

The guitarist's posture and gestures: health, technique and expression

Ledice Fernandes Weiss
Universidade de São Paulo

Abstract

This essay aims to discuss the guitarist's posture and technique from an anatomical, kinetic and therapeutic point of view. As a support, we approach neurosciences, as well as the practices of specialists in the fields of dance, physiotherapy, eutony, medicine and musicology. We approach the notions of corporal awareness and postural reorganization, broadly approached by Mathieu and Vianna, to discuss the basis of the sitting posture, the use of arms and its articulations in movement. According to Gerda Alexander, François Delalande, Rolf Inge Godøy and Rudolf Laban, we discuss the idea of scenic presence, emphasizing the notions of tonus, energy and expression of the movement. As a result, the study shows that posture and instrumental gestures, in addition to being functional and technical, are constituted by a determinant expressive dimension. As a conclusion, we affirm that gesture's liberation is accompanied by the release of instrumental sound and sonorous-gestural expression.

Keywords: Instrumental gestures. Corporal awareness. Physiology of the instrumentalist. Klaus Vianna Technique. Muscle tone.

This work presents and discusses some gestural and postural models for the guitarist, in view of a practice that aims to be at the same time expressive and physiological (which means that it favors both the instrumentalist's physical health and his or her harmonious integration with the instrument). To support the discussion, we will start from practical observations on our own bodily experience as a guitarist and from theoretical postulates which are found in a literature both varied and eclectic, chosen so as to feed an interdisciplinary discussion (which combines some more technical points of view – dealing for instance with specific details of guitar sound production – with the most artistic ones. The common point that relevantly brings together all these bibliographic sources, as well as the analytical *tools* that they give us, is the fact that they deal with the instrumental technique from the perspective of the instrumentalist's body, and not outside it, shifting the methodological point of view from the instrument to this which is the real musical "actor".

Our strongest references will thus be the *physical method* created by the Brazilian choreographers Klaus and Angel Vianna, the analysis of the movement created by the Hungarian choreographer Rudolf Laban, the postural study issued from new physiotherapeutic schools specialized in musicians' specificities, the notions of *tonus* and *scenic presence* according to the precepts of Gerda Alexander's Eutony, the guitar method by Hubert Käppel, which exemplifies innovative technical concepts and responds to a certain discontent observed

among current guitarists regarding the so-called classical technique, and finally authors from different branches of musical cognition, musicology, acoustic psychology and musical semiotics, who see instrumental gesture in dialogue with other types of musical gestures. These references compose a great theoretical framework to support our questioning of the guitarist's posture, technique and movement; however they cannot *exhaust* such an incarnated and practical topic, but open the doors for a dialogue with other authors. That is why, after this, other endeavors shall follow (and I include myself among the adventurers), dealing with the ideas preached by other specialists of movement, body awareness and physical approach of the musical activity such as Frederick Matthias Alexander (who created the famous *Alexander technique*), Moshe Feldenkreis or Emile Jaques-Dalcroze.

This is how we formulate then the need to “give a body” to the guitarist: starting from the conviction that it is vital for every performer who promotes musical listening with his or her body and voice, having or not to establish contacts with musical instruments, that his or her deep motivation (which can be named *Effort*, using Rudolf Laban's terms) is to make music with more organicity, with his or her whole body, soul and breath. Such organicity is essential both for his or her physical health and for the visceral need of expression every artist has. Our hypothesis is that one must cultivate his or her physical presence the whole time – from the beginning, throughout his or her daily artistic practice, and during the collaboration with the composers who write the music the performer will play – aiming readiness, relaxation, tonus ; searching the embodied way to *be on stage*, to stand or sit, and aiming organicity even in the way he or she fill the space. We believe that the musicians who consider in their interpretive perspective all these relations – that exist – between their music, gestures, energy, bodies and the space that encompasses them, is potentiating the expressiveness of their art.

Given this, we would like to suggest that this new performer-and-performance model, the way we see ergonomics in the interaction between his or her body and that of the instrument, and the way he or she deals with his or her body inside the space, becomes not only an effective tool for the understanding and analysis of musical performance, but can also be considered a new artistic tool for every musician who seeks to bring the musical flow organically together to his or her body and sound.

I. The therapeutic vision

The activities of musicians and athletes actually show several aspects in common. Both involve a muscle training that includes long hours of practice generally aiming

a public presentation where the musician or the athlete must demonstrate skill and efficiency.¹ (Andrade; Fonseca, 2000, p. 120, all translations are ours).

Like an athlete, the instrumentalist uses his body imposing a regime of hard work on him; his artistic goal forces him to undergo daily physical restrictions in order to condition reflexes, necessary for a «natural» and fluent instrumental handling. However, the risk of deviating from the focus of this objective is always very high because, while the energy and effort to *successfully* carry out an activity is in fact natural, the repetition of the same movements for long periods, which the instrumentalist often imposes himself as a method (on the eve of a concert, for example), is not. On the contrary, it characterizes a routine in which an even greater physical effort is required from your body as usual (Andrade; Fonseca, 2000, p. 118). This *going beyond limits* can, in the life of many instrumentalists, cause acute muscular tensions, leading to a pathological state that, instead of rewarding their effort, harm him in his own musicality, since «tensions make the sound less», and block the musicality (Mathieu, 2013, p. 14-15).

Andrade and Fonseca attribute four reasons to usual instrumentalist's physical stress: *primary postural inadequacies* (not necessarily resulting from the instrument's performance), *secondary postural inadequacies*, resulting from the instrument's performance, "from technical execution addictions, inadequacy of the accessories' dimensions (chin rest, shoulder rest, etc.) with those of the instrumentalists, excess tension during the performance", *technical and performance bad habits* "without major postural repercussions, but causing tension or excessive muscular contracture with joint or neuromuscular overload" and *organic diseases* (Andrade; Fonseca, 2000, p. 125). Among these four causes, the first three are treated preventively through regular body work, focusing at the same time on postural corrections and the release of rooted tensions.

Muscle tensions and pathologies arising from *secondary postural inadequacies* and from *technical vices* tend to be generated, in the daily life of instrumentalists, by the erroneous attribution of certain lasting efforts, which physiologically must be in charge of postural muscles, to dynamic muscles, as explained by Marie-Christine Mathieu (2013). Differentiating one muscle group from another, the physiotherapist specialized in posture and gestures of musicians explains the functional difference between *postural* or *static* muscles (of shorter and deeper fibers, slow contraction and relaxation and unconscious action), with *dynamic* or *phasic* ones (of long fibers, located closer to the skin, for rapid contractions and relaxations and voluntary action):

¹ "As atividades dos músicos e atletas mostram, na verdade, vários aspectos em comum. Ambas envolvem um treinamento muscular, que inclui longas horas diárias de prática visando, em geral, uma apresentação pública onde o músico ou o atleta deverá demonstrar habilidade e eficiência".

Postural muscles can function for a long time without fatigue, which is why our “fixed points” are available at all times. On the other hand, our dynamic muscles need to regularly alternate the phases of work and rest. They can work in strength, but not in duration, while static muscles work in the long run ... but not with power. [...] Dynamic muscles allow us to perform each of our movements. They are longer than the postural muscles, closer to the skin and therefore easier to feel. They end with much longer tendons, home to the famous tendonitis that worries so many musicians. Tendonitis is an inflammation of the junction between bone and tendon; the last one being the termination of a muscle, characterized by its very close fibers.² (Mathieu, 2013, p. 22-23).

Thus, examples of repetitive strain injuries (RSI) and other pathologies reveal cases in which «the deficit of postural muscles is compensated by an increased demand for dynamic muscles, dedicated to movements»³ (Mathieu, 2013, p. 22). In particular, tendonitis, the inflammation of the end of a dynamic muscle (a tendon, at the point of its contact to the bone) as explained above by Mathieu, appears when the muscle has been overloaded or misused. The characteristic tensions of musicians, particularly guitarists, are usually located in central regions of the body, such as the shoulders and cervical spine, but also in the upper limbs (fingers, forearms, wrists). They must however be treated considering the body as an organic whole, and this from its base. Furthermore, Klaus Vianna observes that «in the human body there are several points susceptible to tension. in addition to the rings widely studied by Reich⁴, the tongue, elbow, knee and big toe are also major sources of tension»⁵ (Vianna, 1990, p. 107).

In this sense, Mathieu explains that instrumentalists' characteristic muscular tensions resulting in shoulder pain are often due to the lack of postural tone or the bad position of the back, causing the shoulder to be forced to “carry” the arm (Mathieu, 2013, p. 95).

As for the famous trapezius pains (located between the shoulder and the neck), so common among musicians, they are linked to the carrying of the arm by the top of the shoulder: it is then the trapezius that works beyond its possibilities... we shall remind ourselves that the most economical arm support comes from below, requesting the anterior serratus, a powerful scapular muscle! [...] Trapezoid pains

² “Les muscles posturaux peuvent travailler très longtemps sans fatigue: ainsi, nos ‘points fixes’ sont disponibles à tout moment. À l’inverse, nos muscles dynamiques ont besoin d’alterner régulièrement des phases de travail et de repos. Ils peuvent travailler en force mais pas dans la durée, alors que les muscles statiques travaillent dans la durée... mais pas en force. [...] Les muscles dynamiques nous permettent d’effectuer chacun de nos mouvements. Ils sont plus longs que les muscles posturaux, plus proches de la peau, donc plus faciles à sentir. Ils se terminent par des tendons beaucoup plus longs, siège des fameuses tendinites qui préoccupent tant de musiciens. Une tendinite, c’est une inflammation de la jonction entre l’os et le tendon; le tendon étant lui-même la terminaison du muscle, caractérisée par ses fibres très serrées.”

³ “[...]le déficit des muscles posturaux est compensé par une sollicitation accrue des muscles dynamiques, dédiés aux mouvements”.

⁴ The tension rings described by Wilhelm Reich (ocular, oral, cervical, thoracic, diaphragmatic, abdominal and pelvic) are responsible for blocking energy in seven transversal areas of the human body (REICH, 1972).

⁵ “No corpo humano existem vários pontos suscetíveis de tensão. Além dos anéis amplamente estudados por Reich, a língua, o cotovelo, o joelho e o dedão do pé são também grandes focos de tensão”.

can also be due to the forward projection of the head, which puts them in permanent tension.⁶ (Mathieu, 2013, p. 95-96).

Like Mathieu, there is an increasing worldwide community of doctors and physiotherapists specializing in postural specificities of musicians; such is the case of Dr. Almeida, a doctor and musician from Paraná, Brazil, resident in the United States, who proposes preventive solutions for musicians, such as stretching and management of practice, alternating rest breaks with playing periods (Perpétuo, 1995). In general, the pathologies are treated with a reevaluation of the instrumentalist's posture, seat and ergonomics during performance and practice, with the search for greater relaxation when playing and even with an increase in the sleep period (Andrade; Fonseca, 2000, p. 126).

II. Planned economic movement

Instrumental techniques, and that of the guitar is no exception, are based on some basic principles, of which we highlight the issue of movement economy, according to which unnecessary movements are avoided in both quantity and breadth, and that of the movement's brain anticipation, which allows the musician fluidity in the linking of sound events, but also a greater body awareness as he or she anticipates each gesture intellectually.

Klauss and Angel Vianna, when working with actors, adapted the method they originally invented for dancers; in it, they advocated an "economy in gestural expression aiming at the essential gesture, the one that most clearly translated an idea"⁷ (Ramos, 2009, p. 67). The ideal of the economy of movement, surprisingly, is intertwined with that of its anticipation, as Sylvie Gibet explains from the comparison between three different theories regarding motor control.

According to the author, these theories seek, in general, to understand body gesture based on its biomechanics. The author compares the biomechanical gestural approach with that of computational synthesis, also focused on the dynamic understanding of the mechanism responsible for sound gestures, but based on sensory-motor control models (Gibet, 2010, p. 212). Among the three theories with which Gibet works, we point the so-called motor equivalence, which argues that a movement pattern can be achieved through the use of several different muscle combinations (Gibet, 2010, p. 214). In this sense, it is considered that the same musical phrase can be performed, for example, with broad gestures and large joints or with small gestures and other muscle groups.

⁶ "Quant aux fameuses douleurs au niveau des trapèzes (situés entre l'épaule et le cou), si fréquentes chez les musiciens, elles sont liées au porter du bras par le dessus de l'épaule: ce sont alors les trapèzes qui travaillent, au delà de leurs possibilités... Rappelons que le porter du bras le plus économique se fait par le dessous, en sollicitant le grand dentelé, puissant muscle de l'omoplate! [...] Les douleurs des trapèzes peuvent aussi être dues à la projection de la tête en avant, qui les met en tension permanente."

⁷ "economia na expressão gestual visando ao gesto essencial, aquele que com maior clareza traduzisse uma idéia".

This leads us, by logical deduction, to what we discussed above, raising the following hypothesis: the instrumentalist, thanks to his neurological capacity for sensorimotor control, is able to develop a body awareness that allows him to activate certain muscle groups – in order not to overload others, for instance the dynamic muscles – and to consciously choose his movements' combinations, which also allows him to spare energy and movement, mentally anticipating his gestures.

Our hypothesis is further enriched when considering the other theories approached by Gibet, of which the motor program explains us that we have standard sequences of movements already pre-structured, and that they are automatically activated, without depending on stimuli reactions. Such highly automated “motor-programs” would, according to the author, characterize the mechanism of guitar playing. In fact, the concatenation of quick gestures (as it is the case when playing the guitar) is conditioned by such automatisms, not involving processes that respond to sensory feedbacks:

In the motor program approach, it is assumed that motor control is based on representations of movement, representations which are stored in memory in the form of plans or programs for movement execution (Keele 1968). Motor programs can be conceived as a set of muscle commands that are already structured before a movement sequence begins [...] motor programs are assumed to reflect pre-structured sets of motor commands at the highest cortical level, and they are used for the lowest level control of movement execution [...] The motor program approach supports the hypothesis that there is no sensory feedback during the execution of that movement. Goal-based gestures such as moving the finger on a string are partly based on pre-programmed activity in that the corresponding motion is executed without visual or proprioceptive feedback. (Gibet, 2010, p. 218).

Whereas the third approach, that of *biomechanics*, does not consider, like the *motor program*, the control of the movement as something previously programmed and automated, but being the result of the dynamics of the movement itself (Gibet, 2010, p. 219), both approaches make us see that, as soon as the guitarist takes the instrument, several cognitive and sensory processes come into play which, by dealing with conditioned gestures and, at the same time, with the body's ability to respond to stimuli and reinvent gestures and movement trajectories, the instrumentalist's mastery of his body is situated on a threshold between the conscious and the unconscious, the control and the uncontrolled, the conditioned gesture and the freedom to improvise.

It seems clear to us that, in such a context, the work of body awareness capable of leading the guitarist to a state of movement *mastery* does not deal with the idea of “control” (just as the mastery of movement is not so in the strict sense), but seeks awareness in the sense of perception, listening and presence. Such body awareness is, in our view, essential for the kind of risk that the instrumental activity requires: readiness to improvise, to react to unforeseen events, and to “release” automated instrumental gestures without tension.

Viannas' work seems, in this sense, to literally correspond to this ideal, based on "seeking the movement's form, gesture and corrective anatomical development [...] the increase in body perception and the reorganization of posture"⁸ (Ramos, 2009, p. 67). Here too, it is not a matter of trying to directly and unidirectionally govern the musculature, but, as Neide Neves and Marinês Calori (2019) spontaneously explained in class, "in the Klaus Vianna Technique we do not direct the contraction of the muscles directly, but through the projection of bone directions and force vectors"⁹. This is how, ideally, the guitarist mentally anticipates his economic gestures.

III. The flexibility

The readiness to react, even under a pattern of automated gestures, shows us that the guitarist needs a flexible muscle tone. According to the body-based method that orients Gerda Alexander's Eutony, the "flexibility of tone allows to go through a whole range of human feelings and return to the usual tone" (Alexander, 1986, p. 25-6 cited by Perone, 2005, p. 72). Working on expanding the tone palette, from heavy to light, leads to the player's aimed flexibility, and brings him neurological and psychological consequences (Perone, 2005, p. 21).

According to Gibet (2010, p. 214), "flexibility refers to the capability of using the same planning strategies in the organization of muscle synergies (muscular groups having the same function), even if these synergies may differ", hence the importance of anticipating movement and perception in technically difficult actions such as playing an instrument. Similarly, *anticipated innervation* would be, in Eutony, the adaptation of a person's tone to an action as soon as he or she conceives it as an intention, and before it actually happens (Perone, 2005, p. 45); it is a key element of the musical process, in which all instrumental action is anticipated by the brain. However, the instrumentalist needs a solid muscular base, a reliable anchorage in order to allow his tone to constantly adapt.

For concert musicians, the repetition of difficult passages thanks to precise body anchorage provides reliable and comforting support points that can be used according to the music score. Increase your postural tone in the *piano* passages, free yourself in the *fortes*, breathe in to energize yourself, breathe out to relax your hand ... So many are the examples of the judicious use of the body in the service of musicality.¹⁰ (Mathieu, 2013, p. 15).

⁸ "procura da forma do movimento, do gestual e do desenvolvimento anatômico corretivo [...] o aumento da percepção corporal e a reorganização da postura".

⁹ "na *Técnica Klaus Vianna* não orientamos a contração dos músculos diretamente, mas a partir de *direcionamentos* ósseos, os vetores de força".

¹⁰ "Pour les concertistes, la répétition des traits difficiles à l'aide d'ancrages corporels bien précis donne des points d'appui fiables et rassurants, qu'ils peuvent utiliser en fonction de la partition. Augmenter son tonus postural dans les passages *piano*, se lâcher dans les *forte*, inspirer pour se dynamiser, souffler pour détendre la main... Autant d'exemples d'utilisation judicieuse du corps au service de la musicalité."

In the Klaus Vianna Technique, too, the idea consists in recognizing such energetic extremes, starting from the “weight (recognition of the force of gravity), supports, levers and balance (a relationship of forces) and, mainly, the bone directions, which through the opponents generate an increase in joint spaces and flexibility of muscle tone”¹¹ (Braz, 2004, p. 64-65). Thus, in contrast to a solid anchorage – a tonic base -, it is necessary to let the joints “breathe”, giving them space. Such opposition would be what, for Mathieu, allows the release of the instrumental gesture.

Gestures and postures are therefore closely linked: it is by building the right postures – those that respect physiology – that we prepare the correct, effective and energy efficient actions. Likewise, an adequate postural tone provides a stable fixed point, which releases and facilitates the gesture, while an insufficient posture tone prevents it.¹² (Mathieu, 2013, p. 22).

Likewise, Vianna's idea is “to give back the person's body. For that, [it is necessary] that they work each joint, showing that each one has a function and that function needs space to work”¹³ (Vianna, 1990, p.77-78). The joints' *opening* is another way to turn the tone out to be lighter and more flexible.

When we work on the body, we perceive these small internal spaces better, which start to manifest through dilation. Only then do these spaces breathe. The spaces correspond to the various articulations of the body, in which it is possible to locate important energy flows and in which the various muscle groups are inserted. In a broader sense, the idea of body space is closely linked to the idea of breathing – which, contrary to what we think, is not limited to the entry and exit of air through the nose.¹⁴ (Vianna, 1990, p.70-71).

IV. Posture and movement

The instrumental posture – a relatively conservative aspect of the technique – should no longer be seen as a rigid and static position, as noted by modern guitarists and theorists such as the Uruguayan Abel Carlevaro (1916-2001), the main reference for most south-american guitarists, but which we do not approach in the present paper, or the German guitarist Hubert

¹¹ “peso (reconhecimento da força da gravidade), apoios, alavancas e equilíbrio (relação de forças) e, principalmente, os direcionamentos ósseos, que através das opositores geram o aumento dos espaços articulares e da flexibilidade do tônus muscular”.

¹² “Gestes et postures sont donc intimement liés: c'est en construisant les bonnes postures – celles qui respectent la physiologie – que nous préparons les bons gestes, à la fois efficaces et économes en énergie. De même, un *tonus de posture* adapté fournit un point fixe stable, qui libère et facilite le geste, tandis qu'un tonus de posture insuffisant l'entrave”.

¹³ “devolver o corpo às pessoas. Para isso, [é preciso] que elas trabalhem cada articulação, mostrando que cada uma tem uma função e essa função precisa de espaço para trabalhar”.

¹⁴ “Quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação. Só então esses espaços respiram. Os espaços correspondem às diversas articulações do corpo, no qual é possível localizar fluxos energéticos importantes e no qual se inserem os vários grupos musculares. Em sentido mais amplo, a ideia de espaço corporal está intimamente ligada à ideia de respiração – que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e à saída de ar pelo nariz”.

Käppel (1951). For them, the posture should be a neutral starting point and a disposition to the movement that, instead of being frozen and angular, should lead to fluid and relaxed movements.

The word “posture” was established as a fixed term in instrumental pedagogy. Literally, it is not correct, because “to stop” conflicts with “to move”. When you play an instrument, you have to move: with the body, arms, hands and fingers. In the guitar posture, or better, in the basic posture, the person is always in motion, even if at times only minimal. You change your “posture” every moment.¹⁵ (Käppel, 2011, p. 20).

According to Klaus Vianna, the fluidity of the always *round* movement promotes body relaxation, releasing the joints, diversifying the quality of the gesture and balancing muscle tone (Vianna, 1990, p. 112). About circular movements, he claims:

The reason imposes the straight as the shortest path between two points, but we forget that it is tense and will hardly be harmonious, in the case of human musculature. When someone chooses rectilinear movements, leading muscles to a predetermined goal, he or she neglects intuition, superimposes rationality over instinct. This would not happen if the curve or spiral had been chosen, in which greater pleasure in each stage of learning would appear, with a gradual deepening and expansion of consciousness.¹⁶ (Vianna, 1990, p. 103).

In turn, Rudolf Laban (2003, p. 119) also addresses the theme of the trajectory of movement in space, stating that what is natural when one carries out a *combative action* (that is, with a precise goal, since “all work is a kind of struggle”), is to make the most simple and relaxed trajectories, which at the same time remembers us of the aforementioned economy of effort. Despite this, the choreographer points out that the movement combination of body's different parts results in a *movement shape* or *shape-line* that tends to be “always curved, since the movements of the limbs or other body parts are conditioned by their joints”¹⁷ (Laban, 2003, p. 124-125), which reinforces the idea of Vianna's circular movement. Laban identifies four basic shape-lines in the classical ballet repertoire, which are composed of three elements only:

¹⁵ “Das Wort ‘Haltung’ hat sich als feststehender Begriff in der Instrumentalpädagogik etabliert. Wörtlich genommen ist es nicht korrekt, denn ‘halten’ steht im Widerspruch zu ‘bewegen’. Wenn man ein Instrument spielt, muss man sich bewegen: mit dem Körper, den Armen, den Händen und den Fingern. Bei der Haltung der Gitarre, besser noch bei der Grundhaltung, ist man ebenso permanent im Bewegung, wenn auch manchmal nur minimal. Man ändert die ‘Haltung’ in jedem Augenblick”.

¹⁶ “A razão impõe a reta como caminho mais curto entre dois pontos, mas esquecemos de que ela é tensa e dificilmente será harmônica, no caso da musculatura humana. Quando o homem escolhe os movimentos retilíneos e conduz seus músculos a um objetivo determinado, anula a intuição, sobrepõe a racionalidade ao instinto. Isso não aconteceria se fizesse a opção pela curva ou espiral, na qual encontraria maior prazer em cada etapa do aprendizado, com gradual aprofundamento e expansão da consciência”.

¹⁷ “[...] toujours courbes puisque les mouvements des membres ou des autres parties du corps sont conditionnés par leurs attaches articulaires”.

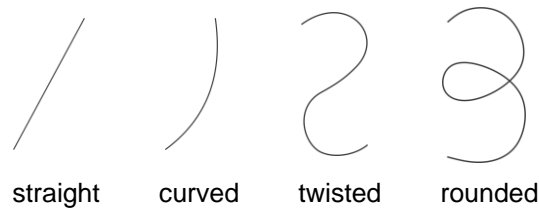


Figure 1 – Four basic shape-lines according to Laban: straight, curved, twisted and rounded (Laban, 2003, p. 161)



Figure 2 – Three elements of the shape-line according to Laban: the simple line (two possibilities), the double wave and the circle or round (Laban, 2003, p. 162)

By generating movement (and, as a consequence, forms combining simple lines, double waves and circles), the guitarist's gestures – however complex they may be – also start, according to this principle, from the fundamental shape of the *spiral*, because «the body tends to draw a spiral or a curved line with a wave motion (twisted)»¹⁸.

In the Vianna technique, spirals are also the form drawn by movements in space based on the opposition between antagonistic parts of the body in relation to gravity, which can be related to the idea of “the four shape-lines [being] all fragments or metamorphoses of a single basic one, the spiral”¹⁹ (Laban, 2003, p. 162). Thus, considering the joints of the guitarist's shoulder blades, elbows, wrists and metacarpals, the movements of his arms, forearms, hands and fingers from these stable fixed points, when approached in a spiral way, become dynamic, relaxed and expressive.

V. The State of Presence

Dynamic posture and flexible movement are thus signs of relaxation and artistic readiness: to paraphrase Marie-Christine Mathieu (2013, p. 15), “corporality leads to musicality”. The physiotherapist observes that this kind of bodily quality happens, in the case of the instrumentalist, within a physical relationship – the *contact* – established with the instrument. The importance of tone and flexibility within the instrument-instrumentalist

¹⁸ “Le corps a tendance à suivre une spirale ou un parcours courbe avec un mouvement de vague (*tortillé*)”

¹⁹ “Les quatre formes sont toutes des fragments ou des métamorphoses d'une seule forme-trace fondamentale, la spirale”

symbiosis is counter-exemplified by Mathieu with the case of musicians who struggle to play due to hyper- or hypotension.

While the example of “musicians who do not give the impression of playing *with* the instrument, but against it” shows that the tension and rigidity (causing suffering and spending too much excessive energy) are transmitted to the sound, the contrary – excessive static instrumentalists- give the impression of musical impersonality. “In both cases, the body is mistreated, its natural propensity for movement is impaired” (Mathieu, 2013, p. 11). On the contrary, the bodily quality should move freely from the guitarist to the guitar, because “with contact, we consciously surpass the visible limit of our body [...], we include in our consciousness the perceptible and electrically measurable magnetic field that exists in the space that surrounds us”²⁰ (Alexander, 1986, cited by Perone, 2005, p. 50). Furthermore, the instrument's intimate nature leads to pronounced physical contact:

A low-power instrument, more suitable for intimate environments than for large concert halls, the guitar often creates a very close physical relationship with the player.²¹ (Mathieu, 2013, p. 156).

Musical performance thus requires a *state of presence*, which moves smoothly between tone and relaxation, and which is manifested in contact with the instrument and in the scenic presence. In addition, the state of presence of the musician on stage depends on multisensory experiences, and leads, as we discussed above regarding the motor control theories presented by Gibet, to the instrumentalist's reactivity towards the various stimuli, inside an “unified emotional, expressive and sensorial experience” (Madeira, 2017, p. 20).

In addition, the state of presence is characterized, according to Eutony, by the combination of *intention* (which allows “the automatic processes of conduct to become conscious”) and *attention*, “the principle of all eutonic experience”. Together, intention, attention and conscious contact help the musician to “dismantle involuntary habits” (Perone, 2005, p. 48). In the Klaus Vianna technique too, the principles of contact and state of presence are seen as a means of achieving greater body awareness:

Through the development of a state of presence – in which attention on micro-movements, as well as rhythms and contacts, is activated – it is possible to build a critical perspective that binds movement and thought.²² (Borges, 2009, p38).

²⁰ “com o contato, ultrapassamos conscientemente o limite visível do nosso corpo [...], incluímos em nossa consciência o campo magnético perceptível e eletricamente mensurável que existe no espaço que nos rodeia”.

²¹ “Instrument de faible puissance sonore, plus adapté aux ambiances intimes qu’aux vastes salles de concert, la guitare crée souvent avec l’instrumentiste une relation de proximité physique tout à fait particulière.”

²² “Através do desenvolvimento de um estado de presença – em que a atenção esteja ativada para os micro-movimentos do corpo em sua ritmicidade vivida nos encontros – viabiliza-se a construção de uma perspectiva crítica que aciona movimento ao pensamento”.

In addition, the state of presence is related to creativity, which, in the musician's case, concerns both the *sonorous* musical interpretation and the invention of movement's trajectories and rhythms, characterizing kinetic creativity. The guitarist, for example, uses the whole body, in particular the hands and arms, what develop a gestural language whose amplitude and speed has an expressive relationship – called *dynamic correspondence* – with the dynamics and agogic of the musical discourse (Godoy, 2010, p. 119). Regarding the guitarist's accompanying gestures, Perez (2018) establishes a true typology related to movement's phases (preparation, climax and completion of the gesture) and to its function in music, as the gestures can be *iconic*, *intensifying*, *metaphorical* or *demonstrative*.

Still referring to creativity in the gesture, Luzia Carion Braz describes two guiding principles of the Klaus Vianna technique: the valorization of the individuality of each performer through the “exploration of the student's personal repertoire of movements” and, at the same time, the investigation of “different possibilities of carrying out the same action” (Braz, 2004, p. 74). Creativity is found not only in the *personalization* of the gesture, but also in this “search for an intelligent body” in which, instead of looking at the (guitar) technique as a set of dogmas to be imitated, each individual performer searches for his own technical solutions. “Instead of creating a new code or a better performance in copying models, Klaus took the opposite direction, associating creative capacity with a process of self-knowledge”²³ (Braz, 2004, p. 63). In the investigation of the movement, priority is given to the individual “in the sense that it is up to each of us to undertake the adventure of discovering the knowledge of his or her body”²⁴ (Katz, 2009, p. 31), which is, moreover, a common thought of Laban and the Viannas.

VI. Body perception

The search of each individual (and, for us, of each guitarist) for gestures, postures, techniques and expressive means that are *organic*, leads to a body awareness method, where the “actor is an observer of himself” (Braz, 2004, p. 73). This method is at the heart of the problem that Angel and Klaus Vianna posed with their *Conscious Movement Technique*²⁵, where the process of movement's observation and awareness is related to the outside world and space, and to the reactivation of the five senses (Braz, 2004, p. 64). Such work results in the meeting between this sensory factor, the experience itself, and the cognitive and intellectual mechanisms involved.

The idea of not fragmenting body-mind, conscience-experience, usual-unusual (even for the purposes of analytical research and technical work) is quite clear in

²³ “Caminhando na direção oposta à da criação de um novo código ou de um melhor desempenho na cópia de modelos, Klaus associava a capacidade criativa a um processo de autoconhecimento”.

²⁴ “no sentido de que cabe a cada um de nós empreender a aventura de descobrir os saberes do seu corpo”.

²⁵ Técnica do Movimento Consciente.

the pedagogical conception proposed by Klauss, of the development of an *intelligent body*. The study of movement from everyday actions aimed, in addition to awareness of quantitative and qualitative limits, the perception of the relationships that can be established between the motor, sensory and cognitive processes.²⁶ (Braz, 2004, p. 71).

Seeking to develop a state of presence (Borges, 2009, p.38), the work is divided into different parts, as in Angel Vianna's classes, in which the performer goes through processes as self-observation and observation of the space around, then to exercises on feet and other supports including sitting, next to exercises working the attention, then the expansion of the space inside the joints; then follow exercises about time and duration, about the five senses, about our three-dimensionality and, at last, on body awareness (Miller, 2009, p. 22). In this process, "the student starts to *listen*, paying attention to the micro movements that unfold from the living bone" (Borges, 2009, p.36). The performer, by focusing on his *bone directions*, get aware of the "volume of the body (acquired by the bones), freedom, flexibility and bodily suppleness (acquired by the joints). This application guides and integrates the body image, the proprioceptive sense and the body's awareness"²⁷ (Teixeira, 2009, p.42). And as with the TKV²⁸, Eutony preaches that "within the scope of our body, a double path is articulated that gives way, at the same time, to our own experience and to the conscience that leads us to reflect on it"²⁹ (Perone, 2005, p. 15).

The opposition between the *felt* and the *known* bodies permeates our whole practice. Knowledge cannot replace body awareness, which is obtained only through experience. Gerda Alexander feared that the intellectualization of the body would take over the field reserved for sensations, replacing the conscious sensation and taking the individual out of the reality of the experience.³⁰ (Perone, 2005, p. 122).

VII. The structuring of posture

When working on body awareness, the instrumentalist reconstructs in his body «a physiological posture, [...] an ideal muscle tone of the upper limbs, which will result in the

²⁶ "A ideia da não fragmentação corpo-mente, consciência-experiência, cotidiano-extracotidiano (mesmo para fins de pesquisa analítica e trabalho técnico) é bastante clara na concepção pedagógica proposta por Klauss, de desenvolvimento de um *corpo inteligente*. O estudo do movimento a partir das ações cotidianas almejava, além da conscientização dos limites quantitativos e qualitativos, a percepção das relações que podem ser estabelecidas entre os processos motor, sensorial e cognitivo".

²⁷ "volume do corpo (adquirido pelos ossos), a liberdade, flexibilidade e maleabilidade corporal (adquiridos pelas articulações). Essa aplicação orienta e integra a imagem do corpo, o sentido proprioceptivo e a consciência do corpo".

²⁸ The acronym TKV, currently used by its diffusers, stands for "Técnica Klauss Vianna", which means "Klauss Vianna Technique".

²⁹ "no âmbito do nosso corpo, articula-se uma via dupla que dá lugar, ao mesmo tempo, à própria experiência e à consciência que leva a refletir sobre ela".

³⁰ "A oposição entre *corpo sentido* e *corpo sabido* atravessa toda a nossa prática. O saber não pode substituir a consciência do corpo, a qual se obtém unicamente através da vivência. Gerda Alexander temia que a intelectualização do corpo tomasse conta do campo reservado às sensações, substituindo a sensação consciente e levando o indivíduo para fora da realidade da experiência".

functional weight of the arm, in its fast and light movements, in the production of strength and in resistance”³¹ (Almeida, 2018). This postural reconstruction is evidently based on the supports and the gravitational center of the body, that is, its bases.

The experience of bone awareness, given that it communicates a lighter tone, can gradually lead us to feel the body as a segmented configuration unit. This awareness of unity is spatially organized into three main and interdependent volumes. I refer to the head, the chest and the pelvis. There is a condition, however, for this intuition of unity to be apprehended. According to Mabel Todd, for the body structure to remain harmoniously upright, the midline must pass through the center of the weight of each of the blocks, in such a way that the attraction of gravity is exerted on them equally. Therefore, it is a matter of properly stacking each of the three units in relation to their axis, in order to make the gravitational field an ally of our upright posture.³² (Perone, 2005, p. 57).

When reorganizing his posture – and then looking for the “form of the movement and gestures” – the guitarist seeks first to increase his perception (Ramos, 2009, p. 67), by *tuning* his body (Almeida, 2018). As we mentioned before, there is a primordial mechanical principle, which says that “movement is built from a fixed point, which supports it” (Mathieu, 2013, p. 21). That is why the guitarist shall adopt solid postures, upon fixed points and supported by postural muscles, on which his actions (and the gestures which are necessary to play the instrument, and the dynamic muscles which realize them) are rooted.

The guitar is no exception: like any string instrument, it requires the guitarist to have his upper limbs working asymmetrically; the one which acts on the instrument's arm, articulating fingers over the strings, have a relationship to gravity that is perfectly different from the other one, which rests on the side of the body of the guitar. It is no wonder that pianists and string players set records in pathologies (Andrade; Fonseca, 2000, p. 119).

In order to soften them, adaptations are recommended, such as the use of an ergonomic guitar support instead of the traditional foot rest, something that “allows an ideal position: the guitar is raised and the two legs remain at the same level, therefore without asymmetry of posture³³ while distancing the instrument a little from the instrumentalist. [...] This distance – even if temporary – is indispensable, to preserve general mobility, and to give latitude of

³¹ “uma postura fisiológica, [...] um tônus muscular ideal dos membros superiores, que vai resultar no peso funcional do braço, nos movimentos rápidos e leves do mesmo, na produção da força e na resistência”.

³² “A experiência da consciência dos ossos, dado que ela nos comunica um tônus mais leve, pode nos levar, aos poucos, a sentir o corpo como uma unidade de configuração segmentada. Essa consciência de unidade está organizada espacialmente em três volumes principais e interdependentes. Refiro-me à cabeça, ao tórax e à pelve. Existe uma condição, porém para que essa intuição de unidade possa ser apreendida. Segundo Mabel Todd, para que a estrutura corporal permaneça ereta de maneira harmoniosa, a linha média deve passar pelo centro do peso de cada um dos blocos, de tal modo que a atração da gravidade se exerça sobre eles de forma igual. Portanto, trata-se de empilhar adequadamente cada uma das três unidades em relação ao seu eixo, com o objetivo de tornar o campo gravitacional um aliado de nossa postura ereta”.

³³ “permet une position idéale: la guitare est surélevée et les deux jambes se trouvent au même niveau, donc sans asymétrie de la posture”.

displacement to the upper limbs"³⁴ (Mathieu, 2013, p. 157). The angle of inclination of the guitar is also adapted, which varies the position of the arms. According to Mathieu (2013, p. 161), a taller guitar provides a more physiological position for both wrists.

The guitarist Hubert Käppel, on the other hand, advocated that the guitarist's basic posture (*Grundhaltung*), may be seen as a "photograph" (*eine "Momentaufnahme" der Haltung*), taken from someone who constantly moves. It established general lines to characterize it from the observation of several famous guitarists' posture. There we may find, for example, that for him there are four points of contact between the guitar and the body of the instrumentalist: the chest, the upper part of the right forearm, the upper part of the right thigh and the inner part of the right thigh. However, Käppel is keen to point out that "posture is something personal, something individual, with small variations that each one has to discover for himself"³⁵ (Käppel, 2011, p. 20).

A good posture must be comfortable and – as a starting point for performing all the imaginable movements that serve musical interpretation – relaxed! In addition, it should help in merging the BODY and INSTRUMENT as if they were a single source of sound.³⁶ (Käppel, 2011, p. 20).

Preferring to speak about *postural tone* rather than *posture*, Mathieu suggests that the instrumentalist should simply be able to use his postural muscles to support, for a long time, certain structures: the chest (facilitating breathing), the vault of the hand (releasing the agility and strength of the fingers) or the (very mobile) muscles of the scapula, not those of the shoulder, used to carry the weight of the arm (Mathieu, 2013, p. 22).

This is how Mathieu explains the interdependence between postural and dynamic muscles: while the former support our posture, the latter carry out all the movements we wish to perform. "Both are interdependent: the effectiveness of a dynamic muscle is always based on the strength of a posture muscle" (Mathieu, 2013, p. 83). The dynamic ones all have an antagonist, and they are very numerous on the face and especially on the hand, which is the region of the body that most performs complex and varied movements. Also having postural muscles, responsible for forming a type of dome with its palm, the guitarist's hand uses its postural tone to favor quick finger movements.

³⁴ "Cet éloignement – même temporaire – est indispensable, pour rester globalement en mobilité, et pour donner aux membres supérieurs une latitude de déplacement".

³⁵ "Haltung ist etwas Persönliches, etwas Individuelles, mit kleinen Varianten, die jeder für sich herausfinden muss".

³⁶ "Eine gute Haltung muss bequem und – als Ausgangsposition für die Ausführung aller erdenklichen, der musikalischen Interpretation dienlichen Bewegungen – entspannt sein! Darüber hinaus sollte sie helfen, KÖRPER und INSTRUMENT zu einer einzigen Klangquelle verschmelzen zu lassen".

Good posture is therefore defined more as a posture that is physiological (where postural muscles fully play their role) and adaptable, that is, easy to adjust to the multiple movements to which it serves as a fixed point.³⁷ (Mathieu, 2013, p. 24).

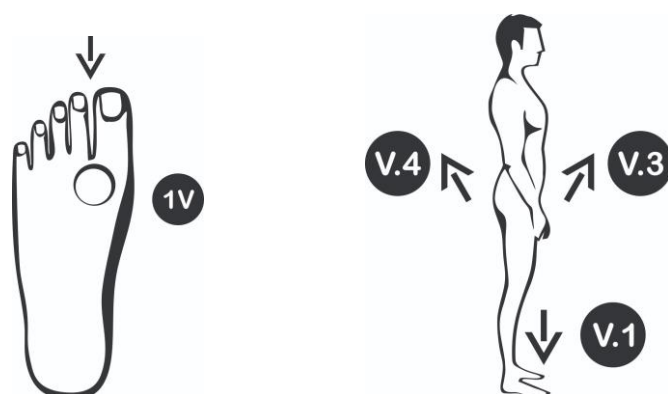
VIII. The base

Rare are artists whose theories of performance technique do not start from a notion of base, of structure. They speak of the body center, energetic, visceral; of feet and support; of pelvis and bones; of the spine. The notion of anchorage, of origin, like that of a tree trunk, is linked to that of the earth, being projected in roots. Thus, the performer's work, not so much for his technical aspect but for the very organicity that is expected of him, is based on his body and, even more, on its base. To paraphrase Mathieu, the gesture only comes as a consequence of the posture, which the famous method for actors of Jerzy Grotowski highlights:

We have already pointed out Grotowski's all-important principle: first the body and then the voice. Here he emphasizes once again how in this exercise it is essential that the body begin the movement which is then taken up by the hands. The hands are, in a sense, a substitute for the voice. They are used to accentuate the body's objective, the movement's impulse coming from the vertebral column. Thus the exercise must start **in** the body, the vertebral column and the trunk. This process must be visible. [...] The impulse, however, must precede the movement itself. This impulse must visibly come from the body. It originates and develops in the loins. The hands do not come into action before the end of the process. For the actor, the core of the exercise is to be conscious of the fact that an internal pushing away must take place before the actual pushing away. This exercise too must be done slowly, unhurriedly. (Grotowski, 1971, p. 162).

Intending to activate the foot supports on the floor, the method for body awareness developed by Neves and Calori (2019) on the Klaus Vianna technique begins with *contact* and *movement* exercises aimed at releasing tensions in the feet. After some toes and metatarsals massages, the students observe how do the *movement direction vectors*, as named by the two teachers, work, and realize that the different *vectors* are somehow integrated, in symbioses. Thus, when activating through awareness of bone direction the *first vector*, in the region of the first metatarsal of the foot (where there are the *sesamoid bones*), the *third vector* (the hip, composed of ilium, ischium and pubis bones) is simultaneously activated. With it, an entire musculature chain which "goes up" from one vector to another, passing through the adductor muscles of the thigh is sympathetically roused.

³⁷ "La bonne posture se définit donc plutôt comme une *posture à la fois physiologique* (les muscles posturaux jouent pleinement leur rôle) et *adaptable*, c'est à dire facile à ajuster aux multiples mouvements auxquels elle sert de point fixe."



Figures 3 and 4 – Vectors 1 (downwards), 3 and 4 (each in an outer direction, promoting the activation of the anterior and posterior muscles).

The direction given by this third vector, upward, activating the transverse muscles of the abdomen and added to the reverse direction infringed by *vectors two* (heels) and *four* (sacrum), ends up repositioning the seated guitarist's base – his hip – in a tonic and physiological posture, in which all that the performer will have thought would have been in vectors of bone direction, a thought that will have led him to activate an entire muscular chain. So, this physiological sitting posture, in which neither the pubis “points” exaggeratedly forward (which would give the sensation of losing contact – essential – between the tips of the ischia with the chair), nor the sacrum “points” backwards (causing excessive lordosis), Neide and Calori succeed thanks to a work of awareness of bone direction vectors.

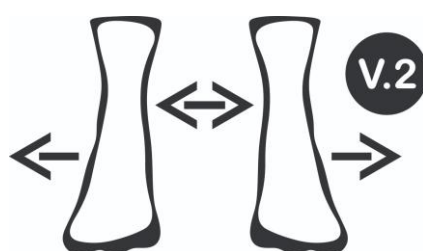


Figure 5 – Vector 2, heels “out”, activating the thigh abductor muscles.

Thus, the *second vector* is imagined by the performer as a “force” that “pushes” his heels outwards respectively, and that “aligns” his feet in parallel. Automatically, this vector makes the muscles of the hip abductors work, and moves the hips in anterior rotation of the iliac crests

(“sacral moves backwards”)³⁸, respecting the natural curves of the lower back³⁹. The antagonistic directions given to *vectors three* and *four* end up triggering the back muscles and a back “growth” upward vector⁴⁰.

The experience of vectors one to four proposed by Neves and Calori (2019) reveals to be a powerful tool of physiological adaptation to the sitting posture, in which the guitarist is impelled to spend his working time. With this experience, we manage to “return the hip to the center of our posture”⁴¹ (Mathieu, 2013, p. 34). The instrumentalist must check a small checklist, and verify that: “1. the feet are toned, “anchored” to the ground, leaning slightly forward; 2. the ankles are flexible and mobile; 3. The knees are flexible and mobile, without forced extension; 4. Hip mobility is allowing bust movements; 5. The pelvis is well positioned, without excessive forward leaning, therefore without excessive lumbar lordosis” (Mathieu, 2013, p. 44). In addition, it is recommended that the guitarist, like all instrumentalists who play seated, alternate their active and tonic position, supported «on their ischia with the bust slightly tilted forward and a tonic back, which requires a significant effort of postural tone” (Mathieu, 2013, p. 48) with a resting position, for moments when he or she is not playing.

The general idea is to use gravity, instead of fighting against it, and to look for strength on the ground. For this, the musician must imagine that he “takes root” like a tree: he pushes the ground, and it sends back the driven energy. This push should not stiffen the ankle or lower limb: they keep their flexibility to follow the bust movements and rebalance them, if necessary.⁴² (Mathieu, 2013, p. 39).

The support in a tonic sitting position must finally be “light”, without “unloading” the weight of the body on the seat and back of the chair, as if we were sitting only for a few seconds, about to get up. The energy that the floor sends back to the feet creates, in opposition, the feeling that the head is directed upwards, while the bust is slightly tilted forward (Mathieu, 2013, p. 51).

³⁸ This relationship between vectors 2 and 4 reminds us some exercises originating from Eutonny in preparation for childbirth classes, which we quote informally from the memory of the lessons of eutonist and maieutician Cyrille Philippe (for more details, refer to <https://www.cyrillephilippesagefemme.com>). In fact, it is observed that there is a relationship between moving the heels away from each other and a reflex movement of the hip, allowing, indirectly, its “opening”.

³⁹ In our class notes, we informally combine expressions that we find in our own vocabulary, trying to put personal experiences and sensations into words, using specific anatomical nomenclatures, vulgarized – often in an unorthodox way – in different body awareness courses, among which the course attended with Neide Neves and Marinês Calori.

⁴⁰ Once again, we reinforce that the postural reorganization proposed here is based on personal feelings, in which the subjectivity of terms and expressions spontaneously used to describe the experience of this process must be considered. But, in this regard, what are instrument lessons other than the attempt to transmit – from a more “experienced” subjectivity to another, that of the apprentice – individual perceptions of a technique?

⁴¹ “il faut replacer le bassin au centre de notre posture.”

⁴² “L’idée générale consiste à se servir de la pesanteur, au lieu de lutter contre elle, et à chercher la puissance dans le sol. Pour cela, le musicien doit imaginer qu’il ‘s’enracine’ à la manière d’une arbre: il pousse vers le sol et celui-ci lui renvoie l’énergie impulsée. Cette poussée ne doit pas raidir la cheville ou le membre inférieur: ils gardent leur souplesse pour accompagner les mouvements du buste et les rééquilibrer si nécessaire.”

IX. The torso and scapula

It is in the torso that are located some of the most crucial postural muscles for the performance of most musical instruments, particularly the guitar. Among these, Neves and Calori (2019) pay particular attention to those of the *fifth vector*, according to the nomenclature adopted by teachers of the Klaus Vianna Technique, referring to the scapular region muscles. This girdle would be, as explained by the two teachers, in close relationship with the pelvic girdle and with the sacrum (the *fourth vector*), establishing a quadruple triangular relationship with it (in which the connection between the two scapulae and the sacrum constitute a great triangle, and each of these elements has a triangular shape). Physiotherapist Marie Christine Mathieu (2013, p. 22) also warns of the importance of using the muscles of that waist, avoiding the risk of overloading and stiffening, in the case of string players, the left shoulder and, with it, the movement of the hand over the strings, avoiding also forcing the position of the left wrist and fingers.

The trunk is very rich in postural muscles, which work efficiently (breathing, twisting, flexing) and at the same time allow the dynamics of our lower or upper limbs. There are the dorsal muscles, which run in two parallel lines along the spine, and the *rectus abdominis*, on the abdominal wall.⁴³ (Mathieu, 2013, p. 23).

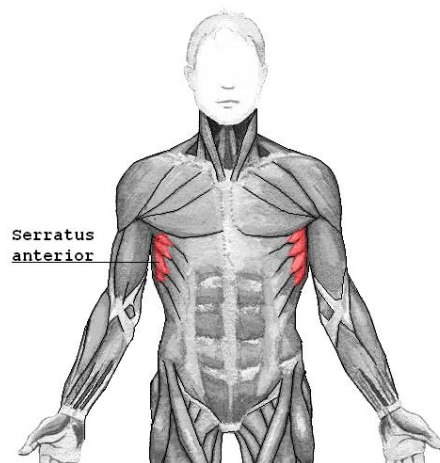


Figure 6 – The serratus anterior muscle (músculo serrátil anterior, 2020).

⁴³ “Le tronc est très riche en muscles posturaux, à la fois pour fonctionner efficacement (respiration, torsions, flexions) et pour permettre la dynamique de nos membres inférieurs ou supérieurs. On y trouve les muscles dorsaux, qui courent en deux lignes parallèles le long de la colonne vertébrale, et les ‘grands droits’ déjà évoqués, sur la paroi abdominale”.

Within this relation between girdles, «the lower points of the scapula should be oriented downwards and to the outer sides» (Neves; Calori, 2019). It is notable, when giving the *lower-outer* direction to the shoulder blades, the activation of the muscle of which Mathieu talks most about: the *serratus anterior*, which originates on the surface of the upper ribs (at the front side of our body) and connects to the lower part of the scapulae, where it meets with muscles such as the *latissimus dorsi*.

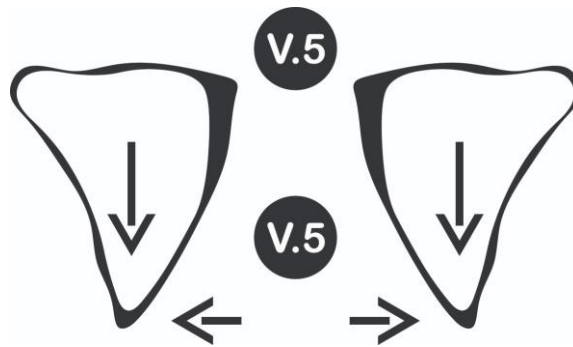


Figure 7 – The 5th vector, shoulder blades going down and out.

In order to sensitize the scapular-sized muscles (*serratus anterior*, *transversus abdominis*, *latissimus dorsi*), the exercises proposed by Neide Neves and Marinês Calori demand movements of the arms in all directions, especially the *embrace exercise*, in which one imagines embracing something in front of you, taking care to prevent the elevation of the shoulders and the bad tendency to tension the trapezius muscles, but rather to activate the supporting muscles below the scapula. According to the exercise recommendations, the performer must pay particular attention to the shoulder blades, which should not come close to each other, but instead, move away. We observe that such exercises directly concern the work of the instrumentalist, and imply the importance, for him, of activating the muscles between the shoulder blades, without involving the wrong musculature.

You can raise your arms without lifting the scapula. On the contrary, it is by lowering the scapula that the lever to raise the arm is created, without tensioning the trapezius and deltoid muscles, distributing the work with other muscles, such as the triceps. (Neves, Calori, 2019).

The work proposed within the method developed by Angel and Klauss Vianna interconnects the *fifth vector* (that of the scapular waist) to the *sixth* one, of the elbows. As a relaxation and stretching exercise aiming the *sixth vector*, an exercise outside the guitar which suggests posture and bone direction during instrumental performance, the guitarist imagines a certain traction, pulling his elbows away from the shoulder blades (Neide, Calori, 2019).

Mathieu (2013, p. 78), in turn, also praises for the instrumentalist the importance of the scapulothoracic joint, which should serve as a “fixed point to the movement thanks to the scapular postural muscles, the ‘anterior serratus’ and muscles of the middle of the trapezius, which guarantee the support”.

It must be remembered, therefore, that the instrument, the bow and the arm itself are positioned through the shoulder blades, and not the shoulder, or even worse, the arm. The dynamic muscles of the shoulder remain free, in the service of mobility. The muscles of the scapula, serratus anterior and medium trapezius, work for the posture to give the shoulder a fixed point. In short: the shoulder loads and moves at the same time!⁴⁴ (Mathieu, 2013, p. 79).

Pathological cases of instrumentalists are identified by the physiotherapist when the arm and instrument are carried by the shoulder, which should remain mobile and free to exercise its dynamic function of giving mobility to the arms. This carrying should therefore start from the main scapular muscles, which have a postural function (Mathieu, 2013, p. 95-96). Roughly speaking, we would say that the arms support (especially the left arm, which must be “sustained” in the air) when playing the guitar must come from forces below the scapula, not above.

Let us add that the support of the spine also depends on abdominal muscles such as the *rectus abdominis*, which “maintain the viscera and connect the ribs to the base of the pubis”, having vital importance even for energy management and production (Mathieu, 2013, p. 24).

The spine is never straight: its three physiological curvatures provide solidity, flexibility and cushioning capacity. In the musician, they are the location of three serious problems: an exaggerated arching of the kidneys that prevents the proper use of the respiratory muscles, an insufficient rounding of the back that, as consequence, limits the mobility of the arm, a rigid and projected neck in front, which tends to tighten the neck and face muscles.⁴⁵ (Mathieu, 2013, p. 44).

Thus, the instrument player must stick to the various natural curvatures and positions of the spine: the dorsal kyphosis must be preserved; the shoulder blades must not go backwards; the neck position must respect cervical lordosis; the head and chin must not be projected forward (Mathieu, 2013, p. 44). We are particularly interested in the seventh cervical vertebra, worked on the Klaus Vianna Technique as the *eighth* and last *vector*⁴⁶, which should be

⁴⁴ “Il faut donc retenir que l’instrument, l’archet et le bras lui-même se posent ‘par les omoplates’, et non par l’épaule ou pire, par le bras. Les muscles dynamiques de l’épaule restent libres, au service de la mobilité. Les muscles de l’omoplate, grand dentelé et trapèze moyen, travaillent en posture pour donner à l’épaule un point fixe. Bref: l’épaule porte et bouge à la fois!”

⁴⁵ “La colonne vertébrale n’est jamais droite: ses trois courbures physiologiques lui confèrent solidité, souplesse et capacité d’amortissement. Chez le musicien, elles sont le siège de trois défauts importants: une cambrure des reins exagérée qui empêche la bonne utilisation des muscles respiratoires, un arrondi du dos insuffisant qui, par répercussion, limite la mobilité du bras, une nuque raide et projetée vers l’avant qui tend à crispier les muscles du cou et du visage”.

⁴⁶ After the finger vector, which we will cover in the next section of this article.

thought of – according to Neide Neves and Marinês Calori – as a direction that would cross the throat and go forward, following one's gaze (Neves; Calori, 2019).

When aiming a forward direction, the eighth vector promotes a postural tone that propels it simultaneously in an upward direction, and this without mentioning such expressions as “postural correction”, “straightening the head” or “cervical growth up” which can be ordinarily heard in some classes on different techniques for body workout. In reality, Neves and Calori argue that this type of recommendation has the effect of increasing muscle tension rather than actually stretching. Furthermore, the fact of thinking of a vector aiming forward (instead of upward) induces a subtle movement that does not seek to eliminate the natural curvature of the cervical, a concern also expressed by Mathieu as quoted above.

Contrary to common sense, one should not “correct” the natural curvature of the cervical (as in any way none of the curvatures of the spine, which exist to cushion impacts). So, instead of pulling the top of the head upwards, or straightening the head back, leaving the neck more “straight”, one should think about a point in the region of the jugular notch, just above the sternum (a breast bone), and at this point there is a vector that would come from behind, from the 7th cervical, pointing forward. The process of “growing” exists, but the focus is another.⁴⁷ (Neves; Calori, 2019).

This vector also seems to be of great importance for the guitarist, who tends to fix his eyes either on the score sheet or on the scale of his instrument, this obsessive gaze leaving him, at times, totally alien to the position of the head and to the neck relaxation.

X. The hands

To approach the guitarist's hands is to attack our main target, which all methods of guitar technique have always aimed. However, the initial idea remains valid, which considers the body as a whole and sees in the functioning of the fingers a summation of the action of all *vectors of movement*, of the state of global postural tone, and of the readiness of all dynamic muscles for efficient and fast contraction and relaxation. It is observed, for example, that “the flexor muscles of the fingers have their roots above the elbow” (Mathieu, 2013, p. 21). It can even be noticed that every guitar technique, especially from Carlevaro on, considers at least the importance of relaxing the arms, helping the performance of the hands and fingers. What Mathieu adds, however, is the role that each part of the body may have:

Reintroducing the good use of the hand is first of all learning how to use the upper limb in a mobile way, a function in which it works wonders. This taking into account

⁴⁷ “Não se deve, ao contrário do senso comum, ‘corrigir’ a curvatura natural da cervical (como de qualquer forma nenhuma das curvaturas da coluna, que existem para amortecer impactos). Então, ao invés de puxar o alto da cabeça para cima, ou endireitar a cabeça para trás, deixando o pescoço mais ‘reto’, deve-se pensar em um ponto na região da incisura jugular, logo acima do esterno, osso do peito, e neste ponto há um vetor que viria de trás, da 7ª cervical, apontando para frente. O processo de ‘crescer’ existe, mas o enfoque é outro”.

that the arm was not designed for postural work, since there are no postural muscles between the lower shoulder and the wrist.⁴⁸ (Mathieu, 2013, p. 76-77).

At the same time, disproving a possible belief that all the muscles directly involved in the performance of the guitar were dynamic, the physiotherapist proves as mentioned earlier that there are postural muscles in the hand: the postural muscles of the thumb, which are “essential for the thumb to play its role as half of a tweezer”, and those that are related to the hand as a whole: “their strength, combined with the flexibility of the fingers, guarantees the effectiveness of the main actuator of the human body” (Mathieu, 2013, p. 24) . In the hand, both types of muscles have different and defined functions and insertions, as Mathieu explains: “Postural muscles are ‘intrinsic’ muscles of the hand, that is, they have both insertions in the hand. The motor muscles of the fingers are extrinsic muscles: they are inserted in the forearm and even in the humerus, above the elbow”⁴⁹ (Mathieu, 2013, p. 83).

The hands are thus a kind of a “closed system”, having all kinds of muscles; full of dynamic muscles responsible for the movements of the fingers, their postural muscles are however often neglected. As is often the case with the postural thoracic muscles in a standing or sitting position, there is a tendency for the postural tone of the hands also to be insufficient.

Considering that the hand “needs fixed points to trigger precise and powerful movements”, trying to “round” the center of the hand, building a kind of “vault”, is not a technical resource exclusively for pianists but, on the contrary, the correct way to activate the postural muscles of guitarists’ hands. According to Marie-Christine Mathieu, “most musicians do not have a ‘hand vault’, either because of the weakness of these postural muscles or because they do not know how to use them”⁵⁰ (Mathieu, 2013, p. 77).

Reminding us of the way the Klauss Vianna technique sees at the same time the construction of the arch of the foot associating three points of its plant within a triangular relationship and at the same time the three support points of the hand, Mathieu also points out the importance of building a vault of the hand from three points:

To build this vault, from the small deep muscles in the palm and the back of the hand, makes it possible to achieve a true balance in three natural support points: the first, located between the thumb and the index finger; the second, constituted by the metacarpal-phalanx joint of the little finger (small protuberance at the base of the three phalanges of the fifth finger), which must not collapse; the third, the posterior

⁴⁸ “Réintroduire le bon usage de la main, c’est donc en premier lieu apprendre à utiliser le membre supérieur dans sa mobilité, fonction dans laquelle il fait merveille. Alors qu’il n’est pas conçu pour un travail de posture puisqu’il n’existe aucun muscle postural entre la partie inférieure de l’épaule et le poignet”.

⁴⁹ “Les muscles posturaux sont des muscles ‘intrinsèques’ de la main, c’est-à-dire qu’ils ont leurs deux insertions au niveau de la main. Les muscles moteurs des doigts sont, eux, des muscles extrinsèques: ils s’insèrent sur ‘avant-bras et même sur l’humérus, au-dessus du coude”.

⁵⁰ “une majorité de musiciens n’ont pas de ‘voûte de main’, soit par faiblesse de ces muscles posturaux, soit parce qu’ils ne savent pas les utiliser.”

ulnar, located just in front of the ulna styloid (the ball-shaped bone above the wrist).⁵¹ (Mathieu, 2013, p. 85).

What catches our attention, in this statement by Mathieu, is not only the location of the *three points*, which correspond exactly to the foot and hand support points according to Neves and Calori, but also the fact that special attention is recommended in relation to the little finger, which should not “come down”. In fact, when approaching the *seventh vector* (“the fingers”) during a Vianna’s body practice, there are some exercises spreading the hands on different surfaces (walls, floor) which request the tonic presence of the three support points. We observed, in such practices, the current difficulty in maintaining tone and contact precisely at the point located below the little finger of both hands. This relative deficiency, which is widely worked on by different guitar schools in their methods and technical training, is also explained and worked on at TKV, but under a very different approach (Neves; Calori, 2019).

Thus, the exercises for the *seventh vector* comprise pinch movements between thumb and index or middle fingers, which favor the simultaneous work of the biceps of the respective arm. When the *tweezers exercise*, opening and closing, is done between the thumb and the “weakest” fingers (ring and pinkie, precisely activating the region of the hand approached by Mathieu as being the one that “should not collapse”), Neide Neves and Marinês Calori observe that the *serratus anterior* muscle, sympathetically, is also called the contribution, and begins to work as well.

There certainly are, in the human body, multiple relations between chains of muscles, even if anatomically distant from each other; it is also not surprising that muscles considered essential for instrumental performance are activated together (as when working simultaneously the *serratus anterior* and the abductor and short flexor muscles of the little finger). That is probably why the teachers at TKV emphasize the priority of working on the muscles of that finger, which are generally poorly toned, through exercises such as making it “lead” the body’s movement (Neves; Calori, 2019).

In the guitar, the importance of toning the muscles of the pasterns is taught in practice by advocating a rounded position of the fingers of both hands. As I personally also preach the *ring and pinky fingers’ work* as a way of balancing the musculature of the hand, it is encouraging to witness the importance of reviewing old guitar score’s obsolete fingerings, where there once was a tendency to overload more “performing” fingers (as index and middle-) at the expense of the “weaker” ones. The importance of balancing the tone and coordination of all fingers has always been something I practice and teach. In Mathieu’s analysis, it

⁵¹ “Construire cette voûte, à partir des petits muscles profonds situés dans la paume et sur le dos de la main, permet de réaliser un véritable équilibre sur trois points d’appui naturels: le premier, situé entre le pouce et l’index; le deuxième, constitué par l’articulation métacarpe-phalangienne de l’auriculaire (petite bosse à la base des trois phalanges du cinquième doigt), qui ne doit pas s’effondrer; le troisième, le cubital postérieur, situé juste devant la styloïde cubitale (l’os en forme de boule au-dessus du poignet)”.

contributes to the constitution of the vault of the hand which, in her opinion, is the “most faithful to the physiology” of the hand. From that physiologically natural vault, the “wrist is slightly extended, with a slight inclination on the side of the ulna due to the posterior ulnar muscle; the first interosseous is active [...]; the base of the little finger acquires a sustained position”⁵² (Mathieu, 2013, p. 86).

The physiotherapist also relates the bad tendencies to hyper-extend the thumb and little fingers that, in this aspect, act in synergy with each other: “if the thumb is moved in a forced extension, the little finger does the same automatically. However, these extensions are anti-physiological, and therefore dangerous if repeated too often”⁵³ (Mathieu, 2013, p. 86). By the way, Mathieu sees the thumb as the other finger that demands special attention; being the most mobile of them, its action occurs in a vertical plane, differently from the others. Because of this difference, this finger – in both hands – is affected by the risk of forced extension; For this reason, the instrumentalist must seek a slightly flexed base position for the thumb (Mathieu, 2013, p. 87).

Let us now briefly consider certain specificities of each guitarist's hand. The right forearm, in the elbow region, lies over the side of the guitar, resting as lightly as possible and without fixing, “with the unique purpose of stabilizing the hand” (Mathieu, 2013, p. 158). The right hand, when positioned in face of the soundhole, maintains a smooth angle of the wrist, and the articulation of the main phalanx of the index (i), middle (m) and ring (a) fingers is located vertically above the first three strings. Hubert Käppel recommends an even greater increase in the angle of attack, tilting the wrist down a few millimeters so that the finger attacks the string from below, as in the lute. For Käppel, this more efficient right-hand position would correspond to a type of “pinch attitude” (Käppel, 2011 p. 40).

As for the left hand, “often placed in an antiphysiological position” (Mathieu, 2013, p. 155), it works according to a true shoulder-arm-hand gear:

The movements of the left hand and fingers are not possible without the participation of the shoulders and arms. Only through the finely tuned interaction of the muscles, tendons and joints of the shoulder, arm, hand and fingers, economic movements of the fingers of the left hand are obtained. To reach the various positions of the fingers in the extension and width of the guitar neck, the arm, forearm and wrist must move in order to facilitate the action of the fingers, so that they strive (or stretch) as little as possible.⁵⁴ (Käppel, 2011 p. 28).

⁵² “Le poignet est en légère extension, avec une faible inclinaison du côté du cubitus grâce au muscle cubital postérieur; le premier interosseux est en activité [...]; la base de l'auriculaire est en position soutenue.”

⁵³ “si le pouce s'installe en extension forcée, le petit doigt en fait de même de manière automatique. Or, ces extensions sont antiphysiologiques, donc dangereuses si elles se répètent trop souvent”.

⁵⁴ “Bewegungen der LH und der Finger sind ohne Unterstützung von Schulter und Arm nicht ausführbar. Nur durch das fein abgestimmte Zusammenwirken der Muskeln, Sehnen und Gelenke von Schulter, Arm Hand und Fingern werden ökonomische Bewegungen der Finger der LH erst ermöglicht. Um die verschiedenen Positionen der Finger

In this sense, the strength, agility and speed of the fingers of the left hand depend on the relaxation of the wrist, and on the stability and firmness of the vault of the hand. Therefore, it is necessary that the guitarist “works this [vault] and relearn how to use the pulse for movement” (Mathieu, 2013, p. 160), avoiding the tendency that many have to stiffen their left wrist in an angular, anti-physiological position. Giving back to the wrist the ability to move “makes it adaptable, thus avoiding a systematic installation in the most unfavorable position” (Mathieu, 2013, p. 160).

The way in which this physiotherapist sees the importance of wrist mobility should serve as a goal for the guitarist not only for the left hand, but also for the right. Mathieu also stresses the cushion function of the wrist, and demonstrates how the point of contact between the bodies of the guitarist and the instrument becomes a stable, relaxed and tonic point (in the case of the right hand of the guitarist, his fingers on the strings; in that of the left hand, his fingers over the neck and strings). These stable points allow a favorable freedom of movement of the arm. The wrist's flexibility ideal induces quite innovative technical exercises, which allow the left hand, in the quote below, to gradually release the tension that frequently appears in the thumb:

The wrist must be used in flexion (hand towards the arm) and extension (hand up) to maintain the cushioning function and give mobility to the upper limb. Because the latter is fixed at its two ends: on the shoulder or scapula on one side, positioning on the instrument on the other, the only way to regain some freedom is to make the wrist learn to move with a fixed hand (supported by the instrument), moving the arm and forearm: it is an unusual movement, as we are used to moving the wrist from of a free hand in space.⁵⁵ (Mathieu, 2013, p. 82).

Otherwise, the flexibility of the wrist not only avoids physiological problems and releases tension, but also translates into the flexibility of sound, breathing and musical phrasing. The liberation of left hand movements, incorporating the notion of impulse, inertia and relaxation, induces an improvement in the performance of certain key technical effects of the guitar repertoire, such as ascending slurs, also called *hammer-ons*, whose volume depends on an impulsive and percussive movement, and wrist flexibility.

The movement of *hammer-on* occurs from the joint at the base of the finger [the first phalanx, called proximal]. It arises, on the one hand, from the easy positioning of the fingers on the guitar neck – for example, before the beginning of a piece – and, on the other hand, more frequently, through a rapid and percussive movement of the

quer und längs zum Griffbrett zu erreichen, müssen Oberarm, Unterarm und Handgelenk so bewegt werden, dass die Finger leichtes Spiel haben, d.h., dass sie sich so wenig wie möglich anstrengen (z.B. strecken) müssen”.

⁵⁵ “le poignet doit être utilisé en flexion (main vers le bras) et en extension (main vers le haut) pour conserver sa fonction d’amortisseur et donner de la mobilité au membre supérieur. Car ce dernier est fixé à ses deux extrémités: épaule ou omoplate d’un côté, placement sur l’instrument de l’autre. La seule façon de retrouver un peu de liberté, c’est d’apprendre au poignet à se mouvoir avec une main fixe (puisque posée sur l’instrument), par le déplacement du bras et de l’avant-bras: mouvement inhabituel, puisque nous avons l’habitude de bouger le poignet à partir d’une main libre dans l’espace”.

fingers. [...] If the strength of the fingers is not sufficient for the percussive blow of the hammer-on, it can be reinforced by a short impulsive movement of the wrist. Likewise, the fingers (especially the naturally weaker ones such as the ring and pinky) can gain more strength through greater movement to compensate for their lack of muscle strength. The movement of the hammer-on must be performed with high precision, because even a small deviation from the scale or a lower dose of pressure from the fingers, which depends on the volume and intensity of the sound (too much or too little vibrato), can lead to a high-pitched and dirty sound.⁵⁶ (Käppel, 2011, p. 29).

XI. Hand gestures

The instrumental postures and gestures that we have been discussing in the sections above originate and manifest as purely physical actions, which the guitarist performs with his body in space, and in contact with the instrument; however, they have another dimension, perhaps not so functional, related to the expression of ideas and emotions that are conveyed in musical performance. This expression occurs, in this sense, in *music* itself (as a language of sounds and as an acoustic phenomenon) but also in the visual and material aspects of performance. Seeking to understand the relationship between all these facets of making music, we briefly address the issue of musical *gestures* present in the performance of the guitar.

Many were the musicologists who addressed the theme of gesture in music. François Delalande, for example, ranks musical gestures, which have both a bodily and an imaginary nature, in different gradual categories between the purely functional and the purely symbolic. Thus, the gestures performed by musicians and instrumentalists can, in the first instance, be *effective*, *accompanying* and *figurative*. Godoy and Leman are close to this scheme, presenting categories of *sound-producing*, *communicative*, *auxiliary* or *sound-facilitating* gestures, and *accompanying* gestures – which even include gestures performed when simply listening to music, such as dancing (Godoy; Leman, 2010, p 13). Comparing the classifications, we would match the *sound producing* gestures to the *effective* ones, the *communicative* gestures at the same time to the *figurative* ones, when they have no other purpose than the individual expression of the performer, and the *accompanying* ones when they have the function of managing the performance with other musicians. *Sound facilitators* would be in a transitional space between *effective* and *accompanying* gestures.

⁵⁶ “Die Bewegung des Aufsetzen erfolgt aus dem Fingergrundgelenk. Sie entsteht einerseits durch ein einfaches Positionieren der Finger auf dem Griffbrett – z. B. bevor der Anfang eines Werkes erklingt – und andererseits, weit häufiger, durch eine schnelle, perkussive und aus dem Schwung der Finger entstehende Bewegung. Wenn die Kraft der Finger für das perkussive Aufschlagen nicht ausreicht, darf sie durch eine kurze impulsive Bewegung aus dem Handgelenk verstärkt werden. Ebenso können die Finger (besonders die von Natur aus schwächeren Ring- und kleiner Finger) durch eine grössere Bewegung mehr Kraft entfalten, um ihre mangelnde Muskelkraft zu kompensieren. Die Aufsetzbewegung muss mit hoher Präzision ausgeführt werden, da schon eine kleine Abweichung vom Bundstab oder ein zu gering dosierter Fingerdruck, der sich nach Lautstärke und Tonintensität (viel oder wenig Vibrato) richtet, zu einem klirrenden und unsauberen Ton führen kann”.

The term *effective gesture* denotes what we would call a sound-producing gesture, while the term *accompanying gesture* is used for the movement that supports the effective gesture in various ways. Delalande suggests the term *figurative gesture* to refer to a mental image that is not directly related to any physical movement, but which may be conveyed through sound. (Godoy; Leman, 2010, p 18).

In order to refine their definition, the authors give some examples of *communication* gestures commonly used by musicians, encompassing gesticulation, facial and hand movements accompanying speech (Godoy; Leman, 2010, p 14). On the other hand, among the *effective* gestures, those that belong to the instrument's technique, there are gestures that are, according to the definition of Jensenius et al., of *exciting* and of *modification*. These distinct gestural functions clearly apply to the guitar player, who ordinarily attributes the function of *exciting* the instrument's strings to the right hand's actions, and that of *modifying* the sound triggered by the right (choosing notes about the scale of the guitar) to the left hand's usual actions.

Most musical instruments are played with both excitation and modification gestures [...]. These two gestural functions may to a certain extent be separable, as on stringed instruments where the two hands play different roles: the left hand is mainly modifying the sound (choosing the pitch) while the right hand is carrying out the excitation. (Jensenius et al., 2010, p. 25).

Let us yet observe that these right-hand/left-hand main common functions have their exceptions, as we observe in the *hammer-on* example discussed above, which works at the same time *modifying* sound (choosing the notes we hear), and *exciting* it through a percussive gesture of the finger on the string, especially in extended techniques from a more recent repertoire, where the functions of both hands are no longer tight. In this repertoire, the guitarist eventually uses both hands to *modify* the sound through different technical devices such as the *tapping* technique, and also to *excite* it, through percussions, descending slurs (called *pull-offs*), etc. In this regard, refer to our recent article, *Comprender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto* (FERNANDES, 2019).

We believe furthermore that the very important functions of *communication*, *figuration* and *metaphor* of musical gestures, addressed by the aforementioned authors, are precious tools for the understanding even of the pure guitar technique. In one hand, the techniques, postures and gestures are linked to the expression of musical ideas that guide the guitarist's actions; their *organicity* depends on it. In the other, the very principle of instrumental technique is to be perfectly *embodied*, as in an actor's most vital working principles. According to Zigmund Molik, actor in Jerzy Grotowski's theatrical company, "the body must be so well trained in these actions that we call training that, later on, that training can and should be completely forgotten" (Campo; Molik, 2012: 46).

XII. Final considerations

Intending to expand the questioning of posture, movement and the release of the guitarist's gesture, we approached his instrumental technique according to a renewed approach. Due to its morphological characteristics and reduced sound volume, its tradition tended to accumulate binding and restrictive methods based on principles of imitation of mechanical gestures, frequently leading to muscular tensions and retained musicality.

When proposing a new kind of body work for guitarists based on a renovated approach of the instrumental gesture, we could no longer be satisfied with the largely disseminated older guitar methods and textbooks on technique. Regarding the issue differently, we present a *liberating* approach to the instrumental technical gesture that, by releasing the gesture, makes possible the simultaneous release of the guitar's sound, agogic and timbristic expression. It starts from the idea that the guitarist's hand gestures take roots in a *grounded* body awareness, in appropriate function assignment for each type of muscle, in a muscle tone free of tension, in the search for oppositions in the movement, in the drawings in the space that respect the spiraled physiology of the body and in the liberation of the movement of the arms and joints.

Such principles, in addition to bringing us closer to a more physiological way of dealing with the instrument, lead us to a better understanding of the performer's own role, of his corporeality within an ephemeral art, an art of *presence*. We believe, in this sense, that we are envisioning the guitar performance, even more than its technique, as an expressive process of energetic transformation, which furthermore brings the guitarist the possibility of better getting to know his own body. "In practice, the whole body must participate in the respiratory process. [...] It must come from the feet, from the earth. Energy must be sought from the earth" (Campo; Molik, 2012: 109).

References

ALMEIDA, Marco Antonio de. Entrevista em linha Orquestrando o Brasil Fala Doutor! Disponível em: <https://www.orquestrandobrasil.com.br/fala-doutor-com-marco-antonio-de-almeida/>. [S.l.], 22 de outubro de 2018.

ANDRADE, Edson Queiroz de, FONSECA, Joao Gabriel Marques. Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas. Revista *Permusi*, Belo Horizonte, p. 118-128, 2 dez. 2000.

BORGES, Hélia. O trabalho de Angel Vianna como campo do possível. In: SALDANHA, Suzana (Org.). *Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 20-36.

BRAZ, Luzia Carion. *A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2004.

CAMPO, Giuliano, MOLIK, Zygmunt. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*. Sao Paulo: É Realizações Editora, 2012.

FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 224-255, set./dez. 2019. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2511>

- GIBET, Sylvie. Sensorimotor Control of Sound-producing Gestures. In: GODØY, R.I., LEMAN, M. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. 212-237.
- GODØY, Rolf Inge. Gestural Affordances of Musical Sound. In: GODØY, R.I., LEMAN, M. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. 103-125.
- GODØY, Rolf Inge, LEMAN, Marc. Prefácio dos editores. In: GODØY, R.I., LEMAN, M. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*, trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.
- KÄPPEL, Hubert. *Die Technik der Modernen Konzert Gitarre: Detailliertes Kompendium zu den Grundlagen und Spieltechniken der Gitarre im 21. Jahrhundert mit umfassendem, progressiv aufgebautem Übungsteil*. Brühl: AMA Verlag, 2011. 246 p.
- KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado da dança. In: SALDANHA, Suzana (Org.) Angel Vianna: *Sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 26-32.
- LABAN, Rudolf. *Espace dynamique: Textes inédits, Choreutique, Vision de l'espace dynamique*. Trad. francesa: Élisabeth Schwartz-Rémy. BRUXELLES: Contredanse (Nouvelles de Danse), 2003.
- JENSENIUS, Alexander Refsum, WANDERLEY, Marcelo M., GODOY, Rolf Inge, LEMAN, Marc. Musical Gestures: Concepts and Methods in Research In: GODOY, Rolf Inge, LEMAN, Marc (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010, p. 12-35.
- MADEIRA, Bruno. *O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística*. 2017. Tese (Doutorado em Musica). Departamento de Musica, Unicamp, Campinas, 2017.
- MATHIEU, Marie-Christine. *Gestes et postures du musicien: Réconcilier le corps et l'instrument*. Saint Ismier: Format éditions, 2013.
- MILLER, Jussara. A escuta do corpo – sistematização da técnica de Klauss Vianna. In: SALDANHA, Suzana (Org.) Angel Vianna: *Sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p 22.
- MÚSCULO serrátil anterior. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=M%C3%BAsculo_serr%C3%A1til_anterior&oldid=57547975. Acesso em: 03. abr. 2020.
- NEVES, Neide, CALORI, Marines. Entrevistas [Curso livre sobre a Técnica Klauss Vianna] concedida a Ledice Fernandes entre março e junho de 2019. Sao Paulo, 2019. Anotações pessoais e E-mails.
- PEREZ, Rubén Lopez. Geste, guitare et pensée: une procédure d'analyse du discours musical. In: 6ème Journée des Jeunes Chercheurs du GREAM. Strasbourg, 02/02/2018. Disponível em: <http://www.canal2.tv/video/14886>.
- PERONE *Eutonia: Arte e Pensamento* Hugo César Perone Sao Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora, 2005.
- PERPÉTUO, Irineu Franco. Orquestra alemã se apresenta no Municipal. Sao Paulo: Folha ilustrada. São Paulo, quinta-feira, 30 de novembro de 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/30/ilustrada/10.html>.
- PHILIPPE, Cyril. Site internet. Disponível em: <https://www.cyrillephilippesagefemme.com>.
- RAMOS, Enamar. Angel Vianna e o teatro. In: SALDANHA, Suzana (Org.) Angel Vianna: *Sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 67
- REICH, Wilhelm. *Análise do Caráter*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

SALDANHA, Suzana (Org.) Angel Vianna: *Sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. 162 p.

TEIXEIRA, Leticia. Trago na memoria corporal o que Angel me favoreceu. In: SALDANHA, Suzana (Org.). *Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 42.

VIANNA, Klauss. *A dança*. Sao Paulo: Summus Editorial; Edição: 3a edição 1990

Este trabalho apresenta e discute algumas propostas gestuais e posturais para o violonista, em vista de uma prática que ambiciona ser ao mesmo tempo expressiva e fisiológica (i.e., que se orienta tanto a favor da saúde física do instrumentista, quanto de uma integração harmoniosa deste com seu instrumento). Para fundamentar a discussão, partiremos de postulados teóricos e observações práticas em nossa própria vivência corporal enquanto violonista, e que se encontram em uma literatura tão variada quanto eclética, cuja seleção foi feita no intuito de alimentar uma discussão interdisciplinar, combinando pontos de vista dos mais técnicos, voltados aos detalhes os mais específicos da produção de som ao violão, aos mais artísticos. O ponto comum mais relevante que reúne todas as ferramentas de estudo que estas fontes bibliográficas nos dão é o fato de centrarem a questão da técnica instrumental no corpo do instrumentista, e não fora dele, deslocando o olhar, e nossas prioridades metodológicas, do instrumento para aquele que é o verdadeiro “ator” musical.

Nossas referências as mais fortes serão, assim, o método criado pelos coreógrafos brasileiros Klauss e Angel Vianna, a análise do movimento inventada pelo coreógrafo húngaro

Rudolf Laban, o trabalho postural feito por novas escolas fisioterapêuticas especializadas nas particularidades de músicos, as noções de tônus e presença cênica segundo preceitos da Eutonia de Gerda Alexander, o método de violão de Hubert Käppel, que exemplifica concepções técnicas inovadoras e responde a um certo *descontentamento* observável por entre violonistas atuais com relação à técnica dita clássica, e enfim autores de diferentes ramos das áreas da cognição musical, musicologia, psicologia da acústica e semiótica musical, que vêem o gesto instrumental em diálogo com o musical.

Tais referências, e isto seja dito, não dando conta de *esgotar* um tema de pesquisa tão terra a terra, e portanto de tamanha utilidade e participação à reflexão quotidiana da prática musical, clamam por diálogos com outros autores e maneiras de se pensar. É por isto que, após esta, outras empreitadas devem ser feitas (e me incluo entre os aventureiros), afim de estudar como a postura e técnica do violão podem dialogar com o que dizem outros especialistas do movimento, da consciência corporal e da abordagem corporal do fazer musical, tais como Frederick Matthias Alexander, criador da técnica de Alexander, Moshe Feldenkreis ou Emile Jaques-Dalcroze.

Assim, formulamos a necessidade de se “dar um corpo” ao violonista, partindo da convicção de que é premente, tanto para a saúde e benefício físico de todo *performer* que promove uma escuta musical com seu corpo, sua voz e/ou no contato com instrumentos musicais, como para a comunicação de um conteúdo expressivo que lhe é visceralmente necessário veicular, que sua motivação profunda (ou seu *Esforço*, para empregar uma definição de Rudolf Laban) seja a de *fazer música* com maior organicidade, com seu corpo todo e com sua respiração. Nossa hipótese é que há-se de pensar, desde a formação deste artista, passando pela sua prática artística diária, e até em sua colaboração com os compositores que escrevem a música que ele irá tocar, em sua presença física, prontidão, relaxamento, tônus; em seu *estar em cena*, em *como* estar em pé ou sentado, e na organicidade que ele pode procurar na ocupação do espaço cênico. Acreditamos que o músico que considera em sua perspectiva interpretativa todas estas relações – que existem – entre sua música, seus gestos, sua energia, seu corpo e o espaço que o engloba, está potencializando a expressividade de sua arte.

Dada esta premissa, gostaríamos de propor que esta nova visão do *performer* e da performance, de sua ergonomia – na adaptação de seu corpo ao do instrumento – e da maneira como ele lida com seu corpo e com o espaço, venha a ser não só uma ferramenta eficaz para a compreensão e análise da performance musical, mas seja também erigida como um novo parâmetro para a concepção artística de todo músico que, de forma simbiótica com seu instrumento, busca trazer o fluxo musical organicamente a seu corpo e ao som que emite.

I. O olhar terapêutico

As atividades dos músicos e atletas mostram, na verdade, vários aspectos em comum. Ambas envolvem um treinamento muscular, que inclui longas horas diárias de prática visando, em geral, uma apresentação pública onde o músico ou o atleta deverá demonstrar habilidade e eficiência. (ANDRADE; FONSECA, 2000, p. 120).

Tal como um atleta, o instrumentista utiliza seu corpo impondo-lhe um regime de trabalho acirrado; seu objetivo, artístico, obriga-o a passar por restrições físicas diárias visando condicionar reflexos, necessários a um manejo instrumental “natural” e fluente. Ora, o risco de desvio do foco desse objetivo é sempre muito alto pois, enquanto a energia e o esforço para se realizar *bem* uma atividade é de fato natural, a reiteração dos mesmos movimentos por períodos longos, que o instrumentista se impõe por vezes como método (às vésperas de um concerto, por exemplo), não o é. Ao contrário, ela caracteriza um cotidiano em que se exige de seu corpo um esforço físico ainda superior ao habitual (ANDRADE; FONSECA, 2000, p. 118). Esse ultrapassar do limite pode, na vida de muitos instrumentistas, acarretar em marcadas tensões musculares, levando a um estado patológico que, ao invés de recompensar seu esforço, lhe prejudicam na própria musicalidade, visto que “tensões fazem diminuir o som” do instrumento, e bloqueiam a musicalidade (MATHIEU, 2013, p. 14-15).

Andrade e Fonseca atribuem quatro causas ao stress físico do instrumentista: *inadequações posturais primárias* (não necessariamente provenientes da execução do instrumento), *inadequações posturais secundárias à execução do instrumento*, “decorrentes de vícios técnicos de execução, inadequação da relação das dimensões dos acessórios (queixeira, espaldeira, etc.) do instrumento com as dos instrumentistas, excesso de tensão durante a performance”, *vícios técnicos de execução* “sem grandes repercussões posturais, mas causadores de tensão ou contratura muscular excessiva com sobrecarga articular ou neuromuscular” e *doenças orgânicas* (Andrade; Fonseca, 2000, p. 125). Dentre estas causas, as três primeiras se tratam preventivamente através de trabalhos corporais regulares, focando ao mesmo tempo em correções posturais e na liberação de tensões enraizadas.

As tensões musculares e patologias oriundas de *inadequações posturais secundárias* e de *vícios técnicos* tendem a ser geradas, no cotidiano dos instrumentistas, pela atribuição errônea de certos esforços duradouros, que fisiologicamente devem ficar a cargo de músculos posturais, a músculos dinâmicos, como explica Marie-Christine Mathieu (2013). Diferenciando um grupo muscular do outro, a fisioterapeuta especializada em postura e gestos de músicos explica a diferença funcional entre os posturais ou estáticos, de fibras mais curtas, mais profundos, de contração e relaxamento lento e ação inconsciente, com os dinâmicos ou fásicos, de fibras longas, situados mais perto da pele, de contrações e relaxamentos rápidos e ação voluntária:

Os músculos posturais podem funcionar por muito tempo sem fadiga, e por isso os nossos “pontos fixos” estão disponíveis a todo momento. Por outro lado, nossos músculos dinâmicos precisam alternar regularmente as fases de trabalho e descanso. Eles podem trabalhar em força, mas não em duração, enquanto os músculos estáticos trabalham a longo prazo ... mas não com força. [...] Músculos dinâmicos nos permitem realizar cada um dos nossos movimentos. Eles são mais longos que os músculos posturais, mais próximos da pele e, portanto, mais fáceis de sentir. Eles terminam com tendões muito mais longos, lar da famosa tendinite que preocupa tantos músicos. A tendinite é uma inflamação da junção entre o osso e o tendão; este mesmo sendo a terminação de um músculo, caracterizado por suas fibras bem próximas.⁵⁷ (MATHIEU, 2013, p. 22-23, todas as traduções são nossas).

Assim, exemplos de lesões por esforço repetitivo e outras patologias revelam casos em que “o déficit dos músculos posturais é compensado por um aumento da solicitação dos músculos dinâmicos, dedicados aos movimentos”⁵⁸ (Mathieu, 2013, p. 22). Em especial a tendinite, que é uma inflamação do tendão que se liga ao osso, sendo o próprio tendão o final de um músculo dinâmico, ela aparece quando se sobrecarregou ou mal-usou esse músculo. As tensões características de músicos, em particular de violonistas, se localizam geralmente em regiões centrais do corpo, como os ombros e a coluna cervical, mas também nos membros superiores (dedos, antebraços, punhos). Elas nascem, e devem ser trabalhadas, no entanto, considerando-se o corpo como um todo orgânico, e isto desde sua base. Klaus Vianna observa que “no corpo humano existem vários pontos suscetíveis de tensão. Além dos anéis amplamente estudados por Reich⁵⁹, a língua, o cotovelo, o joelho e o dedão do pé são também grandes focos de tensão” (VIANNA, 1990, p. 107).

Neste sentido, Mathieu explica que as tensões musculares advindas a instrumentistas, acarretando como sintomas dores nos ombros, são muitas vezes devidas à falta de tônus postural ou à má posição das costas, fazendo com que o ombro seja obrigado a “carregar” o braço (MATHIEU, 2013, p. 95).

Quanto às famosas dores no trapézio (localizadas entre o ombro e o pescoço), tão comuns entre os músicos, elas estão ligadas ao porte do braço pelo alto do ombro: é então o trapézio que trabalha para além de suas possibilidades... Lembremo-nos de que o porte braço mais econômico vem de baixo, solicitando o serrátil anterior, poderoso músculo da escápula! [...] As dores do trapézio também podem ser

⁵⁷ “Les muscles posturaux peuvent travailler très longtemps sans fatigue: ainsi, nos ‘points fixes’ sont disponibles à tout moment. À l’inverse, nos muscles dynamiques ont besoin d’alterner régulièrement des phases de travail et de repos. Ils peuvent travailler en force mais pas dans la durée, alors que les muscles statiques travaillent dans la durée... mais pas en force. [...] Les muscles dynamiques nous permettent d’effectuer chacun de nos mouvements. Ils sont plus longs que les muscles posturaux, plus proches de la peau, donc plus faciles à sentir. Ils se terminent par des tendons beaucoup plus longs, siège des fameuses tendinites qui préoccupent tant de musiciens. Une tendinite, c’est une inflammation de la jonction entre l’os et le tendon; le tendon étant lui-même la terminaison du muscle, caractérisée par ses fibres très serrées.”

⁵⁸ “[...] le déficit des muscles posturaux est compensé par une sollicitation accrue des muscles dynamiques, dédiés aux mouvements.”

⁵⁹ Os anéis de tensão descritos por Wilhelm Reich (ocular, oral, cervical, torácico, diafragmático, abdominal e pélvico) são responsáveis por bloquear a energia em sete zonas transversais do corpo humano (REICH, 1972).

devidas à projeção da cabeça para a frente, o que as coloca em permanente tensão.⁶⁰ (Mathieu, 2013, p. 95-96).

Tal como Mathieu, existe cada vez mais uma comunidade mundial de médicos e fisioterapeutas se especializando em especificidades posturais de músicos; tal é o caso do doutor Almeida, médico e músico paranaense residente nos Estados Unidos, que propõe soluções preventivas para músicos, como alongamentos e gerenciamento do tempo de estudo entremeado por pausas de repouso (PERPÉTUO, 1995). De modo geral, as patologias são tratadas com uma reavaliação da postura, do assento e da ergonomia do instrumentista durante a performance e estudo do instrumento, com a busca de um maior relaxamento ao tocar e mesmo com o aumento do período de sono (ANDRADE; FONSECA, 2000, p. 126).

II. Movimento econômico planejado

Técnicas instrumentais, e a do violão não foge à regra, se baseiam em alguns princípios básicos, dos quais destacamos a questão da economia de movimento, segundo a qual evitam-se movimentos desnecessários tanto em quantidade quanto em amplitude, e a da antecipação (intelectual) de cada movimento, que permite ao músico fluidez no encadeamento dos eventos sonoros, mas também uma maior conscientização corporal, que acompanha o planejamento antecipado que o cérebro faz para cada gesto.

Klauss e Angel Vianna, ao trabalharem com atores, adaptaram o método que em princípio inventaram para dançarinos; nele, preconizavam uma “economia na expressão gestual visando ao gesto essencial, aquele que com maior clareza traduzisse uma idéia” (RAMOS, 2009, p. 67). O ideal da economia de movimento, surpreendentemente, está imbricado com aquele de sua antecipação, como explica Sylvie Gibet a partir da comparação entre três teorias diferentes que dizem respeito ao controle motor.

Segundo a autora, estas teorias procuram, de modo geral, compreender o gesto corporal com base em sua biomecânica. A autora compara a abordagem gestual biomecânica com aquela da síntese computacional, também voltada à compreensão dinâmica do mecanismo responsável pelos gestos sonoros, porém a partir de modelos de controle sensorio-motor (GIBET, 2010, p. 212). Dentre as três teorias com as quais Gibet trabalha, nos atemos àquela chamada “equivalência motora”, que defende que “um padrão de movimento pode ser alcançado através do uso de várias combinações musculares diferentes” (GIBET, 2010, p. 214). Ora, neste sentido, considera-se que o mesmo trecho musical possa ser

⁶⁰ “Quant aux fameuses douleurs au niveau des trapèzes (situés entre l'épaule et le cou), si fréquentes chez les musiciens, elles sont liées au porter du bras par le dessus de l'épaule: ce sont alors les trapèzes qui travaillent, au delà de leurs possibilités... Rappelons que le porter du bras le plus économique se fait par le dessous, en sollicitant le grand dentelé, puissant muscle de l'omoplate! [...] Les douleurs des trapèzes peuvent aussi être dues à la projection de la tête en avant, qui les met en tension permanente.”

realizado, por exemplo, com gestos amplos e articulações grandes ou com gestos pequenos e outros grupos musculares.

Isto nos leva, por dedução lógica, a unir todos os pontos abordados nas duas seções iniciais deste trabalho, levantando a hipótese seguinte: o instrumentista, graças à sua capacidade neurológica de controle sensório-motor, é capaz de desenvolver uma consciência corporal que lhe permita acionar determinados grupos musculares – de forma a não sobrecarregar outros, dinâmicos – a partir de combinações de movimentos deliberada e conscientemente escolhidos, e que lhe permita também economizar energia e movimento, antecipando mentalmente seus gestos.

Nossa hipótese é ainda enriquecida quando se consideram as outras teorias abordadas por Gibet, das quais o “programa motor” nos explica que temos sequências-padrões de movimentos já pré-estruturados, e que são acionados automaticamente, sem dependerem de, nem necessitarem reagir a estímulos. Tais “programas-motores”, altamente automatizados, seriam, segundo a autora, o mecanismo característico do jogo instrumental ao violão. De fato, o encadeamento de gestos rápidos (como é o caso quando se toca violão) é condicionado por tais automatismos, não comportando processos que respondem a feedbacks sensoriais:

Na abordagem do programa motor, assume-se que o controle motor é baseado em representações de movimento, representações que são armazenadas na memória na forma de planos ou programas para execução de movimento (Keele 1968). Os programas motores podem ser concebidos como um conjunto de comandos musculares que já estão estruturados antes de começar uma sequência de movimento [...] programas motores refletem conjuntos pré-estruturados de comandos motores no mais alto nível cortical e são usados para o nível mais baixo de controle de execução do movimento [...] A abordagem do programa motor suporta a hipótese de que não há feedback sensorial durante a execução do movimento. Gestos baseados em metas, como mover o dedo em uma corda, são parcialmente baseados em atividades pré-programadas, em que o movimento correspondente é executado sem feedback visual ou proprioceptivo.⁶¹ (GIBET, 2010, p. 218).

Ao passo que a terceira abordagem, da biomecânica, não considera, como o “programa motor”, o controle do movimento como algo previamente programado e automatizado, mas sendo fruto da própria dinâmica do movimento (GIBET, 2010, p. 219), ambas as abordagens nos fazem entrever que, assim que o violonista assume seu instrumento, entram em cena diversos processos cognitivos e sensoriais que, por lidar com gestos condicionados e, ao

⁶¹ “In the motor program approach, it is assumed that motor control is based on representations of movement, representations which are stored in memory in the form of plans or programs for movement execution (Keele 1968). Motor programs can be conceived as a set of muscle commands that are already structured before a movement sequence begins [...] motor programs are assumed to reflect pre-structured sets of motor commands at the highest cortical level, and they are used for the lowest level control of movement execution [...] The motor program approach supports the hypothesis that there is no sensory feedback during the execution of that movement. Goal-based gestures such as moving the finger on a string are partly based on pre-programmed activity in that the corresponding motion is executed without visual or proprioceptive feedback.”

mesmo tempo, a capacidade que o corpo tem de responder a estímulos e reinventar gestos e trajetórias de movimentos, o domínio que o instrumentista tem de seu corpo se situa em um limiar entre o consciente e o inconsciente, o controle e o descontrole, o gesto condicionado e a liberdade de improvisar.

Nos parece claro que, em um tal contexto, o trabalho de consciência corporal capaz de conduzir o violonista a um estado de *domínio* do movimento não lida com a ideia de “controle” (assim como o domínio do movimento não é domínio no sentido estrito), mas busca consciência no sentido de percepção, de escuta e de presença. Uma tal consciência corporal é, a nosso ver, primordial para o tipo de risco que uma atividade instrumental requer: prontidão para improvisar, reagir a imprevistos, e “liberar” gestos instrumentais automatizados sem tensão.

O trabalho do casal Vianna parece, nesse sentido, corresponder literalmente a esse ideal, baseado na “procura da forma do movimento, do gestual e do desenvolvimento anatômico corretivo [...] o aumento da percepção corporal e a reorganização da postura”. (Ramos, 2009, p. 67). Aqui também, não se trata de procurar reger direta e unidirecionalmente a musculatura mas, como explicaram espontaneamente em aula Neide Neves e Marinês Calori (2019), “na *Técnica Klauss Vianna* não orientamos a contração dos músculos diretamente, mas a partir de *direcionamentos* ósseos, os vetores de força”. Tal é a maneira como, idealmente, o violonista antecipa mentalmente seus gestos econômicos.

III. A flexibilidade

A *prontidão* para reagir, ainda que sob um padrão de gestos automatizados, nos mostra que o violonista necessita de um tônus muscular flexível. Segundo a filosofia que rege o trabalho da Eutonia de Gerda Alexander, a “flexibilidade do tônus permite passar por toda uma escala de sentimentos humanos e voltar ao tônus habitual” (Alexander, 1986, p. 25-6 citada por PERONE, 2005, p. 72). Trabalhar a ampliação da paleta do tônus, do pesado ao leve, conduz à flexibilização necessária para o instrumentista, e tem conseqüências para ele em termos neurológicos e psicológicos (PERONE, 2005, p. 21).

Segundo Gibet (2010, p. 214), “flexibilidade refere-se à capacidade de usar as mesmas estratégias de planejamento na organização de sinergias musculares (grupos musculares com a mesma função), mesmo que essas sinergias possam diferir”⁶², daí a importância da antecipação do movimento e da percepção em ações tecnicamente difíceis como tocar um instrumento. Semelhantemente, a inervação antecipada seria, para a eutonia, a adaptação do tônus de uma pessoa a uma ação assim que ela a concebe como intenção, e antes que ela

⁶² “Flexibility refers to the capability of using the same planning strategies in the organization of muscle synergies (muscular groups having the same function), even if these synergies may differ”.

aconteça de fato (PERONE, 2005, p. 45), e é elemento-chave do processo musical, em que toda ação instrumental é antecipada pelo cérebro. No entanto, o instrumentista necessita, a fim de permitir que seu tônus se adapte constantemente, de uma base muscular sólida, um ancoradouro confiável.

Para concertistas, a repetição de passagens difíceis graças a suportes precisos fornece pontos de apoio confiáveis e reconfortantes que podem ser usados de acordo com a partitura. Aumentar seu tônus postural nas passagens em *piano*, liberar-se nos *fortes*, inspirar se energizando, soprar para relaxar a mão... Tantos são os exemplos do uso criterioso do corpo a serviço da musicalidade.⁶³ (MATHIEU, 2013, p. 15).

Na Técnica Klauss Vianna, também, o princípio consiste em reconhecer tais extremos energéticos, partindo do “peso (reconhecimento da força da gravidade), apoios, alavancas e equilíbrio (relação de forças) e, principalmente, os direcionamentos ósseos, que através das opositores geram o aumento dos espaços articulares e da flexibilidade do tônus muscular” (BRAZ, 2004, p. 64-65). Assim, em contrapartida a um ancoradouro sólido – uma base tônica –, necessita-se deixar “respirarem” as articulações, dando-lhes espaço. Tal oposição seria o que, para Mathieu, permite a liberação do gesto instrumental.

Gestos e posturas estão, portanto, intimamente ligados: é construindo as posturas corretas – aquelas que respeitam a fisiologia – que preparamos as ações corretas, eficazes e energeticamente eficientes. Da mesma forma, um tônus postural adequado fornece um ponto fixo estável, que libera e facilita o gesto, enquanto um tônus de postura insuficiente o impede.⁶⁴ (MATHIEU, 2013, p. 22).

Da mesma forma, a idéia de Vianna é “devolver o corpo às pessoas. Para isso, [é preciso] que elas trabalhem cada articulação, mostrando que cada uma tem uma função e essa função precisa de espaço para trabalhar” (Vianna, 1990, p.77-78). A “abertura” nas articulações que propõe não deixa de ser uma maneira de tornar seu tônus mais flexível, mais leve.

Quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação. Só então esses espaços respiram. Os espaços correspondem às diversas articulações do corpo, no qual é possível localizar fluxos energéticos importantes e no qual se inserem os vários grupos musculares. Em sentido mais amplo, a ideia de espaço corporal está intimamente ligada à ideia de respiração – que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e à saída de ar pelo nariz (Vianna, 1990, p.70-71).

⁶³ “Pour les concertiste, la répétition des traits difficiles à l’aide d’ancrages corporels bien précis donne des points d’appui fiables et rassurants, qu’ils peuvent utiliser en fonction de la partition. Augmenter son tonus postural dans les passages *piano*, se lâcher dans les *forte*, inspirer pour se dynamiser, souffler pour détendre la main... Autant d’exemples d’utilisation judicieuse du corps au service de la musicalité.”

⁶⁴ “Gestes et postures sont donc intimement liés: c’est en construisant les bonnes postures – celles qui respectent la physiologie – que nous préparons les bons gestes, à la fois efficaces et économes en énergie. De même, un *tonus de posture* adapté fournit un point fixe stable, qui libère et facilite le geste, tandis qu’un tonus de posture insuffisant l’entrave”.

IV. A postura e o movimento

A postura instrumental – aspecto relativamente conservador da técnica – não mais deve ser vista como uma posição rígida e estática, como observam violonistas e teóricos modernos como o uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001), referência principal para a maioria dos violonistas brasileiros, mas que nos absteremos de abordar no presente artigo, e o alemão Hubert Käppel (1951). Para eles, a postura deve constituir um ponto de partida neutro e uma disposição ao movimento que, ao invés de “dura” e “angulosa”, deve originar movimentos fluidos e relaxados.

A palavra “postura” estabeleceu-se como um termo fixo na pedagogia instrumental. Literalmente, ela não está correta, porque “parar” conflita com “mover”. Quando você toca um instrumento, você tem que se mover: com o corpo, braços, mãos e dedos. Na postura do violão, ou melhor, na postura de base, a pessoa está sempre em movimento, mesmo que às vezes apenas mínimo. Você muda a “postura” a cada momento.⁶⁵ (KÄPPEL, 2011, p. 20).

Segundo Klauss Vianna, a fluidez do movimento, sempre “redondo”, promove o relaxamento corporal, liberando as articulações, diversificando a qualidade do gesto e equilibrando o tônus muscular (VIANNA, 1990, p. 112). Em sua defesa dos movimentos circulares, ele afirma:

A razão impõe a reta como caminho mais curto entre dois pontos, mas esquecemos de que ela é tensa e dificilmente será harmônica, no caso da musculatura humana. Quando o homem escolhe os movimentos retilíneos e conduz seus músculos a um objetivo predeterminado, anula a intuição, sobrepõe a racionalidade ao instinto. Isso não aconteceria se fizesse a opção pela curva ou espiral, na qual encontraria maior prazer em cada etapa do aprendizado, com gradual aprofundamento e expansão da consciência. (VIANNA, 1990, p. 103).

Por sua vez, Rudolf Laban (2003, p. 119) também aborda o tema da trajetória do movimento no espaço, afirmando que o natural, para um organismo vivo necessitando realizar uma ação combativa (ou seja, com uma meta precisa, posto que “todo trabalho é uma espécie de luta”), é realizar trajetórias as mais simples e relaxadas, o que ao mesmo tempo se justifica pela já mencionada economia de esforço. Apesar disso, o coreógrafo assinala que da combinação de movimentos das diversas partes do corpo resulta um desenho do movimento (ou forma-traço, como ele o nomeia) que tende a ser “sempre curvo, uma vez que os movimentos dos membros ou de outras partes do corpo são condicionados por suas

⁶⁵ “Das Wort ‘Haltung’ hat sich als feststehender Begriff in der Instrumentalpädagogik etabliert. Wörtlich genommen ist es nicht korrekt, denn ‘halten’ steht im Widerspruch zu ‘bewegen’. Wenn man ein Instrument spielt, muss man sich bewegen: mit dem Körper, den Armen, den Händen und den Fingern. Bei der Haltung der Gitarre, besser noch bei der Grundhaltung, ist man ebenso permanent im Bewegung, wenn auch manchmal nur minimal. Man ändert die ‘Haltung’ in jedem Augenblick”.

articulações”⁶⁶ (LABAN, 2003, p 124-125), o que reforça a ideia do movimento circular de Vianna. Laban identifica quatro formas-traços básicas no repertório do balé clássico, por sua vez compostas de três elementos apenas:



Figura 1 – Quatro formas-traços de base segundo Laban: reto, curvo, torcido e arredondado (LABAN, 2003, p. 161)



Figura 2 – Três elementos da forma-traço segundo Laban: a linha simples (duas possibilidades), a onda dupla e o círculo ou redondo (LABAN, 2003, p. 162)

Ao gerar movimento (e com ele desenhos no ar combinando linhas simples, ondas duplas e círculos), os gestos do violonista – por mais complexos que sejam – também partem, segundo esse princípio, de uma forma-traço única e fundamental, que é a espiral, pois “o corpo tende a desenhar uma espiral ou uma linha curva com movimento ondulatório (torcido)”⁶⁷.

As espirais são também a imagem que, na técnica Vianna, transmite o trabalho de movimentos no espaço a partir da oposição entre partes antagônicas do corpo na relação com a gravidade; dito de outra forma, “as quatro formas [-traço do movimento] são todas fragmentos ou metamorfoses de uma única forma-traço básica, a espiral”⁶⁸ (LABAN, 2003, p. 162). Assim, considerando as articulações das escápulas, dos cotovelos, dos punhos e metacarpos do violonista, os movimentos de seus braços, antebraços, mãos e dedos a partir desses pontos fixos estáveis, ao serem abordados de modo espiralado, tornam-se dinâmicos, relaxados e expressivos.

⁶⁶ “[...] toujours courbes puisque les mouvements des membres ou des autres parties du corps sont conditionnés par leurs attaches articulaires”.

⁶⁷ “Le corps a tendance à suivre une spirale ou un parcours courbe avec un mouvement de vague (*tortillé*)”

⁶⁸ “Les quatre formes sont toutes des fragments ou des métamorfoses d’une seule forme-trace fondamentale, la spirale”

V. O Estado de Presença

A postura dinâmica e o movimento flexível, são assim indícios de relaxamento e prontidão artística: parafraseando Marie-Christine Mathieu (2013, p. 15), a “corporalidade conduz à musicalidade”. A fisioterapeuta observa que essa qualidade corpórea acontece, no caso do instrumentista, dentro de uma relação física – o *contato* – que ele estabelece com seu instrumento; ao salientar a importância do tônus e da flexibilidade dentro dessa *simbiose* instrumento-instrumentista, ela contra-exemplifica o caso de músicos que, por hiper ou hipotensão, não alcançam uma interação harmoniosa com seus instrumentos.

Enquanto que o exemplo de “músicos que não dão a impressão de tocar com o instrumento, mas contra ele” mostra que a tensão e rigidez do rosto, da postura e dos gestos acarretando sofrimento e gastos excessivos de energia se traduzem no som, o exemplo contrário, de instrumentistas estáticos, provocam musicalmente a impressão de impessoalidade. “Em ambos os casos, o corpo é maltratado, sua propensão natural para o movimento é prejudicada” (MATHIEU, 2013, p. 11). Ao contrário, a qualidade corpórea deveria transitar livremente do violonista ao violão, pois “com o contato, ultrapassamos conscientemente o limite visível do nosso corpo [...], incluímos em nossa consciência o campo magnético perceptível e eletricamente mensurável que existe no espaço que nos rodeia” (Alexander, 1986, citada por PERONE, 2005, p. 50). Além do mais, a natureza intimista do instrumento o torna ainda mais favorável a um pronunciado contato físico:

Instrumento de baixa potência sonora, mais adequado a ambientes íntimos do que a grandes salas de concerto, o violão muitas vezes cria com o instrumentista uma relação de proximidade física bastante particular.⁶⁹ (MATHIEU, 2013, p. 156).

A performance musical requer assim um *estado de presença*, que transita fluidamente entre tônus e relaxamento, e que se manifesta no contato com o instrumento e na presença cênica. Além disso, o estado de presença do músico no palco depende de experiências multissensoriais, e se traduzem, como discutimos acima a respeito das teorias de controle motor apresentadas por Gibet, na reatividade do instrumentista para com os vários estímulos, dentro de uma “experiência unificada emotiva, expressiva e sensorial” (MADEIRA, 2017, p. 20).

Ademais, o estado de presença se caracteriza, segundo os princípios da eutonia, pela combinação entre *intenção* (que propicia tornarem-se “conscientes os processos automáticos de conduta”) e *atenção*, “o princípio de toda experiência eutônica”. Juntos, intenção, atenção e contato consciente ajudam o músico a “desmontar hábitos involuntários” (Perone, 2005, p.

⁶⁹ “Instrument de faible puissance sonore, plus adapté aux ambiances intimes qu’aux vastes salles de concert, la guitare crée souvent avec l’instrumentiste une relation de proximité physique tout à fait particulière.”

48). Na técnica Klauss Vianna também, os princípios de contato e estado de presença são vistos como meios de se chegar a uma maior percepção corporal:

Através do desenvolvimento de um estado de presença – em que a atenção esteja ativada para os micro-movimentos do corpo em sua ritmicidade vivida nos encontros – viabiliza-se a construção de uma perspectiva crítica que aciona movimento ao pensamento. (BORGES, 2009, p. 38).

Além disso, o estado de presença está relacionado à questão da criatividade que, no caso do músico, se aplica tanto à interpretação musical em termos sonoros como à invenção de trajetórias e ritmos do movimento, caracterizando uma criatividade cinética. O violonista, por exemplo, elabora um gestual do corpo todo, e em particular das mãos e braços, cuja amplitude e velocidade de movimento possui uma relação expressiva – chamada *correspondência dinâmica* – com o volume e a articulação do discurso musical (GODOY, 2010, p. 119). Perez (2018) descreve os gestos de acompanhamento do violonista estabelecendo uma verdadeira tipologia com relação a suas fases (preparação, clímax e finalização do gesto) e à sua função com relação ao discurso sonoro, podendo o gesto ser icônico, de acentuação, metafórico ou demonstrativo.

Ainda dizendo respeito à criatividade no gesto, Luzia Carion Braz descreve dois princípios norteadores da técnica Klauss Vianna: a valorização da individualidade de cada *performer* através da “exploração do repertório pessoal de movimentos do aluno” e, ao mesmo tempo, o encorajamento do mesmo, para que investigue e experimente “diferentes possibilidades de realizar uma mesma ação” (BRAZ, 2004, p. 74). A criatividade se encontra não só na *personalização* do gesto, mas também nessa “busca de um corpo inteligente” em que, ao invés de se encarar a técnica (por exemplo, a do violão) como um conjunto de dogmas a se imitar, se estimula a busca técnica individual de cada indivíduo. “Caminhando na direção oposta à da criação de um novo código ou de um melhor desempenho na cópia de modelos, Klauss associava a capacidade criativa a um processo de autoconhecimento” (BRAZ, 2004, p. 63). Na investigação do movimento, a prioridade dada ao indivíduo “no sentido de que cabe a cada um de nós empreender a aventura de descobrir os saberes do seu corpo” (KATZ, 2009, p. 31) é, aliás, uma característica comum entre os pensamentos de Laban e do casal Vianna.

VI. A percepção corporal

A pesquisa de cada indivíduo e, para nós, de cada violonista, em busca dos gestos, posturas, técnicas e meios expressivos que lhe sejam orgânicos desencadeia um trabalho de consciência corporal, onde o “ator é observador de si mesmo” (BRAZ, 2004, p. 73). Este trabalho se situa no cerne da problemática que Angel e Klauss Vianna colocaram com sua Técnica do Movimento Consciente, onde o processo de observação e conscientização do movimento é permeado pelo do espaço, da relação com o mundo exterior, e pela reativação

dos cinco sentidos (BRAZ, 2004, p. 64). Um tal trabalho tem como resultado a reunião entre este elemento sensorial, a própria experiência, e os mecanismos cognitivos e intelectuais envolvidos.

A ideia da não fragmentação corpo-mente, consciência-experiência, cotidiano-extracotidiano (mesmo para fins de pesquisa analítica e trabalho técnico) é bastante clara na concepção pedagógica proposta por Klaus, de desenvolvimento de um *corpo inteligente*. O estudo do movimento a partir das ações cotidianas almejava, além da conscientização dos limites quantitativos e qualitativos, a percepção das relações que podem ser estabelecidas entre os processos motor, sensorial e cognitivo. (BRAZ, 2004, p. 71).

Procurando desenvolver um *estado de presença* (BORGES, 2009, p.38), um tal trabalho corporal é dividido em etapas, como nas aulas de Angel Vianna, em que o indivíduo-performer passa por um momento de auto-observação e observação do espaço ao redor, a que sucedem as etapas de trabalho sobre os apoios, inclusive em posição sentada, o trabalho sobre a atenção no aqui e agora, sobre a expansão de espaços nas articulações; sobre o tempo; sobre os 5 sentidos; sobre a tridimensionalidade e sobre a consciência corporal (MILLER, 2009, p. 22). Nesse processo, “o aluno passa a permanecer em escuta, em atenção aos micromovimentos que se desdobram desde o osso vivo” (BORGES, 2009, p.36). O performer, ao se concentrar sobre suas *direções ósseas*, ganha a consciência do “volume do corpo (adquirido pelos ossos), a liberdade, flexibilidade e maleabilidade corporal (adquiridos pelas articulações). Essa aplicação orienta e integra a imagem do corpo, o sentido proprioceptivo e a consciência do corpo” (TEIXEIRA, 2009, p.42).

Como a TKV⁷⁰, o trabalho da eutonia prega que “no âmbito do nosso corpo, articula-se uma via dupla que dá lugar, ao mesmo tempo, à própria experiência e à consciência que leva a refletir sobre ela” (PERONE, 2005, p. 15).

A oposição entre *corpo sentido* e *corpo sabido* atravessa toda a nossa prática. O saber não pode substituir a consciência do corpo, a qual se obtém unicamente através da vivência. Gerda Alexander temia que a intelectualização do corpo tomasse conta do campo reservado às sensações, substituindo a sensação consciente e levando o indivíduo para fora da realidade da experiência. (PERONE, 2005, p. 122).

VII. A estruturação da postura

Ao trabalhar a consciência corporal, o instrumentista reconstrói em seu corpo “uma postura fisiológica, [...] um tônus muscular ideal dos membros superiores, que vai resultar no peso funcional do braço, nos movimentos rápidos e leves do mesmo, na produção da força e

⁷⁰ A sigla TKV, correntemente usada por seus difusores, representa “Técnica Klaus Vianna”.

na resistência” (ALMEIDA, 2018). Esta reconstrução postural parte, evidentemente, dos apoios e do centro gravitacional do corpo, ou seja, de suas bases.

A experiência da consciência dos ossos, dado que ela nos comunica um tônus mais leve, pode nos levar, aos poucos, a sentir o corpo como uma unidade de configuração segmentada. Essa consciência de unidade está organizada espacialmente em três volumes principais e interdependentes. Refiro-me à cabeça, ao tórax e à pelve.

Existe uma condição, porém para que essa intuição de unidade possa ser apreendida.

Segundo Mabel Todd, para que a estrutura corporal permaneça ereta de maneira harmoniosa, a linha média deve passar pelo centro do peso de cada um dos blocos, de tal modo que a atração da gravidade se exerça sobre eles de forma igual. Portanto, trata-se de empilhar adequadamente cada uma das três unidades em relação ao seu eixo, com o objetivo de tornar o campo gravitacional um aliado de nossa postura ereta. (PERONE, 2005, p. 57).

Ao reorganizar sua postura – para em seguida procurar a “forma do movimento, do gestual” –, o violonista busca primeiramente aumentar sua percepção corporal (RAMOS, 2009, p. 67), *afinando* seu corpo (ALMEIDA, 2018). Dissemos que seu corpo, tal qual o de todo ser que se move, respeita um princípio mecânico primordial, que diz que o “movimento se constrói a partir de um ponto fixo, que lhe serve de suporte” (MATHIEU, 2013, p. 21). Assim, nasce a importância para esse instrumentista em adotar sólidas posturas ou “pontos fixos nos quais [suas] ações se baseiam, graças aos chamados músculos posturais”, que garantirão a ação dos músculos dinâmicos na realização de seus gestos (MATHIEU, 2013, p. 21).

O violão não foge à regra: como todo instrumento de cordas, ele exige do violonista que seus membros superiores trabalhem de forma assimétrica; aquele que atua sobre o braço do instrumento articulando os dedos sobre as cordas possuindo uma relação à gravidade perfeitamente diferente do outro, que se pousa sobre a caixa de ressonância. Não é por menos que pianistas e instrumentistas de cordas batam recordes em patologias (ANDRADE; FONSECA, 2000, p. 119).

Afim de amenizá-las, preconizam-se adaptações, como o uso de um suporte de violão ao invés do tradicional apoio de pé, fato que “permite uma posição ideal: o violão é levantado e as duas pernas permanecem no mesmo nível, portanto sem assimetria da postura⁷¹ ao mesmo tempo que distancia um pouco o instrumento do instrumentista. [...] Esta distância – ainda que temporária – é indispensável, para preservar uma mobilidade geral, e para dar latitude de deslocamento aos membros superiores⁷²” (MATHIEU, 2013, p. 157). Adaptam-se também o

⁷¹ “permet une position idéale: la guitare est surélevée et les deux jambes se trouvent au même niveau, donc sans asymétrie de la posture”.

⁷² “Cet éloignement – même temporaire – est indispensable, pour rester globalement en mobilité, et pour donner aux membres supérieurs une latitude de déplacement”.

ângulo de inclinação do violão, que faz variar a posição dos braços. Segundo Mathieu (2013, p. 161), um violão mais alto propicia uma posição mais fisiológica para ambos os pulsos⁷³.

O violonista Hubert Käppel, por outro lado, preconizou o que seria para ele a postura de base (*Grundhaltung*), vista como uma “foto” (*eine “Momentaufnahme” der Haltung*), a partir da observação da postura de vários violonistas famosos. Na sua sistematização vê-se, por exemplo, que ela estabelece quatro pontos de contato entre o violão e o corpo do instrumentista (região do peito, parte superior do antebraço direito, parte superior da coxa direita e parte interior da coxa direita). Käppel faz no entanto questão de salientar que “postura é algo pessoal, algo individual, com pequenas variantes que todos têm que descobrir por si mesmos”⁷⁴ (KÄPPEL, 2011, p. 20).

Uma boa postura deve ser confortável e – como ponto de partida para a realização de todos os movimentos imagináveis que servem à interpretação musical – relaxada! Além disso, deve ajudar na fusão do CORPO e INSTRUMENTO como se fossem uma única fonte de som.⁷⁵ (KÄPPEL, 2011, p. 20).

Preferindo falar em tônus postural do que em postura, Mathieu sugere apenas que o instrumentista deva ser capaz de usar seus músculos posturais para sustentar, longamente, certas estruturas: o tórax (facilitando a respiração), a abóbada da mão (liberando a agilidade e força dos dedos) ou os (bastante móveis) músculos da escápula, e não os do ombro, usados para carregar o peso do braço (MATHIEU, 2013, p. 22).

Assim, Mathieu explica a interdependência entre músculos posturais e dinâmicos. Enquanto os primeiros sustentam nossa postura, os segundo efetuam todos os movimentos que desejamos realizar. “Um e outro são interdependentes: a eficácia de um músculo dinâmico é sempre baseada na força de um músculo de postura” (MATHIEU, 2013, p. 83). Os dinâmicos possuem todos um antagonista, e são numerosíssimos no rosto e sobretudo na mão, que é a região do corpo que mais realiza movimentos complexos e variados. Tendo também músculos posturais, responsáveis por formar um tipo de abóbada com sua palma, a mão do violonista utiliza seu tônus postural que favorece rápidos movimentos de dedos.

A boa postura é, portanto, definida mais como uma postura que é fisiológica (os músculos posturais desempenham plenamente seu papel) e adaptável, isto é, fácil

⁷³ Nota do Editor. Optamos por manter a designação “pulso” neste trabalho por ser ela usual entre instrumentistas, embora ortopedistas e fisioterapeutas deem preferência à palavra “punho” para designar esta articulação.

⁷⁴ “Haltung ist etwas Persönliches, etwas Individuelles, mit kleinen Varianten, die jeder für sich herausfinden muss”.

⁷⁵ “Eine gute Haltung muss bequem und – als Ausgangsposition für die Ausführung aller erdenklichen, der musikalischen Interpretation dienlichen Bewegungen – entspannt sein! Darüber hinaus sollte sie helfen, KÖRPER und INSTRUMENT zu einer einzigen Klangquelle verschmelzen zu lassen”.

de ajustar aos múltiplos movimentos aos quais serve como um ponto fixo.⁷⁶ (MATHIEU, 2013, p. 24).

VIII. A base

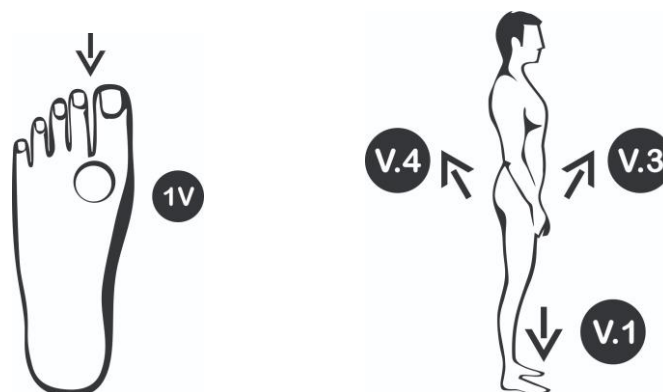
Raros são os artistas cujas teorias da técnica de interpretação não partam de uma noção de base, de estrutura. Fala-se em centro do corpo, energético, visceral; nos pés, e na sustentação; em pélvis, em ossos; na coluna vertebral. A noção de ancoradouro, de origem, como a de tronco para uma árvore, se liga com a da terra, se projeta em raízes. Assim, o trabalho do performer, não tanto por seu aspecto técnico, mas pela própria organicidade que se espera dele, se fundamenta em seu corpo e, mais ainda, em sua base. Parafraseando Mathieu, o gesto só vem tardiamente como consequência de sua postura, o que o célebre método para atores de Jerzy Grotowski ressalta:

Já assinalamos o princípio fundamental de Grotowski: primeiro o corpo, depois a voz. Aqui, ele enfatiza mais uma vez a necessidade de que, nesse exercício, o corpo inicie o movimento que, depois, é elaborado pelas mãos. As mãos, num certo sentido, são as substitutas da voz. São usadas para acentuar o objetivo do corpo, o impulso do movimento vindo da coluna vertebral. Desta forma, o exercício deve *começar* no corpo, na coluna vertebral e no tronco. O processo deve ser visível. [...]

O impulso, no entanto, deve preceder o movimento. Este impulso deve vir, visivelmente, do corpo. Origina-se e desenvolve-se nos rins. As mãos não entram em ação antes do fim do processo. Para o ator, a essência do exercício está em ter consciência do fato de que um movimento interno de empurrar deve ocorrer antes do movimento real de empurrar. Este exercício deve ser feito lentamente, sem pressa. (GROTOWSKI, 1971, p. 162).

Tencionando ativar os apoios dos pés no chão, o trabalho de consciência corporal desenvolvido por Neves e Calori (2019) com a técnica Klauss Vianna se inicia com exercícios de contato e movimento visando liberar tensões. Após tatear artelhos e metatarsos, observa-se a relação entre o que as professoras chamam de *vetores de direcionamento do movimento*. Assim, ao ativar – através da consciência da direção óssea – o *primeiro vetor*, na região do primeiro metatarso do pé, onde há os chamados ossos *sesamóides*, aciona-se simultaneamente o *terceiro vetor* (o púbis, que mobiliza o que chamamos de “bacia”, e que tecnicamente corresponde ao quadril, composto dos ossos ílio, ísquio e púbis) e, por simpatia, toda uma musculatura que “sobe” de um vetor a outro, passando pelos músculos adutores da coxa.

⁷⁶ “La bonne posture se définit donc plutôt comme une *posture à la fois physiologique* (les muscles posturaux jouent pleinement leur rôle) et *adaptable*, c'est à dire facile à ajuster aux multiples mouvements auxquels elle sert de point fixe.”



Figuras 3 e 4 – Vetores 1 (para baixo), 3 e 4 (cada qual em direção interior, promovendo a ativação dos músculos anteriores e posteriores)

A direção dada por este terceiro vetor, para cima, ativando os músculos transversos do abdome e somada à direção inversa infringida pelos *vetores dois* (calcanhares) e *quatro* (sacro), termina por reposicionar a base do violonista sentado – o seu quadril – em uma postura tônica e fisiológica, em que tudo a que o performer terá pensado terá sido em vetores de direcionamento ósseo, um pensamento que o terá levado a ativar toda uma cadeia muscular. Ora, essa postura fisiológica sentada, em que nem o púbis “aponta” exageradamente para frente (o que daria a sensação de perder o contato – imprescindível – das pontas dos ísquios com a cadeira), nem o sacro “aponta” para trás (acarretando lordoses excessivas), Neide e Calori conseguem graças a um trabalho de conscientização de vetores de direção óssea.

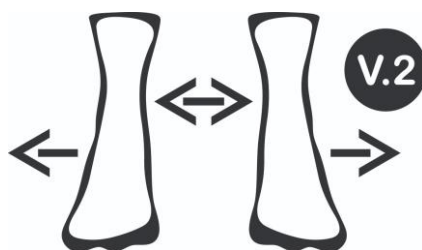


Figura 5 – Vetor 2, calcanhares “para fora”, ativando os músculos abdutores da coxa

Assim o *segundo vetor* é imaginado pelo performer como uma “força” que “empurra” seus calcanhares respectivamente para fora, e que “alinha” os pés paralelamente. Automaticamente, esse vetor faz trabalhar a musculatura dos abdutores do quadril, e girar o

quadril em anteroversão das cristas do íliaco (“sacro para trás”)⁷⁷, respeitando as curvas naturais da lombar⁷⁸. As direções antagônicas que se dão aos vetores três e quatro acabam por acionar os músculos das costas e um vetor de “crescimento” das costas para cima⁷⁹.

A vivência dos vetores de um a quatro proposta por Neves e Calori (2019) revela ser uma poderosa ferramenta de adaptação fisiológica à postura sentada, na qual o violonista é impelido a passar seu tempo de trabalho. Com tal vivência, se coloca em prática a recomendação que diz que devemos “devolver o quadril ao centro da nossa postura”⁸⁰ (MATHIEU, 2013, p. 34). O instrumentista deve conferir uma pequena checklist, e verificar que: “1. seus pés estão tonificados, “ancorados” ao solo, apoiando levemente para frente; 2. seus tornozelos estão flexíveis e móveis; 3. Os joelhos estão flexíveis e móveis, sem extensão forçada; 4. A mobilidade do quadril está permitindo os movimentos do busto; 5. A pélvis está bem posicionada, sem excessiva inclinação para a frente, portanto sem lordose lombar excessiva” (MATHIEU, 2013, p. 44). Ademais, recomenda-se que o violonista, como todo instrumentista que toca sentado, alterne sua posição ativa e tônica, apoiado “sobre seus ísquios com o busto levemente inclinado para a frente e o dorso tônico, que requer um esforço significativo de tônus postural” (MATHIEU, 2013, p. 48) com uma posição de descanso, para momentos em que não está tocando.

A ideia geral é usar a gravidade, em vez de lutar contra ela e procurar a força no chão. Para isso, o músico deve imaginar que ele se “enraíza” como uma árvore: ele empurra o chão, e este lhe manda de volta a energia impulsionada. Esse empurrar não deve endurecer o tornozelo ou o membro inferior: eles mantêm sua flexibilidade para acompanhar os movimentos do busto e os reequilibrar, se necessário.⁸¹ (MATHIEU, 2013, p. 39).

O apoio em posição tônica sentada deve enfim ser “leve”, sem “descarregar” o peso do corpo no assento e no encosto da cadeira, como se se estivesse sentado apenas por alguns segundos, prestes a se levantar. A energia que o chão reenvia aos pés cria em oposição a

⁷⁷ Esta relação entre os vetores 2 e 4 nos remetem a exercícios oriundos da Eutonia dirigidos ao trabalho de parto, que citamos informalmente a partir da memória do trabalho do eutonista Cyrille Philippe (para maiores detalhes, se referir a <https://www.cyrillephilippesagefemme.com>). De fato, observa-se que há uma relação entre o afastar dos calcanhares e um movimento reflexo do quadril, possibilitando, indiretamente, sua “abertura”.

⁷⁸ Em nossas anotações de aula, combinamos informalmente expressões que encontramos em nosso próprio vocabulário, procurando colocar em palavras vivências e sensações pessoais, com o uso de nomenclaturas específicas da anatomia, vulgarizadas – muitas vezes de maneira não ortodoxa – em cursos de consciência corporal diversos, dos quais o curso frequentado com Neide Neves e Marinês Calori.

⁷⁹ Mais uma vez reforçamos que a reorganização postural proposta aqui se baseia em sensações pessoais, em que se deve ponderar a subjetividade de termos e expressões criadas espontaneamente para descrever a vivência deste processo. Mas, a esse propósito, o que são aulas de instrumento a não ser a tentativa de transmitir – de uma subjetividade mais “experiente” a outra, de aprendiz – percepções individuais de uma técnica?

⁸⁰ “il faut replacer le bassin au centre de notre posture.”

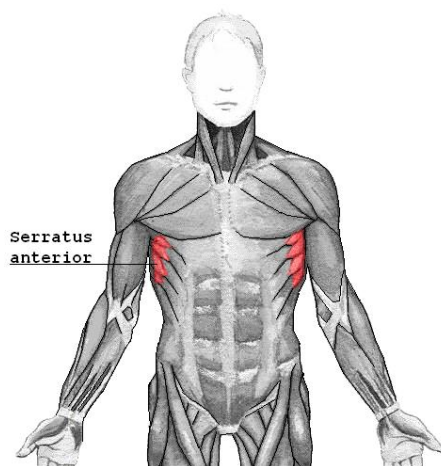
⁸¹ “L'idée générale consiste à se servir de la pesanteur, au lieu de lutter contre elle, et à chercher la puissance dans le sol. Pour cela, le musicien doit imaginer qu'il 's'enracine' à la manière d'une arbre: il pousse vers le sol et celui-ci lui renvoie l'énergie impulsée. Cette poussée ne doit pas raidir la cheville ou le membre inférieur: ils gardent leur souplesse pour accompagner les mouvements du buste et les rééquilibrer si nécessaire.”

sensação de que a cabeça se dirige para cima, ao mesmo tempo que o busto fica levemente inclinado para a frente (MATHIEU, 2013, p. 51).

IX. O tronco e a escápula

É no tronco que se situam alguns dos músculos posturais mais cruciais para a performance de grande parte dos instrumentos musicais, particularmente do violão. Por entre estes, Neves e Calori (2019) dão uma atenção particular àqueles do *quinto vetor*, segundo a nomenclatura adotada por professores da Técnica Klauss Vianna, se referindo aos músculos da cintura escapular. Esta cintura estaria, conforme explicam as duas professoras, em estreita relação com a cintura pélvica e com o sacro (*quarto vetor*), estabelecendo com este uma relação quadruplamente triangular (em que a ligação entre as duas escápulas e o sacro constituem um grande triângulo, e cada um desses elementos possui um formato triangular). A fisioterapeuta Marie Christine Mathieu (2013, p. 22) alerta, também, para a importância em utilizarem-se os músculos dessa cintura, evitando-se o risco de sobrecarregar e enrijecer, no caso de instrumentistas de cordas, o ombro esquerdo e, com ele, o movimento da mão nas cordas, evitando-se também forçar a posição do pulso e dedos esquerdos.

O tronco é muito rico em músculos posturais, tanto para funcionar eficazmente (respiração, torções, flexões) quanto para permitir a dinâmica de nossos membros inferiores ou superiores. Há nele os músculos dorsais, que correm em duas linhas paralelas ao longo da coluna, e os “grandes direitos” [...] na parede abdominal.⁸² (MATHIEU, 2013, p. 23).



⁸² “Le tronc est très riche en muscles posturaux, à la fois pour fonctionner efficacement (respiration, torsions, flexions) et pour permettre la dynamique de nos membres inférieurs ou supérieurs. On y trouve les muscles dorsaux, qui courent en deux lignes parallèles le long de la colonne vertébrale, et les ‘grands droits’ déjà évoqués, sur la paroi abdominale”.

Figura 6 – O serrátil anterior (músculo serrátil anterior, 2020)

Dentro dessa relação entre cinturas, “as pontinhas de baixo da escápula devem se orientar para baixo e para os lados de fora” (NEVES; CALORI, 2019). É notável, ao imprimirmos a direção *inferior-exterior* às escápulas, o fato de se tonificar o músculo de que mais fala Mathieu, o *serrátil anterior* (*grand dentelé*), que se origina na superfície das costelas superiores (na parte frontal do nosso corpo) e se liga à parte inferior das escápulas, onde se encontra com músculos como o *grande redondo* e o *grande dorsal*.

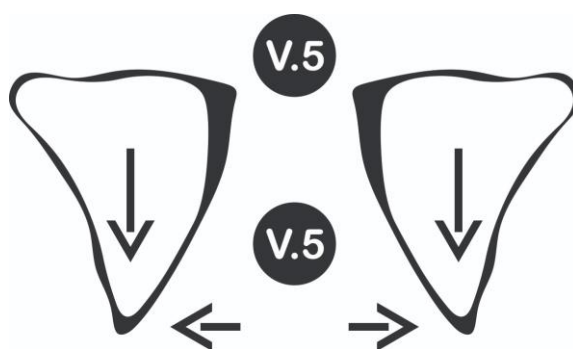


Figura 7 – O 5° vetor, escápulas para baixo e para fora

A fim de sensibilizar os músculos de porte da escápula (*serrátil anterior*, *transversos abdominais*, *grandes dorsais*), os exercícios propostos por Neide Neves e Marinês Calori demandam movimentos dos braços em todas as direções, em especial o *exercício do abraço*, em que se imagina abraçar algo em frente a si, cuidando para impedir a elevação dos ombros e a má tendência a tensionar os músculos do trapézio, mas sim acionando os músculos de sustentação abaixo da escápula. Segundo as recomendações dos exercícios, o performer deve prestar uma atenção particular às escápulas, que não devem se aproximar uma da outra, mas ao contrário, se afastar.

Observamos que tais exercícios dizem respeito diretamente ao trabalho do músico instrumentista, e implicam a vital importância, para este, de se ativarem os músculos entre as escápulas, sem envolver a musculatura errada.

É possível você elevar os braços sem levantar a escápula. Ao contrário, é abaixando a escápula que se cria a alavanca para erguer o braço, sem tensionar os músculos trapézio e deltóide, distribuindo o trabalho com outros músculos, como o tríceps do braço. (NEVES; CALORI, 2019).

O trabalho proposto dentro do método elaborado por Angel e Klauss Vianna, encadeia, como interligados, o *quinto vetor* (cintura escapular) ao *sexto*, dos cotovelos. Como proposta de relaxamento e alongamento, a ideia do *sexto vetor* – enquanto exercício fora do violão e enquanto postura e direcionamento ósseo *durante* a performance instrumental – é igualmente interessante para o violonista, que deve imaginar uma certa *tração*, puxando os cotovelos para longe das escápulas (NEIDE; CALORI, 2019).

Mathieu (2013, p. 78), por sua vez, também louva para o instrumentista a importância da articulação escapulotorácica, que deve servir de “ponto fixo ao movimento graças aos músculos posturais da escápula, o ‘serrátil anterior’ e do meio do trapézio, que garantem a sustentação”.

Deve ser lembrado, assim, que o instrumento, o arco e o próprio braço se posicionam através das omoplatas, e não do ombro, ou pior, do braço. Os músculos dinâmicos do ombro permanecem livres, a serviço da mobilidade. Os músculos da escápula, serrátil anterior e trapézio médio, trabalham na postura para dar ao ombro um ponto fixo. Em suma: o ombro carrega e se move ao mesmo tempo!⁸³ (MATHIEU, 2013, p. 79).

Casos patológicos de instrumentistas são identificados pela fisioterapeuta quando o porte do braço e do instrumento é feito pelo ombro, que deveria permanecer móvel e liberto para exercer sua função dinâmica de dar mobilidade aos braços. Este porte deveria, assim, partir dos músculos principais da escápula, que – estes sim – têm função postural (MATHIEU, 2013, p. 95-96). Grosso modo, diríamos que o porte dos braços (e em especial o esquerdo, que deve ser “sustentado” no ar) quando se toca violão deve vir de forças *abaixo* da escápula (os tais músculos serrátil anterior, grandes dorsais, grandes redondos e do trapézio), e não acima.

Acrescentemos que a sustentação da coluna depende, também, de músculos abdominais como os grandes direitos, que “mantêm as vísceras e ligam as costelas à base do púbis”, possuindo importância vital inclusive para a gestão e produção energética (MATHIEU, 2013, p. 24).

A coluna vertebral nunca é reta: suas três curvaturas fisiológicas conferem solidez, flexibilidade e capacidade de amortecimento. No músico, eles são a sede de três defeitos importantes: um arqueamento exagerado dos rins que impede o bom uso dos músculos respiratórios, um arredondamento insuficiente das costas que, por repercussão, limita a mobilidade do braço, uma nuca rígida e projetada à frente, que tende a tensionar os músculos do pescoço e do rosto.⁸⁴ (MATHIEU, 2013, p. 44).

⁸³ “Il faut donc retenir que l’instrument, l’archet et le bras lui-même se posent ‘par les omoplates’, et non par l’épaule ou pire, par le bras. Les muscles dynamiques de l’épaule restent libres, au service de la mobilité. Les muscles de l’omoplate, grand dentelé et trapèze moyen, travaillent en posture pour donner à l’épaule un point fixe. Bref: l’épaule porte et bouge à la fois!”

⁸⁴ “La colonne vertébrale n’est jamais droite: ses trois courbures physiologiques lui confèrent solidité, souplesse et capacité d’amortissement. Chez le musicien, elles sont le siège de trois défauts importants: une cambrure des reins

Assim o músico instrumentista deve se ater às diversas curvaturas naturais e posicionamentos da coluna: a cifose dorsal deve ser mantida; as omoplatas não devem ir para trás; a posição do pescoço deve respeitar a lordose cervical; a cabeça e o queixo não devem estar projetadas para frente (MATHIEU, 2013, p. 44). Nos interessa particularmente a sétima vértebra cervical, trabalhada na Técnica Klauss Vianna como sendo o *oitavo* e último *vetor*⁸⁵, que deve ser pensado segundo Neide Neves e Marinês Calori como uma direção que atravessaria a garganta e se direcionaria para frente, com o olhar do indivíduo (NEVES; CALORI, 2019).

Ao se direcionar para a frente, o oitavo vetor promove um tônus postural que o impele a uma direção para cima, e isto sem que se fale em “correção postural”, “endireitamento da cabeça” ou “crescimento da cervical para cima” – frases comuns em aulas de técnicas corporais. Em realidade, Neves e Calori argumentam que esse tipo de recomendação tem como efeito mais uma elevação da tensão muscular, que um alongamento de fato. Ademais, o fato de pensar em um vetor para frente (ao invés de para cima) induz um movimento sutil que não procura eliminar a curvatura natural da cervical, preocupação também expressa por Mathieu nas citações acima.

Não se deve, ao contrário do senso comum, “corrigir” a curvatura natural da cervical (como de qualquer forma nenhuma das curvaturas da coluna, que existem para amortecer impactos). Então, ao invés de puxar o alto da cabeça para cima, ou endireitar a cabeça para trás, deixando o pescoço mais “reto”, deve-se pensar em um ponto na região da incisura jugular, logo acima do esterno, osso do peito, e neste ponto há um vetor que viria de trás, da 7ª cervical, apontando para frente. O processo de “crescer” existe, mas o enfoque é outro. (NEVES; CALORI, 2019).

Este vetor também nos parece ser de grande importância para o músico violonista, que tende a fixar os olhos ou na folha de partitura ou na escala de seu instrumento, essa obsessão do olhar o deixando, por vezes, totalmente alheio à posição da cabeça e ao relaxamento do pescoço.

X. As mãos

Abordar as mãos do violonista é atacar nosso alvo principal, aquilo sobre que todo e qualquer método de técnica do violão sempre se ateve. No entanto, continua valendo a ideia inicial, que considera o corpo como um todo e que enxerga no funcionamento dos dedos uma somatória da ação de todos os *vetores do movimento*, do estado do tônus postural global, e da prontidão para a contração e o relaxamento eficientes e rápidos da totalidade dos músculos

exagérée qui empêche la bonne utilisation des muscles respiratoires, un arrondi du dos insuffisant qui, par répercussion, limite la mobilité du bras, une nuque raide et projetée vers l'avant qui tend à crispier les muscles du cou et du visage”.

⁸⁵ Depois do vetor dos dedos, que abordaremos na próxima seção deste trabalho.

dinâmicos. Observa-se, por exemplo, que “os músculos flexores dos dedos têm suas raízes acima do cotovelo” (MATHIEU, 2013, p. 21). Pode-se dizer, inclusive, que toda abordagem do ensino do violão, sobretudo a partir de Carlevaro, procura levar em conta ao menos a importância do relaxamento dos braços no desempenho das mãos e dedos. O que Mathieu acresce, todavia, é a função que cada parte pode ou deve ter:

Reintroduzir o bom uso da mão é antes de tudo aprender a usar o membro superior em sua mobilidade, função na qual ele faz maravilhas. Isso levando em conta que o braço não foi concebido para o trabalho postural, já que não há músculos posturais entre a parte inferior do ombro e o pulso.⁸⁶ (MATHIEU, 2013, p. 76-77).

Ao mesmo tempo, desmentindo uma possível crença de que todos os músculos diretamente envolvidos na performance do violão fossem dinâmicos, e como mencionado anteriormente, a fisioterapeuta nos mostra que existem músculos posturais na mão: os músculos posturais exclusivos do polegar, que são “essenciais para que este desempenhe seu papel de pinça”, e aqueles que são relativos à mão como um todo: “sua força, combinada com a flexibilidade dos dedos, garante a eficácia do atuador principal do corpo humano” (MATHIEU, 2013, p. 24). Na mão, ambos os tipos de músculos possuem funções e inserções diferentes e definidas, como nos ensina Mathieu: “Os músculos posturais são músculos “intrínsecos” da mão, ou seja, possuem ambas as inserções na mão. Os músculos motores dos dedos são músculos extrínsecos: se inserem no antebraço e até mesmo no úmero, acima do cotovelo”⁸⁷ (MATHIEU, 2013, p. 83).

As mãos são, assim, uma espécie de “sistema fechado”, possuindo todo tipo de músculos; repletas de músculos dinâmicos responsáveis pelos movimentos dos dedos, seus músculos posturais são, no entanto, frequentemente negligenciados. Como acontece frequentemente com os músculos posturais torácicos na posição em pé ou sentada, há uma tendência a que o tônus postural das mãos também seja insuficiente.

Considerando-se que a mão “precisa de pontos fixos para acionar movimentos precisos e poderosos”, arredondar o centro da mão, construindo uma espécie de “abóbada”, não é um recurso técnico exclusivo de pianistas mas, ao contrário, a maneira correta de acionar seus músculos posturais. Segundo Marie-Christine Mathieu, “a maioria dos músicos não tem uma ‘abóbada de mão’, seja por fraqueza desses músculos posturais, seja porque eles não sabem como usá-los”⁸⁸ (MATHIEU, 2013, p. 77).

⁸⁶ “Réintroduire le bon usage de la main, c’est donc en premier lieu apprendre à utiliser le membre supérieur dans sa mobilité, fonction dans laquelle il fait merveille. Alors qu’il n’est pas conçu pour un travail de posture puisqu’il n’existe aucun muscle postural entre la partie inférieure de l’épaule et le poignet”.

⁸⁷ “Les muscles posturaux sont des muscles ‘intrinsèques’ de la main, c’est-à-dire qu’ils ont leurs deux insertions au niveau de la main. Les muscles moteurs des doigts sont, eux, des muscles extrinsèques: ils s’insèrent sur ‘avant-bras et même sur l’humérus, au-dessus du coude”.

⁸⁸ “une majorité de musiciens n’ont pas de ‘voûte de main’, soit par faiblesse de ces muscles posturaux, soit parce qu’ils ne savent pas les utiliser.”

Nos lembrando a maneira como a técnica Klauss Vianna enxerga ao mesmo tempo a construção do arco do pé associando três pontos de sua planta dentro de uma relação triangular e ao mesmo tempo os três pontos de apoio da mão, Mathieu também assinala a importância de se construir uma abóbada da mão a partir de três pontos:

Construir esta abóbada, a partir dos pequenos músculos profundos na palma da mão e nas costas da mão, torna possível alcançar um verdadeiro equilíbrio em três pontos naturais de suporte: o primeiro, localizado entre o polegar e o dedo indicador; o segundo, constituído pela articulação metacarpo-falange do dedo mínimo (pequena protuberância na base das três falanges do quinto dedo), que não deve desmoronar; a terceira, a ulnar posterior, localizada logo em frente ao estilóide da ulna (o osso em forma de bola acima do punho).⁸⁹ (MATHIEU, 2013, p. 85).

Não apenas nos chama a atenção, nessa asserção de Mathieu, a localização dos três pontos, que correspondem exatamente aos pontos de apoio do pé e da mão segundo Neves e Calori, como também o fato de se preconizar uma atenção especial com relação ao dedo mínimo, que não deve se abaixar, se “desmoronar”. De fato, na abordagem do *sétimo vetor* (“dedos”) durante a prática corporal proposta pelas professoras, exercícios sobre superfícies lisas (paredes, chão) espalmando as mãos solicitam a presença tônica, no contato com a dita superfície, dos três pontos de apoio. Observamos, nessa prática, a dificuldade corrente em se manter um tônus e um contato justamente no ponto situado abaixo do dedo mínimo de ambas as mãos. Esta relativa deficiência, que é amplamente trabalhada pelas diferentes escolas de violão em seus métodos e treinamentos técnicos, também é explicada e trabalhada na TKV, mas sob um enfoque bastante diferente (NEVES; CALORI, 2019).

Assim, os exercícios para o *sétimo vetor* compreendem movimentos de pinça entre dedos polegar e indicador ou médio, que favorecem o trabalho simultâneo do bíceps do braço acionado. Quando o exercício da pinça, abrindo e fechando, é feito entre o polegar e os dedos mais “fracos” (anular e mínimo, justamente acionando a região da mão abordada por Mathieu como sendo aquela que “não deve desmoronar”), Neide Neves e Marinês Calori observam que o músculo serrátil anterior, simpaticamente, também é chamado a contribuição, e começa a trabalhar também.

Há no corpo humano, evidentemente, múltiplas relações entre cadeias de músculos, mesmo que anatomicamente distantes entre si; também não é de se estranhar que músculos considerados “cruciais” para a performance instrumental sejam acionados conjuntamente (como na tonificação do serrátil anterior combinada à dos músculos abductor e flexor curto do dedo mínimo). Assim, as professoras da TKV enfatizam a prioridade em trabalhar os músculos

⁸⁹ “ Construire cette voûte, à partir des petits muscles profonds situés dans la paume et sur le dos de la main, permet de réaliser un véritable équilibre sur trois points d’appui naturels: le premier, situé entre le pouce et l’index; le deuxième, constitué par l’articulation métacarpe-phalangiennne de l’auriculaire (petite bosse à la base des trois phalanges du cinquième doigt), qui ne doit pas s’effondrer; le troisième, le cubital postérieur, situé juste devant la styloïde cubitale (l’os en forme de boule au-dessus du poignet)”.

desse dedo, geralmente pouco tonificados, através de exercícios como o de lhe fazer “conduzir” o movimento do corpo (NEVES; CALORI, 2019).

No violão, a importância de se tonificarem os músculos dos metacarpos é ensinada de praxe, ao se preconizar uma posição *arredondada* dos dedos das duas mãos. Em concordância com nossa convicção pessoal enquanto instrumentista de que “trabalhar a partir dos dedos anular e mínimo de alguma forma equilibra a musculatura da mão”, testemunhamos da importância em se reverem digitações obsoletas das partituras para violão, onde outrora havia uma tendência a se sobrecarregar dedos mais “performáticos”, deixando, por exemplo, os dedos 3-4 da mão esquerda, em segundo plano. A importância em equilibrar o tônus e a coordenação de *todos* os dedos sempre foi algo que praticamos e ensinamos. Na análise de Mathieu, ela contribui à constituição da abóbada da mão o que, para ela, é a posição “mais de acordo com sua fisiologia” ao se tocar um instrumento. A partir dessa abóbada fisiologicamente natural, o “punho fica levemente estendido, com uma ligeira inclinação no lado da ulna devido ao músculo ulnar posterior; o primeiro interósseo fica ativo [...]; a base do dedo mínimo adquire uma posição sustentada”⁹⁰ (MATHIEU, 2013, p. 86).

A fisioterapeuta ainda relaciona uma maléfica tendência a se hiper-estenderem os dedos polegar e mínimo que, neste aspecto, agem em sinergia um com o outro: “se o polegar é movido em extensão forçada, o dedo mínimo faz o mesmo automaticamente. No entanto, essas extensões são antifisiológicas, e portanto perigosas se forem repetidas com muita frequência”⁹¹ (MATHIEU, 2013, p. 86). A propósito, Mathieu vê o polegar como o outro dedo que demanda uma atenção especial; sendo o mais móvel deles, sua ação se dá em um plano vertical, diferentemente dos outros. Devido a essa diferença, este dedo – tanto em uma como na outra mão – é afetado pelo risco de uma extensão forçada; por isto, o instrumentista deve buscar para o polegar uma posição de base levemente flexionada (MATHIEU, 2013, p. 87).

Consideremos agora brevemente certas especificidades de cada mão do violonista. O antebraço direito, na região do cotovelo, se apoia sobre a lateral do violão, de um apoio que deve ser o mais leve possível e sem se fixar, “com o único propósito de estabilizar a mão” (MATHIEU, 2013, p. 158). A mão direita, ao se posicionar em face da roseta, mantém um ângulo suave do pulso, e a articulação da falange principal dos dedos indicador (i), médio (m) e anular (a) localizadas verticalmente acima das três primeiras cordas. Hubert Käppel recomenda um aumento ainda maior do ângulo de ataque, inclinando o pulso alguns milímetros para baixo para que o dedo ataque a corda mais de baixo, como no alaúde. Para

⁹⁰ “Le poignet est en légère extension, avec une faible inclinaison du côté du cubitus grâce au muscle cubital postérieur; le premier interosseux est en activité [...]; la base de l'auriculaire est en position soutenue”

⁹¹ “si le pouce s'installe en extension forcée, le petit doigt en fait de même de manière automatique. Or, ces extensions sont antiphysiologiques, donc dangereuses si elles se répètent trop souvent”.

o violonista, esta posição de mão direita, mais eficiente, corresponderia a um tipo de “atitude de pinça” (KÄPPEL, 2011 p. 40).

Quanto à mão esquerda, “frequentemente colocada em posição antifisiológica” (MATHIEU, 2013, p. 155), ela funciona segundo uma verdadeira engrenagem ombro-braço-mão:

Os movimentos da mão esquerda e dos dedos não são possíveis sem a participação dos ombros e braços. Somente através da interação finamente sintonizada dos músculos, tendões e articulações do ombro, braço, mão e dedos, obtêm-se movimentos econômicos dos dedos da mão esquerda. Para atingir as várias posições dos dedos na extensão e largura do braço do violão, o braço, antebraço e pulso devem se mover de modo a facilitar a ação dos dedos, para que estes se esforcem (ou se estirem) o mínimo possível.⁹² (KÄPPEL, 2011 p. 28).

Neste sentido, a força, a agilidade e a velocidade dos dedos da mão esquerda dependem do relaxamento do pulso, e da estabilidade e firmeza da abóbada da mão. Assim para Mathieu, é necessário que o violonista “trabalhe esta [abóbada] e reaprenda a usar o pulso para o movimento” (MATHIEU, 2013, p. 160), tendo em vista a tendência que têm muitos violonistas a enrijecer o pulso esquerdo em uma posição angulosa, antifisiológica. Voltar a movimentar o pulso o “torna adaptável, evitando assim uma instalação sistemática na posição mais desfavorável” (MATHIEU, 2013, p. 160).

A maneira como a fisioterapeuta enxerga a importância da mobilidade do pulso deve servir como meta ao violonista não só para a mão esquerda, como para a direita também. A flexibilidade do pulso não apenas evita problemas fisiológicos e libera tensões, como se traduz na flexibilidade do som, na respiração e no fraseado musicais. Mathieu salienta ainda a função amortecedora do pulso, e demonstra como a partir do contato dos dedos (no caso do violão, da mão direita sobre as cordas e da esquerda sobre as cordas e sobre o braço), um ponto fixo tônico, estável e relaxado pode permitir a liberdade de movimento do braço, que é muito favorável. Sua explicação induz exercícios técnicos bastante inovadores, que permitem à mão esquerda, na citação abaixo, aos poucos liberar a tensão que se acumula também no polegar:

O pulso deve ser usado em flexão (mão em direção ao braço) e extensão (mão para cima) para manter a função de amortecimento e dar mobilidade ao membro superior. Porque este último está fixado em suas duas extremidades: ao ombro ou escápula de um lado, posicionamento sobre o instrumento do outro. A única maneira de recuperar um pouco de liberdade é fazer com que o pulso aprenda a se movimentar com uma mão fixa (apoiada no instrumento), movendo o braço e o

⁹² “Bewegungen der LH und der Finger sind ohne Unterstützung von Schulter und Arm nicht ausführbar. Nur durch das fein abgestimmte Zusammenwirken der Muskeln, Sehnen und Gelenke von Schulter, Arm Hand und Fingern werden ökonomische Bewegungen der Finger der LH erst ermöglicht. Um die verschiedenen Positionen der Finger quer und längs zum Griffbrett zu erreichen, müssen Oberarm, Unterarm und Handgelenk so bewegt werden, dass die Finger leichtes Spiel haben, d.h., dass sie sich so wenig wie möglich anstrengen (z.B. strecken) müssen”.

antebraço: é um movimento incomum, pois estamos acostumados a mover o pulso a partir de uma mão livre no espaço.⁹³ (MATHIEU, 2013, p. 82).

A liberação dos movimentos da mão esquerda, incorporando a noção de impulso, de inércia e de relaxamento, induz uma melhoria na execução de certos efeitos técnicos-chave do repertório do violão, tais como os ligados ascendentes, cujo volume depende de um toque impulsivo e percussivo, e da flexibilidade do pulso.

O movimento do ligado ascendente ocorre a partir da articulação da base do dedo [a primeira falange, chamada proximal]. Surge, por um lado, do posicionamento fácil dos dedos no braço do violão – Por exemplo, antes do início de uma obra – e, por outro lado, mais freqüentemente, através de um movimento rápido e percussivo dos dedos. [...] Se a força dos dedos não for suficiente para o golpe percussivo do ligado, ela pode ser reforçada por um curto movimento impulsivo do pulso. Da mesma forma, os dedos (especialmente os naturalmente mais fracos como o anular e mínimo) podem ganhar mais força através de um movimento maior para compensar sua falta de força muscular. O movimento de ligado ascendente deve ser realizado com alta precisão, pois mesmo um pequeno desvio da escala ou uma dose menor de pressão dos dedos, que depende do volume e da intensidade do som (muito ou pouco vibrato), pode levar a um som estridente e sujo. (Käppel, 2011, p. 29).⁹⁴

XI. Os gestos das mãos

As posturas e gestos instrumentais que estivemos discutindo nas seções acima se originam e manifestam como ações puramente físicas, que o violonista realiza com seu corpo no espaço, e em contato com o instrumento; elas no entanto possuem uma outra dimensão, talvez não tão funcional, relacionada à expressão de ideias e emoções que são veiculadas na performance musical. Essa expressão se dá, nesse sentido, na *música* propriamente dita (enquanto linguagem de sons e enquanto fenômeno acústico) mas também nos aspectos visuais e materiais da performance. Procurando entender a relação entre todas estas facetas do fazer musical, abordamos brevemente a questão da *gestualidade* musical presente na performance ao violão.

⁹³ “le poignet doit être utilisé en flexion (main vers le bras) et en extension (main vers le haut) pour conserver sa fonction d’amortisseur et donner de la mobilité au membre supérieur. Car ce dernier est fixé à ses deux extrémités: épaule ou omoplate d’un côté, placement sur l’instrument de l’autre. La seule façon de retrouver un peu de liberté, c’est d’apprendre au poignet à se mouvoir avec une main fixe (puisque posée sur l’instrument), par le déplacement du bras et de l’avant-bras: mouvement inhabituel, puisque nous avons l’habitude de bouger le poignet à partir d’une main libre dans l’espace”.

⁹⁴ “Die Bewegung des Aufsetzen erfolgt aus dem Fingergrundgelenk. Sie entsteht einerseits durch ein einfaches Positionieren der Finger auf dem Griffbrett – z. B. bevor der Anfang eines Werkes erklingt – und andererseits, weit häufiger, durch eine schnelle, perkussive und aus dem Schwung der Finger entstehende Bewegung. Wenn die Kraft der Finger für das perkussive Aufschlagen nicht ausreicht, darf sie durch eine kurze impulsive Bewegung aus dem Handgelenk verstärkt werden. Ebenso können die Finger (besonders die von Natur aus schwächeren Ring- und kleiner Finger) durch eine grössere Bewegung mehr Kraft entfalten, um ihre mangelnde Muskelkraft zu kompensieren. Die Aufsetzbewegung muss mit hoher Präzision ausgeführt werden, da schon eine kleine Abweichung vom Bundstab oder ein zu gering dosierter Fingerdruck, der sich nach Lautstärke und Tonintensität (viel oder wenig Vibrato) richtet, zu einem klirrenden und unsauberen Ton führen kann”.

Muitos foram os musicólogos que se debruçaram sobre o tema do gesto na música. François Delalande, por exemplo, reparte gestos musicais, que possuem uma natureza ao mesmo tempo corporal e imagética, em diferentes categorias gradativas entre o puramente funcional e o puramente simbólico. Assim, os gestos realizados pelos músicos e instrumentistas podem, em uma primeira instância, ser *efetivos, de acompanhamento e figurativos*. Godoy e Leman se aproximam desse esquema, apresentando categorias de gestos *produtores de som, comunicativos, auxiliares ou facilitadores do som, e gestos de acompanhamento* – que compreendem até mesmo gestos realizados ao simplesmente se escutar música, como dançar (GODOY; LEMAN, 2010, p 13). Comparando as classificações, corresponderíamos os gestos *produtores de som* aos efetivos, os *comunicativos* ao mesmo tempo aos *figurativos*, quando não têm outro propósito que a expressão individual do performer, e aos *de acompanhamento* quando têm a função de gerir a performance junto a outros músicos. Os *facilitadores do som* estariam enfim em um espaço transitório entre os *gestos efetivo e de acompanhamento*.

O termo *gesto efetivo* denota o que chamaríamos de um gesto produtor de sons, enquanto o termo *gesto de acompanhamento* é usado para o movimento que sustenta o gesto efetivo de várias maneiras. Delalande sugere o termo *gesto figurativo* para se referir a uma imagem mental que não está diretamente relacionada a nenhum movimento físico, mas que pode ser transmitida através do som⁹⁵ (GODOY; LEMAN, 2010, p 18).

No intuito de apurar sua definição, os autores exemplificam gestos *de comunicação* realizados por músicos, englobando gesticulação, movimentos faciais e de mãos acompanhando a fala (GODOY; LEMAN, 2010, p 14). Por outro lado, dentre os gestos efetivos, aqueles que compõem a técnica mesma do instrumento, existem gestos que são, segundo a definição de Jensenius *et al.*, de *excitação* e de *modificação*. Estas funções gestuais se aplicam claramente ao violonista, que possui nas ações habituais da mão direita a função de *excitar* a corda do instrumento, acioná-la, e nas ações habituais da mão esquerda, a de *modificar* o som acionado pela direita, escolhendo notas sobre a escala do violão.

A maioria dos instrumentos musicais é tocada com gestos de excitação e modificação [...]. Essas duas funções gestuais podem ser, até certo ponto, separáveis, como em instrumentos de cordas onde as duas mãos desempenham papéis diferentes: a mão esquerda está principalmente modificando o som

⁹⁵ “The term *effective gesture* denotes what we would call a sound-producing gesture, while the term *accompanying gesture* is used for the movement that supports the effective gesture in various ways. Delalande suggests the term *figurative gesture* to refer to a mental image that is not directly related to any physical movement, but which may be conveyed through sound.”

(escolhendo a nota) enquanto a mão direita está realizando a excitação.⁹⁶ (JENSENIUS ET AL., 2010, p. 25).

Parênteses com ressalvas sejam aqui feitas, pois mesmo os ligados ascendentes acima discutidos se tornam muitas vezes recursos de *excitação* do som, sobretudo em técnicas estendidas de um repertório mais recente, onde as funções de ambas as mãos não são mais estanques. Neste repertório, eventualmente acontece de o violonista se servir das duas mãos para *modificar* o som através de diferentes artifícios técnicos como o *tapping*, e para excitá-lo, através de percussões, ligados descendentes, etc. (a este respeito, se referir a nosso artigo recente, *Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto*, e ver: FERNANDES, 2019).

O aspecto primordial da comunicação, figuração e metáfora do gesto musical, amplamente abordado pelos autores supracitados, deve ser a nosso ver seriamente levado em conta, até mesmo na compreensão da técnica pura do violão. Tanto porque, ligados à expressão de ideias musicais que guiam as ações do violonista, seus gestos e posturas só encontram razão na *organicidade*, como porque o princípio mesmo da técnica instrumental é estar perfeitamente incorporada, à imagem da filosofia que guia o trabalho do ator. Segundo Zigmund Molik, primeiro ator da companhia teatral de Jerzy Grotowski, “o corpo deve estar tão bem treinado nessas ações que chamamos de treinamento, que, mais tarde, esse treinamento possa e deva ser completamente esquecido” (CAMPO; MOLIK, 2012, p. 46).

XII. Considerações finais

Pretendendo ampliar o questionamento da postura, do movimento e da liberação do gesto ao violão, nos aproximamos de sua técnica instrumental segundo uma abordagem renovada. Em razão de suas características morfológicas e seu volume sonoro reduzido, sua tradição tendia a acumular métodos vinculatorios e restritivos baseados em princípios de imitação de gestos mecânicos quase sempre levando a tensões musculares e acarretando uma musicalidade retida.

Ao propormos um tipo de trabalho corporal e de vivência do *gesto* instrumental, não pudemos nos contentar com o tipo de abordagem que caracteriza a grande massa existente no mercado de métodos violonísticos e compêndios sobre técnica. Ao contrário, apresentamos um tipo de abordagem do gesto técnico instrumental *libertador* e que, ao libertar o gesto, viabilizasse a libertação concomitante do som e da expressão agógica e timbrística do violão. *Ancoramos*, com isso, os gestos das mãos do violonista nos princípios

⁹⁶ “Most musical instruments are played with both excitation and modification gestures [...]. These two gestural functions may to a certain extent be separable, as on stringed instruments where the two hands play different roles: the left hand is mainly modifying the sound (choosing the pitch) while the right hand is carrying out the excitation”.

básicos da busca de uma consciência corporal, de uma atribuição de funções adequada a cada tipo de músculo, de um tônus muscular liberto de tensões, da pesquisa de oposições no movimento, de desenhos no espaço que respeitem a fisiologia *espiralada* do corpo e na liberação do movimento dos braços e de articulações.

Tais princípios, além de nos aproximarem de uma maneira mais fisiológica de lidarmos com o instrumento, nos levam a uma melhor compreensão do próprio papel do *performer*, de sua corporeidade dentro de uma arte efêmera, uma arte da *presença*. Acreditamos, neste sentido, estarmos vislumbrando a performance violonística, mais ainda que sua técnica, como um processo expressivo de transformação energética, que ademais traz ao violonista a possibilidade de melhor conhecer seu próprio corpo. “Na prática, o corpo todo deve participar do processo respiratório. [...] deve vir dos pés, da terra. A energia deve ser buscada na terra” (CAMPO; MOLIK, 2012, p. 109).

Referências

- ALMEIDA, Marco Antonio de. Entrevista em linha Orquestrando o Brasil Fala Doutor! S.I. Disponível em: <https://www.orquestrandobrasil.com.br/fala-doutor-com-marco-antonio-de-almeida/>. Acesso em: 22 out. 2018.
- ANDRADE, Edson Queiroz de; FONSECA, Joao Gabriel Marques. Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas. *Permusi*, Belo Horizonte, p. 118-128, 2 dez. 2000.
- BORGES, Hélia. O trabalho de Angel Vianna como campo do possível. In: SALDANHA, Suzana (org.). *Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 20-36.
- BRAZ, Luzia Carion. *A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2004.
- CAMPO, Giuliano; MOLIK, Zygmunt. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 224-255, set./dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2511>.
- GIBET, Sylvie. Sensorimotor Control of Sound-producing Gestures. In: GODØY, R.I.; LEMAN, M. (org.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. 212-237.
- GODØY, Rolf Inge. Gestural Affordances of Musical Sound. In: GODØY, R.I., LEMAN, M. (org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. 103-125.
- GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. Prefácio dos editores. In: GODØY, R.I., LEMAN, M. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.
- KÄPPEL, Hubert. *Die Technik der Modernen Konzert Gitarre: Detailliertes Kompendium zu den Grundlagen und Spieltechniken der Gitarre im 21. Jahrhundert mit umfassendem, progressiv aufgebautem Übungsteil*. Brühl: AMA Verlag, 2011. 246 p.

- KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado da dança. In: SALDANHA, Suzana (org.). *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 26-32.
- LABAN, Rudolf. *Espace dynamique: Textes inédits, Choreutique, Vision de l'espace dynamique*. Trad. francesa: Élisabeth Schwartz-Rémy. Bruxelles: Contredanse (Nouvelles de Danse), 2003.
- JENSENIUS, Alexander Refsum; WANDERLEY, Marcelo M.; GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. In: GODOY, Rolf Inge, LEMAN, Marc (org.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. 12-35.
- MADEIRA, Bruno. *O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística*. 2017. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música, Unicamp, Campinas, 2017.
- MATHIEU, Marie-Christine. *Gestes et postures du musicien: réconcilier le corps et l'instrument*. Saint Ismier: Format éditions, 2013.
- MILLER, Jussara. A escuta do corpo – sistematização da técnica de Klauss Vianna. In: SALDANHA, Suzana (org.). *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 22.
- MÚSCULO serrátil anterior. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=M%C3%BAsculo_serr%C3%A1til_anterior&oldid=57547975. Acesso em: 03. abr. 2020.
- NEVES, Neide, CALORI, Marines. Entrevistas [Curso livre sobre a Técnica Klauss Vianna] concedidas a Ledice Fernandes entre março e junho de 2019. São Paulo, 2019. Anotações pessoais e e-mails.
- PEREZ, Rubén Lopez. Geste, guitare et pensée: une procédure d'analyse du discours musical. In: 6ème Journée des Jeunes Chercheurs du GREAM. Strasbourg, 02/02/2018. Disponível em: <http://www.canal2.tv/video/14886>.
- PERONE, Hugo César. *Eutonia: arte e Pensamento*. São Paulo: É Realizações, 2005.
- PERPÉTUO, Irineu Franco. Orquestra alemã se apresenta no Municipal. *Folha de S. Paulo*, Folha ilustrada, São Paulo, 30 nov. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/30/ilustrada/10.html>.
- PHILIPPE, Cyrille. *Cyrille Philippe, sage-femme maïeuticien à Lyon*. Site internet. Disponível em: <https://www.cyrillephilippesagefemme.com>.
- RAMOS, Enamar. Angel Vianna e o teatro. In: SALDANHA, Suzana (org.) *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 67
- REICH, Wilhelm. *Análise do caráter*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- SALDANHA, Suzana (org.) *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. 162 p.
- TEIXEIRA, Leticia. Trago na memória corporal o que Angel me favoreceu. In: SALDANHA, Suzana (org.). *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 42.
- VIANNA, Klauss. *A dança*. 3.ed. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

A revista ARJ: *template* para diagramação (título corpo 18 e margens 2,5 x 2,5 x 2,5 x 2,5)

Sandra Regina Ramalho e Oliveira
Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo

Neste artigo discute-se a intertextualidade, objeto teórico, tendo como objeto empírico a relação entre as obras do pintor impressionista Pierre-Auguste Renoir e as de seu filho, o cineasta do realismo poético francês, Jean Renoir. Os dados foram preferencialmente obtidos na exposição *Renoir Père et Fils*, apresentada no Musée D'Orsay, em Paris, de 6 de novembro de 2018 a 27 de janeiro de 2019. Após revisitar a biografia de cada um desses expoentes da arte, foram analisadas brevemente as oito salas da mostra do D'Orsay, destacando as relações entre pai e filho, bem como as extrapolações dessas influências, trazendo outros artistas e escritores cujas obras foram articuladas na obra de Jean Renoir. Por fim, são apresentadas algumas problematizações.

Palavras-chave: Intertextualidade. Pintura. Cinema. Pierre-Auguste Renoir. Jean Renoir. Leitura de Imagens.

*Uma flor que no chão cai
E retorna à ramada – que nada!
Borboleta leve vai...*

Arakida Moritake

O fenômeno intertextual

Analisar e discutir o fenômeno linguístico da intertextualidade traz duas outras questões estéticas e éticas para exame: a originalidade da obra, seja ela literária, visual, musical, cinematográfica, teatral ou outra; e a autoria como propriedade de um criador sobre sua criação. Como se pode perceber, ambas as questões estão interligadas pois, contestada a originalidade por plágio, ou citação, paráfrase, paródia ou outra categoria de intertextualidade em relação a um texto anterior, paralelamente, a autoria está sendo colocada em xeque.

O SUBTÍTULO DENTRO DO SUBTÍTULO

A arte contemporânea⁹⁷ está entremeada de produções intertextuais, como modo mesmo de questionar a arte, artistas ou trabalhos anteriores a ela. Mas a arte de tempos atrás também se nutriu de narrativas anteriores a ela, pois basta lembrar os casos óbvios das

⁹⁷ Uma nota de rodapé.

relações entre as produções clássicas gregas e romanas, ao ponto de hoje referenciar-se a uma arte *greco-romana*; e o caso da retomada de alguns padrões pré-históricos no modernismo, como mostra, entre outros, Ana Claudia de Oliveira, em seu estudo *Neolítico: Arte Moderna* (1987), título que já antecipa os achados da investigação.

se certas passagens e certos figurinos podem lembrar quadros do meu pai, isto se dá por duas razões: primeiro, porque aquilo se passa em uma época e lugares onde meu pai trabalhou muito, na época da sua juventude; depois, é porque sou filho de meu pai e todos são forçosamente influenciado pelos pais.

Se os fenômenos intertextuais em si se dão a partir de um período impreciso, embora ancestral, os estudos sobre as relações entre obras diferentes podem ter como marco fundador dois momentos distintos, o primeiro demarcado pelo linguista russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), que data do início do século XX, com a proposição do conceito de *dialogia*; e o outro, postulado pela também linguista, a búlgaro-francesa Julia Kristeva (1941-...), integrante do grupo de intelectuais franceses que se reuniam em torno da revista *Tel Quel*, ou seja, “tal qual”, expressão que em francês ou português apontam para a intertextualidade. No seio desse grupo, em grande atividade em meados do século XX, Kristeva partiu do conceito bakhtiniano de dialogia e lhe conferiu características distintas, inaugurando o termo – e o respectivo conceito – de intertextualidade (*intertextualité*, em francês), delimitando um campo teórico destinado ao estudo de relações entre textos.

A proposta de uma exposição

Justapor a obra de dois expoentes de duas linguagens diferentes, a pintura e o cinema, foi a proposta do Musée D’Orsay, em Paris, em cartaz de 6 de novembro de 2018 a 27 de janeiro de 2019. Tanto o pintor teve uma produção marcante para a arte do seu tempo, como o cineasta e ator para o seu; ou mesmo, ambos, para a história da arte e para a história do cinema.



Figura 1 – *Le(s) déjeuner(s) sur l'herbe* (1863), tela de Édouard Manet; cena de filme (1959) de Jean Renoir. Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Édouard_Manet_-_Le_Déjeuner_sur_l'herbe.jpg; *The New Yorker*. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/watching-sandy-with-jean-renoir>. Acesso em: fev. 2019.

As inter-relações entre a obra do cineasta Jean Renoir e de seu pai, Pierre-Auguste, merecem análises mais acuradas e com maior aprofundamento. Poderia ser objeto de dissertação ou tese. O que se pretendeu aqui nesta síntese, foi mostrar para um público maior, especialmente para o de língua portuguesa, esse potencial já conhecido, mas sobejamente evidenciado pelo Musée D'Orsay, ou seja, trazer para discussão o pouco que pode ser apreendido de uma visita a uma exposição de arte, sob a perspectiva dos dois criadores e sob o ponto de vista das relações intertextuais possíveis entre a pintura e o cinema.

Referências

BARTHES, Roland. *Théorie du texte et intertextualité*. In: RABEAU, Sophie. *L'Intertextualité*. Paris: Flammarion, 2002.

FEIST, Peter H. *Pierre-Auguste Renoir 1841-1919: um sonho de harmonia*. São Paulo: Taschen, 1990.