper o som para ressaltar o movimento do baixo (Dó – Mi) ou sustentar o Dó pela duração do compasso. A nota seguinte na voz superior, Si, é realizada em corda solta, o que contribui para a ressonância da passagem durante a realização de um salto de mão esquerda entre o último tempo do compasso 36 e o primeiro tempo do compasso 37.

Um “salto” ocorre quando uma mudança de posição²³ é realizada sem a manutenção de um ponto de contato com a corda. A sua realização, no entanto, não contradiz necessariamente os princípios do *walking*, posto que um salto pode ser *intencionado*. Alípio (2014, p. 131), por exemplo, pondera que contrações e distensões²⁴ “criam uma intenção de salto antes do próprio acontecer, diminuindo sua distância”; a distensão pode diminuir a distância de um salto ascendente; a contração, de um salto descendente. Na passagem em questão, é possível *intencionar* o salto ao inclinar a mão esquerda no sentido do movimento (Fig. 8):

²³Adotaremos a proposição de Barceló (1995, 2009), para quem a posição é determinada pelo polegar da mão esquerda. Assim, uma mudança de posição pressupõe o deslocamento do polegar.

²⁴Na distensão, ao contrário da contração, os dedos da mão esquerda se afastam, ampliando o seu alcance natural em ao menos uma casa.



Fig. 8: Ilustração do movimento *intencionado* para a realização de um salto de mão esquerda
Fonte: As autoras.

Uma forma de fazer isso é iniciar o movimento assim que o dedo 1, responsável pela realização do Dó da voz superior, libera a pressão exercida sobre a corda, possibilitando que o Si seja executado na segunda corda solta. Caso o intérprete tenha optado por sustentar o Dó do baixo pela duração do compasso, os dedos 2 e 3 podem atuar como pivôs, oscilando ligeiramente para a direita enquanto a mão se prepara no sentido do salto. Neste caso, a distribuição do movimento no tempo pode ser favorecida se os dedos abandonarem a corda consecutivamente: primeiro o dedo 2, depois o 3.

Como pudemos observar, a aplicação dos princípios do *walking*, por meio de expedientes como pivôs, substituições e movimentos intencionados, permite ao intérprete planejar a ação da mão esquerda de modo a preservar a linearidade das vozes e a naturalidade dos movimentos. Ainda que não exista uma única solução técnico-motora para os exemplos propostos, a prática consciente desses movimentos pode contribuir para o desenvolvimento de uma execução eficiente e, inclusive, expressiva.

Considerações finais

Neste trabalho, foi abordada a primeira etapa de uma estratégia para a aplicação do *walking* durante o treinamento de repertórios, a qual consiste na segmentação de uma obra para estudo a partir da identificação de movimentos que podem ser agrupados com vistas à otimização da prática instrumental. Para isso, após situar o planejamento da ação de mão esquerda ao violão no contexto mais amplo do planejamento da execução instrumental e em relação a outras estratégias de organização da prática, procedemos à segmentação de um excerto da *Pavana II* (1536), de Luis Milán, e descrevemos os movimentos de mão esquerda implicados em sua realização.

Considerou-se que a segmentação de uma obra para estudo é uma estratégia que possibilita ao intérprete atentar aos detalhes técnico-musicais de apenas uma parte do todo e, assim, obter maior controle sobre a coordenação de movimentos em função dos resultados sonoros pretendidos. Por outro lado, a realização do *walking* pressupõe a continuidade de movimento, sem a qual não existe fluência, o que aponta para a necessidade de que os movimentos de mão esquerda ao violão sejam planejados em constante projeção. Como solução, foi proposta uma forma de segmentação da obra que contemplou a necessidade de se combinar as *intenções* no decorrer da execução instrumental, evitando, assim, o excesso de tempo empregado na prática isolada de movimentos cuja combinação em gestos instrumentais mais amplos otimizaria a ação músico-instrumental.

O reconhecimento de movimentos de mão esquerda interdependentes quanto ao seu desenvolvimento espaço-temporal mostrou-se uma estratégia viável para a segmentação de uma obra para estudo. Esta forma de segmentação, no entanto, pressupõe a mobilização de saberes envolvidos no processo de elaboração de uma digitação ao violão, visto que a identificação e escolha de movimentos adequados à realização de ideais interpretativas — características da etapa de implementação do *walking* abordada neste artigo — implica a definição de uma digitação, ainda que preliminar. Estes saberes envolvem as habilidades analíticas, os conhecimentos técnico-interpretativos e a capacidade de autoavaliação do intérprete.

No que se refere ao cumprimento dos ideais de fluência mecânica e sonora de uma execução instrumental, a eficácia da estratégia em foco pode ser inferida a partir de sua implementação parcial, planejamento e segmentação, em excerto do repertório e, também, dos argumentos aqui apresentados. Faz-se necessário, entretanto, um estudo aprofundado, incluindo a análise de resultados práticos e/ou experimentais e levando-se em consideração que o sucesso na utilização de uma determinada estratégia de estudo depende de muitas variáveis, as quais se relacionam com as particularidades de cada intérprete e de cada obra.

Referências

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

BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística: recursos poco usuales*. Madrid: Real Musical, 1995.

BARCELÓ, Ricardo. *O sistema posicional na guitarra*. Origem e conceitos de posição. O caso de Fernando Sor. 2009. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009.

BARROS, Luís Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. 2008. 277 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

GABRIELSSON, Alf. Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, v. 31, n. 3, p. 221-272, 2003.

JØRGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, Aaron (ed.). *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 85-103.

KOONCE, Franck. *Left hand movement: a bag full of tricks*. Part I. 1997 – Disponível em <https://www.frankkoonce.com/articles/A%20Bag%20of%20Tricks.pdf> Acesso em 24 de maio de 2025.

LONER, Raquel Turra. *Walking: implicações do conceito no processo de digitação de uma obra ao violão*. 2023. 95 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

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

LONER, Raquel Turra; ALÍPIO, Alisson. A ação de mão esquerda ao violão segundo os princípios do Walking. *Diacrítica*, vol. 38, n. 2, p. 159-177, out. 2024.

LONER, Raquel Turra; PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. Aspectos do planejamento da ação de mão esquerda ao violão na perspectiva do Walking. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 36, 2024, Salvador. **Anais eletrônicos** [...]. Salvador, 2024. p. 1-10. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2767/public/2767-10260-1-PB.pdf. Acesso em: 18 mar. 2025.

MAGILL, Richard; ANDERSON, David. *Motor learning and control: concepts and applications*. New York: McGraw-Hill Education, 2017.

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

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

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

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. Desempenho pianístico e organização do estudo através do Rodízio: um sistema de treinamento baseado na distribuição e variabilidade da prática. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 187-204, abr. 2017.

SHERROD, Ronald Jerone. *A guide to the fingering of music for the guitar*. 204 f. Tese (Doutorado em Música) – The University of Arizona, 1981