



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS SANTA MÔNICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO ACADÊMICO

AGNES LÁZARO SANTOS DE BRITO

A TÉCNICA DE PALHETADA *SWEEP* NA GUITARRA E NO VIOLÃO:  
UMA PROPOSTA PROGRESSIVA DE ENSINO E APRENDIZAGEM ATRAVÉS DE  
EXERCÍCIOS E COMPOSIÇÕES

UBERLÂNDIA

2022

AGNES LÁZARO SANTOS DE BRITO

A TÉCNICA DE PALHETADA *SWEEP* NA GUITARRA E NO VIOLÃO:  
UMA PROPOSTA PROGRESSIVA DE ENSINO E APRENDIZAGEM ATRAVÉS DE  
EXERCÍCIOS E COMPOSIÇÕES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Música.

Linha de pesquisa: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientador: Prof. Dr. André Campos Machado.

UBERLÂNDIA

2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B862	Brito, Agnes Lázaro Santos de, 1991-
2022	A TÉCNICA DE PALHETADA SWEEP NA GUITARRA E NO VIOLÃO: [recurso eletrônico] : UMA PROPOSTA PROGRESSIVA DE ENSINO E APRENDIZAGEM ATRAVÉS DE EXERCÍCIOS E COMPOSIÇÕES / Agnes Lázaro Santos de Brito. - 2022.
<p>Orientador: André Campos Machado. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Música. Modo de acesso: Internet. Disponível em: <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.625">http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.625</a> Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p>	
<p>1. Música. I. Machado, André Campos, 1965-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III. Título.</p>	
CDU: 78	

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música			
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU			
Data:	26 de outubro de 2022	Hora de início:	19:30	Hora de encerramento: 21:45
Matrícula do Discente:	12022MUS001			
Nome do Discente:	Agnes Lázaro Santos de Brito			
Título do Trabalho:	A TÉCNICA DE PALHETADA SWEEP NA GUITARRA E NO VIOLÃO: uma proposta progressiva de ensino e aprendizagem através de exercícios e composições.			
Área de concentração:	Música			
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A improvisação livre como metodologia de iniciação ao instrumento: Uma proposta de iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas.			

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Mark Louis Tonelli (Millikin University); Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (PPGMU/IARTE-UFU); e André Campos Machado, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. André Campos Machado, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Andre Campos Machado, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/10/2022, às 21:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/10/2022, às 21:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mark Tonelli, Usuário Externo**, em 31/10/2022, às 13:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3990061** e o código CRC **3F141A38**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, por me permitir mergulhar nessa arte infindável que é a música e me dar vida e saúde para chegar até aqui.

À minha Esposa Isabel e à minha filha Laura pelo suporte, parceria, compreensão, carinho e amor.

Aos meus pais, Geraldo e Ana, não só por tolerarem os anos e anos de guitarra tocando até a madrugada, mas pelo incentivo durante a minha caminhada.

Aos meus irmãos Dermes, Andreia, Anderson e João Victor, por acreditarem em mim.

Agradeço a todos os(as) professores(as) que tanto me ensinaram nessa caminhada acadêmica, em especial ao professor André Campos pelos ensinamentos e paciência durante esses anos de pesquisa. Estendo os agradecimentos ao professor Anderson Mariano e ao professor Carlos Menezes, pelas valiosas ponderações realizadas na qualificação, e ao professor Mark Tonelli, por todo aprendizado durante a disciplina de Estágio, e a todos os familiares, amigos e colegas que de alguma maneira contribuíram para a realização do presente trabalho.

Por fim, agradeço aos pesquisadores, professores e músicos que trabalham em prol do desenvolvimento musical, e encontram abrigo, refúgio e paz no braço de um instrumento.

Meu muito obrigado.

## RESUMO

A presente pesquisa tem o objetivo de desenvolver um percurso gradativo e sistematizado para se trabalhar a técnica de palhetada *sweep* na guitarra e no violão, através de exercícios e composições próprias. Para isso, foi levantada a bibliografia sobre o tema e realizada a análise e transcrição de gravações audiovisuais de guitarristas que utilizam essa técnica. Após a categorização e estudo das diferentes formas de emprego da palhetada *sweep*, foi aplicada a autoetnografia crítica como metodologia para o desenvolvimento da série de exercícios e composições. A partir da criação desse percurso pedagógico, concluiu-se que a palhetada *sweep* é uma técnica usada há séculos por instrumentistas de cordas dedilhadas (ou palhetadas), sendo um recurso extremamente útil para a performance de trechos musicais rápidos e de idiomatismo não-guitarrístico, em detrimento à trechos musicais tocados lentamente e com forte intensidade.

**Palavras-chave:** pedagogia da performance musical; técnica de palhetada *sweep*; guitarra e violão; ensino e aprendizagem; didática instrumental.

## **ABSTRACT**

The present research aims to develop a gradual and systematized path to work on the sweep picking technique on electric guitar and guitar, through own exercises and compositions. For this, the bibliography on the subject was raised and the analysis and transcription of audiovisual recordings of guitarists who use this technique were carried out. After categorizing and studying the different ways of using sweep picking, critical autoethnography was applied as a methodology for developing the series of exercises and compositions. From the creation of this pedagogical path, it was concluded that sweep picking is a technique used for centuries by plucked string instrumentalists (or picking), being an extremely useful resource for the performance of fast musical excerpts and lines unguitaristics, to the detriment of musical excerpts played slowly and with strong intensity.

**Key-words:** pedagogy of musical performance; sweep picking technique; guitar and acoustic guitar; teaching and learning; instrumental didactics.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Descrição de notas da partitura	20
FIGURA 2	Palhetas de diversos materiais	32
FIGURA 3	Arpejos <i>sweep</i> do método de bandolim de Pietro Dennys (1768)	33
FIGURA 4	Transcrição do improviso de George Benson em "Benson's Rider"	36
FIGURA 5	Posição da mão direita de George Benson	37
FIGURA 6	<i>Trailing Edge</i> e <i>Leading edge</i>	37
FIGURA 7	<i>Trailing edge Picking</i>	38
FIGURA 8	Padrão da Escala Pentatônica de Eric Johnson	39
FIGURA 9	<i>Lick</i> da Música " <i>Tiger Rag</i> " do guitarrista Barney Kessel	39
FIGURA 10	Solo da música "Te ver de novo"	41
FIGURA 11	<i>Example #1</i> do livro <i>Speed picking</i>	43
FIGURA 12	PEGA, PEAG e PP - <i>Example#7</i> do livro <i>Speed Picking</i>	44
FIGURA 13	<i>Example #11</i> do livro <i>Speed Picking</i>	45
FIGURA 14	<i>Example #10</i> do livro <i>Speed Picking</i>	45
FIGURA 15	Palheta de Frank Gambale	46
FIGURA 16	<i>Leading edge picking</i>	47
FIGURA 17	Angulação da palhetada de Frank Gambale	47
FIGURA 18	Posicionamento da mão de Frank Gambale	48
FIGURA 19	Exercício 0 - Palhetada alternada sobre uma corda	53
FIGURA 20	Exercício 1 - Palhetada alternada nas duas primeiras cordas	54
FIGURA 21	Exercício 1.1 - Palhetada alternada na 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> cordas com <i>hammer-on</i> sobre E7	54
FIGURA 22	Exercício 1.2 - PUGA nas duas primeiras cordas	54
FIGURA 23	Exercício 1.2.1 - PUGA nas duas primeiras cordas com <i>hammer-on</i> sobre F#m	55
FIGURA 24	Exercício 1.3 - Duas palhetadas para baixo (2 <sup>a</sup> e 1 <sup>a</sup> cordas) e uma para cima (1 <sup>a</sup> corda)	56

FIGURA 25	Exercício 1.3.1 - Duas palhetadas para baixo (2 <sup>a</sup> e 1 <sup>a</sup> cordas) e uma para cima (1 <sup>a</sup> corda) sobre <i>Am</i>	56
FIGURA 26	Exercício 1.4 - PUAG nas duas primeiras cordas	56
FIGURA 27	Exercício 1.4.1 - PUAG nas duas primeiras cordas com <i>hammer-on</i> sobre <i>G</i>	56
FIGURA 28	Exercício 1.5 - Duas palhetadas para cima (1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> cordas) e uma para baixo (2 <sup>a</sup> corda)	57
FIGURA 29	Exercício 1.5.1 - Duas palhetadas para cima (1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> cordas) e uma para baixo (2 <sup>a</sup> corda) sobre <i>Am</i>	57
FIGURA 30	Claves do choro	58
FIGURA 31	Um chorinho pro André - Trecho inicial	59
FIGURA 32	Um chorinho pro André - <i>Sweep</i> sobre as duas primeiras cordas com palhetada para baixo e <i>hammer-on</i>	60
FIGURA 33	Um chorinho pro André - PUAG e PUGA sobre cinco cordas	60
FIGURA 34	Um chorinho pro André - Arpejos diminutos com deslocamento simétrico nas duas primeiras cordas	61
FIGURA 35	Um chorinho pro André - Chaves 1 e 2	61
FIGURA 36	Um chorinho pro André - Início da parte B	62
FIGURA 37	Um chorinho pro André - uma palhetada para baixo e duas para cima <i>versus</i> Alternância com <i>hammer-on</i>	62
FIGURA 38	Um chorinho pro André - <i>Sweep</i> sobre a 3 <sup>a</sup> e 4 <sup>a</sup> cordas	63
FIGURA 39	Um chorinho pro André - "Parte B" com aplicação fusas	63
FIGURA 40	"Parte B" com <i>sweep</i> aplicando duas palhetadas na corda adjacente superior	64
FIGURA 41	Um chorinho pro André - Trecho final	65
FIGURA 42	Exercício 2 - PUGA e PUAG nas três primeiras cordas	66
FIGURA 43	Exercício 2.1 - Arpejo de <i>F#m7</i> nas três primeiras cordas	66
FIGURA 44	Exercício 2.2 - PUGA e PUAG sobre as quatro primeiras cordas	66
FIGURA 45	Exercício 2.2.1 - PUGA sobre <i>A7M</i> e PUAG sobre <i>A5#</i>	67
FIGURA 46	Exercício 2.3 - PUGA e PUAG da 1 <sup>a</sup> a 5 <sup>a</sup> cordas	67
FIGURA 47	Exercício 2.3.1 - PUGA e PUAG sobre <i>C#m</i>	67

FIGURA 48	Exercício 2.4 - PUGA e PUAG nas seis cordas	68
FIGURA 49	Exercício 2.4.1 - PUGA e PUAG sobre <i>A</i>	68
FIGURA 50	Clave do samba	69
FIGURA 51	<i>Sweep</i> samba - PUGA e PUAG nas três primeiras cordas	70
FIGURA 52	<i>Sweep</i> samba - PUAG nas quatro primeiras cordas	70
FIGURA 53	<i>Sweep</i> samba - PEGA e PUAG até a quinta corda	71
FIGURA 54	<i>Sweep</i> samba - trecho final - PUGA e PUAG sobre as seis cordas	71
FIGURA 55	Exercício 3 - PUGA dá 5 <sup>a</sup> à 1 <sup>a</sup> corda, PP na 1 <sup>a</sup> e PUAG	71
FIGURA 56	Exercício 3.1 - PUGA dá 5 <sup>a</sup> à 1 <sup>a</sup> corda, PP na 1 <sup>a</sup> e PUAG sobre <i>Dm</i>	73
FIGURA 57	Exercício 3.2 - PP na 5 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> e 1 <sup>a</sup> corda	73
FIGURA 58	Exercício 3.2.1 - PP na 5 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> e 1 <sup>a</sup> corda sobre <i>Eb7M</i>	74
FIGURA 59	Exercício 3.3 - Padrão: uma palhetada em duas cordas <i>versus</i> três palhetadas em uma corda	74
FIGURA 60	Exercício 3.3.1 - Padrão: uma palhetada em duas cordas <i>versus</i> três palhetadas em uma corda, sobre <i>Eb7M</i>	75
FIGURA 61	Clave Ijexá	75
FIGURA 62	CADEG	76
FIGURA 63	Arpejos à Bahia - Arpejos de <i>Bb</i> e <i>Bbaug</i>	77
FIGURA 64	Arpejos à Bahia - Arpejo de <i>Cm7</i>	77
FIGURA 65	Arpejos à Bahia - <i>Ebmaj7</i> e <i>Edim</i> com PEGA e PEAG	78
FIGURA 66	Arpejos à Bahia - Arpejos com <i>Tapping</i>	78
FIGURA 67	Exercício 4 - Padrão: duas palhetadas na 1 <sup>a</sup> corda <i>versus</i> duas palhetadas na 2 <sup>a</sup> corda	80
FIGURA 68	Exercício 4.1 - Padrão: duas palhetadas na 1 <sup>a</sup> corda <i>versus</i> duas palhetadas na 2 <sup>a</sup> corda sobre <i>Am</i> dórico	80
FIGURA 69	Exercício 4.2 - Padrão: PEGA dá 1 <sup>a</sup> à 6 <sup>a</sup> corda, três notas por corda	81
FIGURA 70	Exercício 4.2.1 - Padrão PEGA dá 1 <sup>a</sup> à 6 <sup>a</sup> corda, três notas por corda sobre <i>A</i> mixolídio	81
FIGURA 71	Exercício 4.3 - Padrão: desce três cordas, seguido de PP	82

FIGURA 72	Exercício 4.3.1 - Padrão: desce três cordas, seguido de PP sobre pentatônica de <i>Am</i>	82
FIGURA 73	Clave do ritmo Baião	82
FIGURA 74	Baião varrido - tema inicial - PEGA e PEAG sobre duas cordas	83
FIGURA 75	Baião Varrido - tema inicial - PEGA e PEAG sobre duas cordas em contratempo	84
FIGURA 76	Baião Varrido - Parte B - PEGA e PEAG sobre duas primeiras cordas	84
FIGURA 77	Baião varrido - Trecho do ritornelo	85
FIGURA 78	Baião varrido - Padrão PEGA sobre a Escala pentatônica de <i>Am</i>	85
FIGURA 79	Baião varrido - PEGA sobre a escala de <i>A</i> mixolídio	86
FIGURA 80	Baião varrido - Trecho final	87
FIGURA 81	Exercício 4.4 - PEGA e PEAG na 5 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup> cordas	88
FIGURA 82	Exercício 4.4.1 - PEGA e PEAG na 5 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup> cordas sobre <i>B</i> mixolídio	88
FIGURA 83	Exercício 4.5 - Padrão PUGA	88
FIGURA 84	Exercício 4.5.1 - Padrão PUGA sobre <i>A</i> mixolídio	89
FIGURA 85	Exercício 4.6 - Padrão PEAG	89
FIGURA 86	Exercício 4.6.1 - Padrão PEAG sobre <i>E</i> eólio	89
FIGURA 87	Exercício 4.7 - PEAG e PEGA	90
FIGURA 88	Exercício 4.7.1 - PEAG e PEGA sobre <i>E</i> eólio e <i>Bb</i> mixolídio	90
FIGURA 89	Exercício 4.8 - Padrão PEGA e PEAG	90
FIGURA 90	Exercício 4.8.1 - Padrão PEGA e PEAG sobre a escala pentatônica de <i>Am</i>	91
FIGURA 91	Reflexões <i>Sweep</i> - "Parte A"	93
FIGURA 92	Reflexões <i>Sweep</i> - PEAG sobre <i>B</i> mixolídio (padrão 1)	94
FIGURA 93	Reflexões <i>Sweep</i> - PEGA e PEAG sobre a escala pentatônica (padrão 1) de <i>Em</i>	94
FIGURA 94	Reflexões <i>Sweep</i> - PEGA e PEAG sobre a escala de <i>Eb</i> (padrão 1)	95
FIGURA 95	Reflexões <i>Sweep</i> - PEGA e PUAG sobre <i>Am</i> eólio	95

FIGURA 96	Reflexões <i>Sweep</i> - PEGA e PEAG sobre a escala pentatônica (padrão 2) de <i>Am</i>	96
FIGURA 97	Reflexões <i>Sweep</i> - PEGA e PEAG sobre a escala pentatônica (padrão 2) de <i>Am</i>	97
FIGURA 98	Reflexões <i>Sweep</i> - PEGA sobre <i>A</i> mixolídio (padrão 2)	97
FIGURA 99	Reflexões <i>Sweep</i> - PEGA e PEAG com salto de corda	98
FIGURA 100	Reflexões <i>Sweep</i> - PEAG sobre <i>F#m7/9(11)</i>	98
FIGURA 101	Reflexões <i>Sweep</i> - PEGA e PEAG sobre a 5 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup> cordas	99
FIGURA 102	Reflexões <i>Sweep</i> - PEAG sobre <i>Em</i> eólica (1 <sup>a</sup> , 2 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup> cordas) e <i>Bb</i> mixolídio (4 <sup>a</sup> , 5 <sup>a</sup> e 6 <sup>a</sup> cordas)	99
FIGURA 103	Reflexões <i>Sweep</i> - PEGA sobre pentatônica (padrão 4) de <i>Eb</i> seguida de movimentação horizontal	100
FIGURA 104	Reflexões <i>Sweep</i> PUAG subindo de três em três cordas sobre <i>Gm</i>	100

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABEM: Associação Brasileira de Educação Musical

ANPPOM: Associação de Pesquisa e Pós - Graduação em Música

CAPES: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CTMA: Competência técnico-musical alvo

IES: Instituição de ensino superior

PEAG: Palhetada econômica do agudo para o grave

PUGA: Palhetada unidirecional do grave para agudo

PEGA: Palhetada econômica do grave para agudo

PUAG: Palhetada unidirecional do agudo para o grave

PP: Palhetada par

TCC: Trabalho de conclusão de curso

## SUMÁRIO

<b>SUMÁRIO</b>	<b>13</b>
<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>
<b>2 PERCURSO INVESTIGATÓRIO</b>	<b>17</b>
2.1. Pesquisa bibliográfica	17
2.2. Análise de gravação audiovisual	17
2.3 Autoetnografia Crítica	18
2.4. <i>Software</i> de escrita musical	19
2.5 Organização e análise dos dados (diário de artista)	20
<b>3 PANORAMA DO ENSINO DA GUITARRA NO BRASIL</b>	<b>22</b>
3.1 Conceito ampliado de técnica	22
3.2. Palhetada versus dedilhado: a técnica de mão direita dos guitarristas brasileiros	25
3.3. Materiais didáticos e sistematizações da técnica guitarrística	27
3.4. Técnica pura e técnica aplicada	29
<b>4 A PALHETA, A TÉCNICA DE <i>SWEEP</i> E SUAS APLICAÇÕES</b>	<b>31</b>
4.1. A técnica de palhetada <i>sweep</i>	32
4.2. Guitarristas, posições e aplicações da técnica de <i>sweep</i>	34
4.2.1. George Benson a sua aplicação da palhetada <i>sweep</i>	35
4.2.2. Eric Johnson e a sua aplicação da palhetada <i>sweep</i>	38
4.2.3. Barney Kessel e sua aplicação da palhetada <i>sweep</i>	39
4.2.4. Perspectiva do autor para a aplicação da palhetada <i>sweep</i>	40
4.3. Frank Gambale e a <i>Speed Picking</i>	42
<b>5 EXERCÍCIOS E COMPOSIÇÕES PARA PALHETADA <i>SWEEP</i></b>	<b>50</b>
5.1. Sugestões para o estudo e execução da técnica de palhetada <i>sweep</i>	50
5.1.1. Sobre segurar a palheta	51
5.1.2. Movimento de dedos, punho, cotovelo e ombro	52
5.1.3. Orientações para a leitura e estudo dos exercícios e composições	52
5.2. Palhetada <i>sweep</i> sobre duas cordas	53
5.2.1. Um chorinho pro André	58
5.3. Palhetada Sweep unidirecional (PUGA e PUAG) sobre três, quatro, cinco e seis cordas	67
5.3.1. Sweep samba	70
5.4. Variações da unidirecionalidade da palhetada	73
5.4.1. Arpejos à Bahia	76
5.5. Palhetada econômica do grave para o agudo e do agudo para o grave (PEGA e PEAG)	81
5.5.1. Baião Varrido	83
5.5.2. PEGA e PEAG: exercícios preparatórios para a música "Reflexões Sweep"	88
5.5.2.1. Reflexões Sweep	93

<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>105</b>
<b>APÊNDICE A – Um chorinho pro André</b>	<b>109</b>
<b>APÊNDICE B – Sweep Samba</b>	<b>117</b>
<b>APÊNDICE C – Arpejos à Bahia</b>	<b>122</b>
<b>APÊNDICE D – Baião Varrido</b>	<b>126</b>
<b>APÊNDICE E – Reflexões Sweep</b>	<b>130</b>

*“Se é arte, é de verdade”*

## 1 INTRODUÇÃO

Desde as minhas primeiras aulas de violão no ano de 2001 no Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez, na cidade de Montes Claros, Minas Gerais, me deparei com alguns materiais didáticos que apresentavam o desenvolvimento sistemático e paulatino do conteúdo ali abordado. A exemplo disso, especificamente sobre a técnica violonística, recordo com clareza dos estudos baseados no livro "*Escuela de la Guitarra*", de autoria de Abel Carlevaro (1979). Alguns anos depois, com o acesso a materiais didáticos e à internet, bastante restrito (para mim), tive o interesse em conhecer e aprender sobre a guitarra elétrica. Motivado pelos solos de *rock* em voga naquela época, e somado à falta de acesso a materiais pedagógicos sobre a guitarra, as bancas de revistas e jornais eram lugares de maior referência para se encontrar materiais sobre a guitarra elétrica. Mensalmente eu aguardava curiosamente pelo tema abordado, assim como os exercícios e o guitarrista da capa. Surpreso, aos poucos eu ia conhecendo sobre os modelos de guitarra, pedais, amplificadores, assim como o mais esperado: as transcrições dos exercícios e solos. Ao mesmo tempo que as revistas me apresentavam o amplo universo guitarrístico, também me fizeram deparar com uma abordagem bastante diferente da que eu vinha estudando no violão.

A partir dos *flashback's* escutados pelo meu pai cotidianamente, me vi imerso na guitarra elétrica, e logo fui atraído pelas bandas de *rock* e seus respectivos guitarristas. Com o passar do tempo foi se fazendo necessário aprofundar em diversos aspectos do instrumento, e consequentemente as revistas das bancas se apresentaram insuficientes. Diversas técnicas eram trabalhadas nesses periódicos, porém sem uma abordagem sistematizada de ensino, o que me fez sentir limitado e, sobretudo, com saudade da abordagem metodológica dos materiais estudados nas aulas de violão. Essa diferença pedagógica entre os instrumentos me trouxe ainda mais questionamentos e perguntas. Muitas ainda sem resposta, mas uma delas me trouxe até aqui e está no cerne da presente pesquisa.

Com a minha inserção na universidade, pesquisei como se dá o ensino da técnica da guitarra elétrica nas IES públicas brasileiras, no meu trabalho de conclusão de curso da graduação. Como desdobramento do TCC, foi observada a necessidade de desenvolvimento de métodos brasileiros sobre o ensino da guitarra elétrica, porque, de um modo geral, há uma predominância da utilização de métodos internacionais entre os professores de guitarra no ensino superior brasileiro (MÓDOLO, 2015; BRITO, 2019), e "apesar de podermos notar

uma onda crescente na publicação deles no Brasil, ainda sentimos carência de materiais que exponham uma proposta com mais profundidade" (MARIANO, 2018, p. 169).

Portanto, se faz necessária a elaboração de materiais didáticos abrangentes do ensino da técnica da guitarra elétrica de maneira sistematizada, não só para atender a demanda pedagógica desse instrumento em processo de consolidação enquanto saber acadêmico no Brasil – que vem se fazendo cada vez mais presente nas instituições de ensino de música –, mas também pela inexpressiva exploração investigativa brasileira em torno do ensino específico da técnica guitarrística. Isso colabora para os estudos sobre esse tema estarem assíncronos em relação a outros temas, como: a discussão sobre a guitarra brasileira, pesquisas sobre guitarristas nacionais e suas obras, investigações sobre o ensino e aprendizagem da guitarra em diversos ambientes etc.

Vale ressaltar que não pretendo aqui colocar o tema da técnica guitarrística sob ou sobre os demais temas mencionados. Apenas levanto a necessidade de se produzir bibliografias carregadas de reflexões e proposições para o ensino da técnica da guitarra elétrica na academia brasileira. Tendo em vista que o aprofundamento de técnicas já consolidadas, como a palhetada alternada<sup>1</sup> (*alternate picking*), *hammer-on*<sup>2</sup> e *pull-off*<sup>3</sup> (ligados), dentre outras, faz-se concomitante ao surgimento de novas possibilidades técnicas para a prática desse instrumento, que ainda são pouco contempladas pela produção bibliográfica brasileira sobre a guitarra.

De um lado encontramos a área do violão, já bastante consolidada em relação a materiais didáticos com metodologias que contemplam uma satisfatória progressividade e sistematização de ensino da técnica, como as apresentadas em Carlevaro (1975) e Pinto (2008), e do outro lado temos o universo da guitarra no Brasil, ainda carente de aprofundamento em seus materiais didáticos para esse tipo de ensino, indaguei-me: se ambos instrumentos trazem tantas semelhanças, por que não elaborar materiais didáticos para a técnica da guitarra, emancipando as perspectivas didático-pedagógicas do violão? Somado a essa perspectiva, o estado da arte desse instrumento detecta a preferência dos docentes atuantes nas graduações brasileiras por abordagem de ensino, direcionada à técnica aplicada

<sup>1</sup> Técnica que consiste no ataque da palhetada para baixo e para cima alternadamente (PETRUCCI, 1996).

<sup>2</sup> Realizada com os dedos da mão esquerda, o *hammer-on*, que significa "martelar" em português, consiste em martelar a corda em nota ascendente durante a vibração de toque de mão direita (ou não) na mesma corda. Outra maneira de aplicação é o martelamento das cordas sem toque prévio de mão direita, podendo, nesse caso, gerar movimentos ascendentes ou descendentes (GOVAN, 2002).

<sup>3</sup> Movimento inverso do *hammer -on*. O *pull-off*, que significa "retirar" em português, consiste em retirar, levantando e puxando o dedo da corda (mão esquerda) após o toque (ou não) da mão direita, mantendo a vibração do toque na nota descendente. Após a retirada do dedo a vibração é mantida com outro dedo ou com corda solta.

ao repertório. Considerando também a crescente inserção da guitarra elétrica como instrumento de estudo no ensino superior brasileiro, torna-se igualmente crescente a necessidade não só de refletir sobre sua pedagogia, mas também de fomentar o campo brasileiro do ensino desse instrumento.

A partir das demandas da área, adicionadas a uma demanda discente recorrente nas minhas aulas, emergiu o seguinte problema de pesquisa: como elaborar uma proposta didática sistematizada, a partir de exercícios e composições próprias, que possibilite trabalhar a técnica de *sweep picking* paulatinamente?

Devido a crescente inserção da guitarra expressa nos cursos de graduação no Brasil, tal como a necessidade de materiais didáticos envolvendo os diversos aspectos que compõem o ensino desse instrumento, o presente trabalho objetivou-se em desenvolver um percurso pedagógico sistematizado para o ensino e aprendizagem da técnica de palhetada *sweep*. Devido às semelhanças de afinação, e também por tratarem de instrumentos tocados com a palheta, o material desenvolvido se faz aplicável à guitarra e ao violão. Isso posto, o termo "guitarrista" passa a servir de referência a instrumentistas que tocam o instrumento acústico e/ou elétrico. Essa perspectiva em relação à terminologia desses instrumentos será aprofundada no Capítulo 3.

Foi preciso levantar e estudar os materiais didáticos sobre a palhetada *sweep*. Por não serem encontrados materiais brasileiros que contornam o ensino paulatino dessa técnica, vimos a necessidade de fomentar essa produção didática específica. Para isso, foi necessário analisar o material audiovisual de músicos usuários da técnica aqui abordada, e transcrever trechos musicais de guitarristas que contribuíram para o seu desenvolvimento.

A partir da análise dos materiais didáticos coletados, das videoaulas e transcrições musicais realizadas, foi essencial elaborar um caminho pedagógico para se trabalhar a técnica de palhetada *sweep*. Portanto, foi fundamental criar uma série de exercícios mecânicos seguidos por composições musicais, assim a técnica pode ser estudada através desses exercícios que preparam o estudante para a prática do repertório. Posteriormente, as músicas e exercícios foram gravados em áudio e vídeo como material de apoio. Assim, esse trabalho visa contribuir para que o estudante trabalhe a técnica de palhetada *sweep* a partir das reflexões, transcrições, exercícios e repertório elaborados.

## 2 PERCURSO INVESTIGATÓRIO

O atual capítulo discorre sobre os métodos de investigação utilizados neste trabalho. Inicialmente são apresentadas as ferramentas metodológicas, partindo da pesquisa bibliográfica, e seguido pelo processo analítico de gravação audiovisual. Posteriormente, é discutido sobre o embasamento metodológico da autoetnografia crítica, seguida da caracterização do *software* de escrita musical que auxiliou o desenvolvimento do processo poético. Por último, ocorre a descrição da organização e análise de dados, informando ao leitor sobre aspectos descritos nos capítulos consequentes.

### 2.1. Pesquisa bibliográfica

Foi realizado o levantamento de teses, artigos, dissertações e livros que contemplem o ensino da técnica da guitarra e os aspectos necessários à contextualização do tema aqui proposto. O repositório das Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras que apresentam a guitarra como instrumento, os anais dos congressos da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e da Associação de Pesquisa e Pós - Graduação em Música (ANPPOM), assim como as revistas *Per Musi*, *Opus*, e o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, serviram como fonte de acesso a diversos trabalhos referenciados nesta pesquisa, e foram essenciais para mapeamento do estado da arte e levantamento dos trabalhos científicos correlatos ao tema.

Além dos trabalhos acadêmicos, realizamos uma busca por materiais didáticos sobre o ensino da palhetada *sweep*. Durante a nossa trajetória de pesquisa, o diálogo com outros performers e professores de guitarra, possibilitaram o conhecimento e acesso a outros materiais a respeito do tema aqui proposto, contribuindo para detectar o estado em que a técnica de *sweep picking* se encontra atualmente.

### 2.2. Análise de gravação audiovisual

A análise das gravações musicais serviram para identificar e discutir aspectos não encontrados em trabalhos escritos, porém de suma importância, não só para propiciar maior profundidade do trabalho proposto, mas sobretudo para embasar e concretizar informações relativas ao desenvolvimento da técnica de palhetada *sweep*. Além das análises das gravações

das próprias composições musicais desenvolvidas durante esta pesquisa, esse recurso também serviu para fazer análise de registros audiovisuais de músicos que aplicam a técnica de *sweep*, isso permitiu levantar dados possibilitadores de maior compreensão sobre o estado atual e o percurso de desenvolvimento da técnica.

Como exposto, esse instrumento metodológico não serviu apenas para fins de análise dos materiais mencionados, como também para reflexão empírica do processo de criação dos estudos desenvolvidos, possibilitando o registro do processo e observação crítica do percurso.

Aspectos relacionados à mecânica dos movimentos da palhetada *sweep*, ao executarem determinados trechos musicais, serão necessariamente analisados a partir desta ferramenta metodológica. Todos os instrumentos possuem em sua postura/técnica instrumental parâmetros de gestos ideais para a sua execução, por exemplo: postura das mãos do pianista sobre as teclas, como um repouso preparatório para a execução, as mãos do instrumentista de sopro repousando sobre as chaves com o objetivo de encurtar movimentos, etc. Do mesmo modo é com a guitarra, diversos autores ressaltam a importância da busca por uma menor movimentação e esforço nessa prática (GAMBALE, 1993; DENYER, 1992). Tal conceito também está no cerne da palhetada *sweep*.

Não obstante, vale frisar: a análise de materiais audiovisuais dos exercícios e as composições desenvolvidas, também se incluem nesta ferramenta metodológica, assim como na autoetnografia crítica, que será elucidada no tópico seguinte.

### **2.3 Autoetnografia Crítica**

O método autoetnográfico emerge e se consolida na antropologia e nas ciências sociais, na qual essa metodologia se debruça em investigações sobre o contexto cultural imerso pelo próprio investigador, porém tal ferramenta tem sido usada em trabalhos na área de processos criativos, composição e performance musical. Como o presente trabalho traz em seu âmago a busca pelo desenvolvimento de um percurso didático para o aprimoramento da técnica de palhetada *sweep* aplicada à guitarra, considerando a necessidade de uma metodologia que abarcasse tanto o processo pedagógico do materiais desenvolvidos, quanto o processo criativo dos exercícios e das composições, através da autoetnografia crítica torna viável o registro desse percurso criativo. Ferramenta metodológica da autoetnografia crítica, o diário de pesquisa possibilitou a documentação de *insights* musicais, e posteriormente se transformaram nas composições, bem como no registro expresso de ideias sobre a escrita, ora

do texto, ora dos exercícios, abarcando diversos recursos metodológicos necessários ao exposto trabalho.

Segundo Lopéz-Cano e San Cristóbal (2014) a autoetnografia busca registrar o processo criativo idiosincrático do próprio artista. Os mesmos autores também descrevem que o processo autoetnográfico se dá não só a partir da introspecção individual, mas também no externar desse processo, quando o autor é ainda o seu próprio objeto de estudo, de modo a possibilitar descrever, analisar e criticar o registro empírico do processo criativo.

[...] a maior diferença entre a prática autoetnográfica da pesquisa artística e a das ciências sociais é que, no campo artístico, ela se concentra no mundo do sentido carregado pelo pesquisador. Ou seja, a autoetnografia na pesquisa artística não considera o pesquisador exclusivamente como representante de uma cultura ou fenômeno do qual ele faz parte, mas sim foca em si mesmo, em suas motivações pessoais, em seus impulsos artísticos (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 142; tradução minha<sup>4</sup>).

Portanto, o método autoetnográfico perpassa as camadas metodológicas necessárias à realização desta pesquisa. A criação dos exercícios e composições musicais e registro das análises dos mesmos, até a redação do trabalho estão ligados a tal método, isso proporciona a maleabilidade e ao mesmo tempo o rigor metodológico necessário neste estudo.

#### **2.4. Software de escrita musical**

O software de escrita musical denominado *Guitar Pro*<sup>5</sup> será a ferramenta utilizada para o registro dos exercícios e estudos a serem desenvolvidos. A escolha desse programa deu-se devido aos recursos favoráveis à escrita de peculiaridades técnicas da guitarra elétrica (como alavanca, efeitos de pedais, direcionamento da palhetada, etc) e também por sua ampla utilização pela comunidade guitarrística.

Considerando como diversas culturas musicais desenvolveram suas próprias formas de notações musicais para adequação da transmissão, execução e ensino da escrita musical às suas realidades (BAUER; GASKELL, 2004), optamos pela escrita de partitura e da tablatura de todos os exemplos musicais apresentados. Embora a escrita da partitura seja amplamente

---

<sup>4</sup> No original: *Pero la mayor diferencia entre la práctica autoetnográfica de la investigación artística y la de las ciencias sociales, es que en el campo artístico se centra en el mundo de sentido que porta el investigador. Es decir; la autoetnografía en investigación artística no considera al investigador exclusivamente como representante de una cultura o fenómeno del que éste forma parte, sino que se enfoca en él mismo, en sus motivaciones personales, sus impulsos artísticos.*

<sup>5</sup> Software de escrita musical bastante utilizado pelos guitarristas devido a sua ampla possibilidade de escrita de recursos técnicos da guitarra, como o tremolo da alavanca, velocidade da subida e descida do bend, harmônico artificial, dentre outros.

utilizada nas pesquisas em música de um modo geral, tem se consolidado a escrita da tablatura no universo guitarrístico.

Além das duas maneiras de apresentação da escrita musical (tablatura e partitura) consolidadas em ambiente guitarrístico "formal" e "informal", os diagramas de acordes, tal como grafia dos movimentos de direção da palhetada, *hammer-on*, *pull-off*, etc., estão inseridos em vários trechos dos exemplos, exercícios e composições.

## 2.5 Organização e análise dos dados (diário de artista)

O processo criativo passa inicialmente por rascunhos em um diário de artista, no qual foram anotados os afazeres, sentimentos, sensações, etc., de maneira a ser um auxílio não somente para elaboração dos textos para fins da pesquisa, mas também como lugar de documentação de todo aspecto subjetivo por trás da poética.

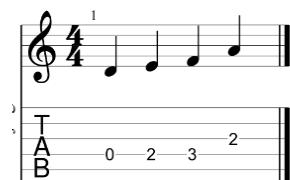
Vale ressaltar que o diário atravessa, além do registro da escrita (tanto musical quanto literária), o registro audiovisual do processo de estudo, reflexão e prática instrumental; ferramenta imprescindível para a crítica necessária no ponderar entre o fluir de criatividade e a proposta pedagógica inerente ao percurso de desenvolvimento do material didático.

Algumas ferramentas de análise de informações, como acordes, modos e tons serão abordados sempre com grafia em itálico, para melhorar a distinção e identificação deles. Exemplo: acorde: *Am7* - modo: *Am* éolio - tom: *Am*.

No que se refere à "forma musical" das obras a serem apresentadas, a abordagem será feita entre aspas.. Exemplo: "parte A", "parte B", etc.

Já as notas melódicas de uma partitura, serão tratadas sempre com letra maiúscula (sem itálico). Por exemplo: D - E - F - A.

Figura 1 — Descrição de notas da partitura



Fonte: O autor.

Os exercícios, músicas e transcrições presentes no decorrer deste trabalho, apresentam *links* na nota de rodapé, para o leitor ter acesso à referência visual dos exemplos

musicais escritos nas partituras e tablaturas, e até mesmo conferir a referência sonora e/ou audiovisual dos mesmos.

Por fim, os capítulos seguintes demonstram os dados levantados e elaborados a partir das ferramentas metodológicas descritas no atual capítulo. O capítulo três expõe e discute a literatura brasileira sobre o tema, já o III aprofunda na conceituação teórica sobre a palhetada *sweep*, e o IV apresenta os exercícios e composições, centro da proposta pedagógica deste trabalho.

### **3 PANORAMA DO ENSINO DA GUITARRA NO BRASIL**

Desde o trabalho acadêmico mais antigo sobre a guitarra elétrica coletados, de autoria de João Barreto de Medeiros Filho, no qual detecta “uma grande carência de bibliografia pedagógica nessa área” (MEDEIROS FILHO, 2002), até os trabalhos mais recentes, pode-se observar a crescente produção bibliográfica sobre o instrumento no Brasil.

As pesquisas encontradas a respeito da guitarra se concentram nas áreas de performance musical/práticas interpretativas, composição e educação musical. Vale ressaltar que nem todos os trabalhos encontrados serão aqui citados, após a análise desses últimos, optamos pela seleção daqueles identificados com maior relevância para a área, e maior ligação com o tema desta pesquisa.

Trabalhos como o de Medeiros Filho (2002), Visconti (2005), Borda (2005) e Mangueira (2006) têm muita importância na compreensão do desenvolvimento das pesquisas guitarrísticas brasileiras. Além de abordarem temas relevantes — como a investigação de grandes nomes da guitarra elétrica no Brasil, isso os mantém referenciados em grande parte das pesquisas nacionais que abordam a guitarra elétrica — são os primeiros trabalhos acadêmicos, por nós encontrados, no que tange à guitarra elétrica no Brasil.

Adentrando em alguns dos trabalhos mencionados, a pesquisa realizada por Borda (2005) buscou preencher as lacunas, até então existentes, do currículo para o ensino desse instrumento que só estava iniciando nas academias brasileiras. Com o objetivo de propor um caminho para o ensino da guitarra elétrica no Brasil, o autor analisou os currículos de cinco universidades, e propôs um repertório e metodologias para a formação curricular da guitarra elétrica nas universidades nacionais.

No mesmo ano, Visconti (2005) examinou as composições, improvisos e investigou as influências estéticas e sociais do guitarrista Heraldo do Monte, que diga-se de passagem, além de ser motivo de outras pesquisas guitarrísticas nacionais, é um precursor da "escola guitarrística dita brasileira".

#### **3.1 Conceito ampliado de técnica**

Ainda sobre Heraldo do Monte, Nascimento (2015) publicou um trabalho referente à guitarra elétrica e à licença jazzística no samba “Alienadinho”. Ao descrever a técnica do

guitarrista, o autor atribui a ela aspectos de natureza regional, dando à técnica um conceito expandido.

Heraldo do Monte é reconhecido como guitarrista representativo, pela sua capacidade técnica e pela formulação de um acento brasileiro para a guitarra elétrica, ao invés de usar a versão clássica do instrumento. Sobre a sonoridade alcançada pelo músico, cabe ressaltar que ela é permeada por um sabor nordestino, que mesmo no Brasil soa bastante territorializado, e por isso mesmo parece se distanciar do jazz de modo ainda mais convincente. Porém, “Alienadinho” é um samba, gênero carioca, e não um samba “de raiz”, mas um samba pós Bossa Nova, e mais, instrumental. Tal escolha, deste modo, é propícia para expor com maior efetividade a tensão entre aquilo que soa mais brasileiro e aquilo que é mais prontamente reconhecido como sendo estrangeiro, nesse caso, jazzístico (NASCIMENTO, 2015, p. 107).

O próprio Heraldo do Monte, quando entrevistado por Visconti, expôs o aspecto da concepção expandida da técnica guitarrística não ser apenas uma perspectiva tecnicista, mas também filosófica (VISCONTI, 2005), e passou a atribuir à concepção de técnica questões ligadas ao contexto social, histórico, estético, etc., do guitarrista, amplificando o conceito de autores a respeito da técnica violonística, como Queiroz (2010), o qual define: “a técnica é uma ação prática, que possibilita a obtenção no instrumento das sonoridades e dos demais recursos necessários para a interpretação de uma obra musical” (QUEIROZ, 2010), e Fernandez (2000) que designa a técnica como a capacidade concreta de poder tocar uma passagem específica da maneira desejada.

Ainda tratando do conceito expandido de técnica, a mesma ideia é defendida pelos docentes que não trabalham técnica pura com os alunos, descritos na pesquisa do autor do presente trabalho, mencionada no capítulo anterior. Essa perspectiva embasa o porquê desses professores optarem por desenvolver o trabalho técnico com os alunos concomitantemente ao repertório, pois “muitas músicas têm em si desafios que podem ser verdadeiros trabalhos de aprimoramento técnico, ainda com o bônus de estarmos nos desenvolvendo tecnicamente e ao mesmo tempo aprendendo uma música” (MARIANO. 2019, p. 292).

Especificamente sobre a técnica guitarrística, o autor desta pesquisa escreveu sobre um método guitarrístico a partir da sistematização de exercícios (BRITO; FERNANDES, 2017). No trabalho de Zafani (2014), o autor aborda acerca do ensino da guitarra elétrica e do violão como uma construção social e cultural. Em entrevistas com doze docentes de violão e guitarra, traçou diferenças e similaridades das práticas ligadas ao retrato sociológico musical de cada professor, e como isso implica na prática docente.

Outro trabalho que abrangeu o ensino da técnica da guitarra elétrica, especificamente na educação superior, é a dissertação de Módolo (2015). O autor investigou a formação pedagógica em quatro cursos superiores brasileiros, através de aplicação de entrevistas com os docentes de guitarra, e de análises dos Projetos Pedagógicos e Planos de Ensino. O autor detalhou o processo de ensino e aprendizagem, e apresentou similaridades e caminhos a serem pesquisados na área do ensino da guitarra elétrica no Brasil. Além do desdobramento citado na introdução deste trabalho, essa dissertação apresenta dados relevantes sobre a ementa curricular de guitarra elétrica da Universidade Federal da Paraíba, que corroboram a grande importância do repertório no trabalho docente:

[...] aprimoramento da técnica da performance do instrumento através do estudo e interpretação de obras de diferentes gêneros, estilos e períodos; aprimoramento artístico para a interpretação do repertório específico desenvolvido em nível sequente ao instrumento III. (MÓDOLO, 2009, p. 82).

O trabalho de Anderson Mariano discutiu a abrangência do ensino da guitarra elétrica no Brasil, e traçou diretrizes e perspectivas do atual cenário guitarrístico nas universidades. Nesta pesquisa, o autor refletiu sobre a consolidação da guitarra no contexto acadêmico brasileiro, e o equilíbrio para não negligenciar aspectos tradicionais do ensino da música, como a leitura e a escrita musical, e também não estorvar as características idiossincráticas dos estudantes de guitarra, alojados justamente na espontaneidade e na musicalidade inata de cada um.

A visão tradicional que vimos falando, vem tendo uma influência direta com o que chamamos de ensino formal de música, e as demandas da atualidade nos levam a repensar este ensino formal, no sentido de abranger em si, formas de pensar de ensino e aprendizagem que são mais característicos do ensino informal. A visão holística naturalmente abrange ambas as abordagens, devido sua essência integrativa, procurando encontrar o equilíbrio ideal a cada momento, sabendo que este equilíbrio é flexível, de acordo com a singularidade artística que o próprio estudante quer construir para si. Estamos agora no momento de conciliar estas formações, trazendo para a formação superior do guitarrista uma perspectiva mais ampla de construção do saber (...) (MARIANO, 2018, p. 369).

Essa breve revisão teve a proposta de elucidar o leitor a respeito da trajetória percorrida pela guitarra no âmbito das pesquisas bibliográficas realizadas no Brasil. Pôde-se perceber um aprofundamento nas discussões sobre o tema, assim como o crescimento numérico de cursos de formação superior em guitarra no Brasil, mas em muitos aspectos ainda necessita de fomento de trabalhos e reflexões, por exemplo a elaboração de materiais

didáticos sobre técnica e repertório, assim como o aprofundamento dos aspectos elétricos da guitarra, como as características de seus captadores, pedais de efeitos, amplificadores, *plug-ins* de gravação, dentre outros.

### **3.2. Palhetada *versus* dedilhado: a técnica de mão direita dos guitarristas brasileiros**

Tratando da técnica de mão direita dos guitarristas brasileiros, há uma predominância de "três técnicas, sendo estas denominadas de *pick stile* (uso da palhetada), *finger stile* (uso dos dedos) e *Hybrid picking* (palhetada híbrida), esta última que consiste no uso simultâneo da palheta e dos dedos da mão direita" (MARIANO, 2019, p. 285).

Mangueira (2006), na perspectiva de compreender a inventividade musical da obra do guitarrista e violonista Hélio Delmiro, examinou os elementos estilísticos, técnicos e composicionais do músico, descrevendo a sua contribuição para a construção da música instrumental brasileira, a partir do seu papel como instrumentista desse estilo musical. A respeito da sua técnica, o autor levanta que devido ao fato do musicista ter se formado nas bases do violão erudito, acabou desenvolvendo uma maneira peculiar de tocar guitarra elétrica com os dedos, dispensando o uso de palhetas. Esse aspecto traz à tona um caminho bastante explorado pelas pesquisas guitarrísticas no Brasil: a confluência existente entre o violão e a guitarra elétrica.

Rememorando o trabalho de conclusão de curso do autor deste trabalho, um ponto evidenciado nas entrevistas com os professores de guitarra foi a utilização de repertório e métodos violonísticos para o ensino da guitarra (BRITO, 2019). Embora haja diversas peculiaridades para diferenciar esses dois instrumentos, podemos afirmar que no Brasil existe uma forte ligação entre eles. Faz-se necessário evidenciar a grande quantidade de violonistas que também atuam como guitarristas, e vice-versa, assim como a recorrência de professores com formação em um dos dois instrumentos, lecionando ambos (ZAFANNI, 2014).

A problematização entre os termos "guitarra" e "violão" no Brasil, faz-se por conta do percurso de eletrificação dos instrumentos de corda e da estabilização da guitarra enquanto instrumento no Brasil. Em espanhol é chamado de *guitarra*, em inglês *guitar*, em francês *guitare*, em italiano *chitarra* e em alemão *gitarre*, são termos para se referir ao instrumento que chamamos de violão no Brasil. Escritos realizados no século XIX apresentam o termo guitarra para referir-se ao violão (MAIA, 2020), os romance "O Guarani" de José de Alencar, e "Memórias de um Sargento de Milícias" de Manuel Antônio de Almeida, são obras que

confirmam a utilização do termo guitarra para se referenciarem ao instrumento puramente acústico. Portanto, "só depois de algum tempo esse instrumento passa a se chamar violão, ficando o termo guitarra apenas para a versão elétrica de origem norte-americana" (MAIA, 2020), e esta, por sua vez, foi motivo de protesto após sua chegada em território brasileiro.

Para ilustrar o antagonismo entre as referidas guitarras no Brasil, podemos citar a passeata contra a guitarra elétrica, que ocorre [sic] na década de 1960, onde defensores de ambos os instrumentos entram em conflito sobre a utilização do elétrico, de origem norte-americana, na música popular brasileira. A passeata foi organizada por músicos e artistas, em 17 de julho de 1967, que ficam divididos entre opiniões e adesões ao movimento. Mas a guitarra elétrica já havia conquistado o público jovem na década de 1950 e 1960, e, apesar dos protestos, em pouco tempo foi aceita e assimilada por músicos e pelo público brasileiro contribuindo de forma enriquecedora à nossa música popular. Acreditamos que essas guitarras, embora não sejam genuinamente nacionais, são responsáveis por ensejar a criação de repertórios dos gêneros musicais na história da música popular brasileira como consequência de um processo de assimilação cultural. (MAIA, 2020, p. 29)

Não obstante, o guitarrista Pepeu Gomes atuando no centro do movimento da Tropicália, tal como Toninho Horta no Clube da Esquina, foram músicos que trouxeram a brasiliade para a guitarra elétrica, e isso logo tornou-se parte da nossa música popular, encurtando ainda mais esse distanciamento entre a guitarra e o violão permitindo observarmos, atualmente, performers que optam pela utilização de ambos os instrumentos em suas práticas musicais.

Tecnicamente, é importante ressaltar o quanto comum é a utilização dos dedos da mão direita para se tocar a guitarra no Brasil. Isso se dá pela tradição entre os guitarristas e violonistas populares brasileiros — aos quais, vale frisar, passarei a referir somente por guitarristas — trazerem consigo a gênese do “violão brasileiro” marcados por nomes como Bola Sete, Garoto, Laurindo Almeida, João Gilberto, e a exemplo da bossa nova e do samba, tem como elemento central o ritmo dos acordes preenchido pelo *swing* alternado pelas puxadas (feitas pelo indicador, médio, anular e certos casos, o mínimo) e os baixos (polegar). Além do Hélio Delmiro, anteriormente mencionado, podemos observar outros guitarristas usuários desse tipo de técnica, músicos como Romero Lubambo, Dori Caymmi, Lula Galvão, os irmãos Juarez e Celso Moreira, Toninho Horta, entre outros. Sobre o último:

Toninho Horta possui uma identidade sonora singular, o timbre “aveludado” característico de sua guitarra e violão, com agudos e médios equilibrados e um grave pouco acentuado fazem parte da assinatura sonora do artista, que desenvolveu uma técnica peculiar de mão direita. O performer não utiliza as

unhas na mão direita, percutindo a corda diretamente com a ponta dos dedos, outra particularidade, é o uso constante dos cinco dedos (polegar, indicador, médio, anelar e mínimo), possibilitando o emprego de mais vozes em um mesmo acorde. (CARMO, 2019, p. 25)

Além de descrever as características técnicas da mão direita do Toninho Horta, reforçando que a palheta não é um acessório comumente utilizado pelo músico, Carmo (2019) descreve o resultado timbrístico da performance do Toninho Horta, tanto no violão quanto na guitarra, o que corrobora que ambos instrumentos são igualmente utilizados por ele. A partir dessa convergência entre o violão e a guitarra na música popular brasileira, e do hibridismo resultante entre os dois instrumentos, podemos observar que a palheta não é um utensílio presente na técnica de muitos guitarristas brasileiros.

Em contrapartida, guitarristas brasileiros como Eduardo Ardanuy, Kiko Loureiro, Faiska, dentre outros representantes da "bandeira" do *rock and roll* nacional têm a palheta como apetrecho imprescindível às suas performances. No *fusion*<sup>6</sup> e na música popular também têm guitarristas que optam pelo *pick style*, como Mozart Mello, Nelson Faria, Heraldo do Monte, Olmir Stocker, dentre outros.

Uma vertente brasileira também com a marca do uso da palheta é definida pelos instrumentistas que fazem da guitarra baiana a sua ferramenta musical. Criada ainda no início da década de 1940, a guitarra baiana é o resultado da fusão entre o cavaquinho, bandolim e a guitarra elétrica, herdando as características técnicas desses três instrumentos (VARGAS, 2015). Sendo Dôdô, Osmar e Armandinho seus maiores expoentes, o "pau elétrico" — expressão popularizada ao se referir a esse instrumento na década de 1950 — tornou-se uma marca do carnaval brasileiro, concomitante aos primórdios do famoso trio elétrico carnavalesco.

Portanto, o atual tópico permite uma compreensão inicial da diversidade das formas de tocar dos guitarristas nacionais, e quão híbrida é nossa música. De dedilhados a palhetadas, de timbre limpo às distorções, da guitarra elétrica, acústica ou baiana, todas compõem e contribuem para o desenvolvimento e caracterização da nossa guitarra brasileira.

### 3.3. Materiais didáticos e sistematizações da técnica guitarrística

Os métodos de Aguado (1825), Carcassi (1924), Pujol (1954) e Pinto (2008) são exemplos de materiais contemplativos da conceituada e notória sistematização violonística. Já

---

<sup>6</sup> Gênero musical gerado a partir da hibridização de dois gêneros musicais ou mais.

a guitarra, por ser um instrumento emergente da busca pela amplificação da sonoridade do violão (DENYER, 1992. pg. 54), traz consigo a herança bibliográfica e didática do violão e em muitos aspectos é aplicável a ambos os instrumentos. Tal concepção é explicitada em materiais didáticos com a proposta de abranger aspectos aplicáveis aos dois instrumentos, como podemos observar no Método 1 da editora Hal Leonard (SCHMIDT; COCH, 1970), no qual é visualizado o conteúdo por imagens exemplificadas na guitarra e no violão. Os livros do guitarrista Nelson Faria intitulados "Exercícios de Leitura para Guitarristas e Violonistas" (FARIA, 2014) e "Acordes, Arpejos e Escalas para violão e guitarra" exibem o quanto esses dois instrumentos caminham juntos no universo da música popular no Brasil.

Embora exista forte ligação dos materiais didáticos desses instrumentos irmãos, a literatura da guitarra também propõe um caminho próprio no que diz respeito à aplicabilidade musical, ao invés de peças e estudos, os métodos guitarrísticos empregam solos, *licks*<sup>7</sup> e frases, como pode ser observado no material dos guitarristas Pat Martino (1994 e 2000), John Petrucci (1996) e Roward Roberts (1971).

Do mesmo modo, podemos encontrar na bibliografia da guitarra materiais com a didática direcionada à execução de estudos para aprimoramento técnico. Essa concepção perpassa por Pat Matheny (2011), Andrew Green (2000) e William Leavitt (2000).

Destaco a compreensão da equivalente importância de trabalhar tanto *licks*, solos, frases, etc., quanto estudos e peças completas. Ambas maneiras podem ser necessárias e satisfatórias para o ensino do instrumento, contudo o estudo de aspectos técnicos aplicados em uma música pode proporcionar não só o desenvolvimento de outras competências musicais contidas dentro da música, como trabalhar a técnica em uma situação musical, como ressalta o autor a seguir:

Muitas vezes aprendendo o repertório para chegar a uma determinada finalidade de aprendizagem técnica, “unindo-se o útil ao agradável”, como se diz popularmente. Com isto, também queremos reforçar a importância do aprendizado através do repertório como diretriz fundamental. Sabemos que é muito positivo este tipo de processo de aprendizagem, pois além de desenvolvermo-nos musicalmente, agregamos mais músicas que podem ser utilizadas em nossas carreiras musicais. (MARIANO, 2019, p. 371)

A busca por uma perspectiva de ensino sistematizado, tornando possível um aprendizado técnico, mas ao mesmo tempo não estorve a criatividade musical do aluno, é um desafio presente na pedagogia instrumental contemporânea, e essa perspectiva não é diferente

---

<sup>7</sup> Termo comum ao universo guitarrístico para referir-se a pequeno fragmento de frase ou frase completa.

no campo do ensino da guitarra. Ao mesmo tempo que a herança do violão adquirida por nós, em partes, pode nos servir de auxílio, não abrange todas as possibilidades da guitarra elétrica, pois tratam de instrumentos próximos, porém andam por caminhos bem diferentes, principalmente na tangente de aspectos técnicos, idiomáticos e tecnológicos, o que consequentemente possibilita resultados em outros caminhos didático-pedagógicos.

Portanto, a fim de explicitar a proposta pedagógica central desta pesquisa, analisaremos com maior profundidade os elementos técnicos dos exercícios e repertório do trabalho elaborado. Para isso será analisado o método *Speed Picking* do guitarrista Frank Gambale (1992), fornecedor dos subsídios pedagógicos necessários aos exercícios e composições, tal como a pesquisa realizada por Troy Grady (2020), possibilitadora da elucidação dos aspectos mecânicos concernentes ao presente trabalho. A partir disso, os exercícios terão como objetivo permitir ao estudante — independe de estar com o instrumento acústico ou elétrico, desde que esteja com a palheta na mão — adquirir paulatinamente as competências técnico-mecânicas necessárias à execução das composições que serão igualmente gradativas, às quais exigem os aspectos relacionados ao nível técnico trabalhado previamente nos exercícios propostos.

### **3.4. Técnica pura e técnica aplicada**

Na pesquisa realizada para conclusão de curso do autor do corrente trabalho, foram entrevistados professores de todos os cursos superiores de instituições públicas no Brasil, de graduação com habilitação ou ênfase no instrumento, com o objetivo de compreender como se dá o ensino da técnica em guitarra elétrica no país.

Um aspecto evidenciado foi que apenas três dos oito professores entrevistados relataram focar no estudo de técnica pura (conceito respaldado por Abel Carlevaro, definindo que, o ensino da técnica pura se dá quando “em uma primeira etapa os diversos elementos serão estudados isoladamente, em cada caso, como se não houvesse nada mais do que um único ponto de domínio (CARLEVARO, 1979, p. 32, tradução minha<sup>8</sup>), já os demais professores relataram preferência pelo ensino da técnica aplicada ao repertório.

Observando a preferência dos docentes pelo ensino da técnica aplicada ao repertório e, detectando uma lacuna de materiais didáticos guitarrísticos brasileiros abrangentes dessa

---

<sup>8</sup> No original: *En una primera etapa se estudiarán los diversos elementos en forma aislada, como si en cada caso no hubiera nada más que un solo punto a dominar* (CARLEVARO, 1997, p. 32).

perspectiva, vale evidenciar a necessidade de desenvolvimento de métodos nacionais sobre o ensino da guitarra.

Compreendido os dois conceitos de técnica que permeiam o universo da guitarra elétrica (técnica pura *versus* conceito ampliado de técnica), buscando atender estudantes e professores operantes de ambas perspectivas, e considerando a importância das duas para a pedagogia do instrumento, a partir das composições, buscaremos trabalhar os aspectos mais amplos relacionados à técnica aplicada ao repertório. Já os exercícios serão para aplicar as competências técnico-musical alvo (CTMA), ou seja, os aspectos técnico-mecânicos necessários ao desenvolvimento da palhetada *sweep*, assim será possível atender os professores e alunos que optam pelo trabalho da técnica pura.

#### 4 A PALHETA, A TÉCNICA DE *SWEEP* E SUAS APLICAÇÕES

Batendo nas cordas com um *plectrum* de marfim, ele cantou uma melodia alegre em voz alta e vibrante; mas depois disso, tocando as cordas suavemente com os dedos, ele cantou essas palavras tristes... "Finalmente, Virgílio, na Eneida, diz: lá eles também dançam" em uma arena enquanto cantam uma canção alegre: o bardo trácio, em seus mantos longos, acompanha sua canção rítmica em sua cítara de sete cordas, ora dedilhando as cordas com os dedos, ora com uma palheta. (TIBULU, III, elegia IV, vol. 39 apud PUJOL, 2009, p. 41. Tradução minha)<sup>9</sup>

A citação acima destaca o uso dos dedos e da palheta (ou *plectrum*) como adereço para se tocar os instrumentos de corda desde a antiguidade, e alude à sensação de alegria resultante do timbre tocado com o *plectrum* e à tristeza ao timbre gerado pelos dedilhados. Percebe-se de antemão a reflexão do antigo filósofo e escritor romano Álbio Tibulo sobre o timbre mais estridente gerado pelo toque da palheta nas cordas, em detrimento do timbre mais fechado e aveludado do dedilhado.

A discussão a respeito do dilema do timbre entre o som palhetado e dedilhado perdura até os dias atuais, e perpassa por violonistas e guitarristas. Podemos observar diversos músicos que fazem o uso de ambas as possibilidades técnicas, ou até mesmo das duas conjuntamente (palhetada híbrida por exemplo). Esses aspectos permitem ao guitarrista criar uma identidade timbrística própria, sobretudo considerando a variedade sonora resultante do som das unhas, inerente ao dedilhado, e da espessura da palheta, refletindo diretamente na intensidade da palhetada.

O tipo de palheta e o seu material influencia pontualmente no timbre do instrumento. Elas são produzidas de materiais variados, podendo ser de náilon, plástico, pedra, etc., e de vários desenhos, tamanhos e espessuras (DENYER, 1992). A Figura 2 exemplifica a diversidade de materiais possíveis para a construção de uma palheta:

---

<sup>9</sup> No original: "striking the strings with an ivory plectrum. He sang a merry melody in a loud ringing voice; but after this, plucking the strings softly with his fingers, he sang these sad words... ‘Finally, Virgil, in the Aeneid, says, “There they also dance “in a ring as they sing a joyful song: the Thracian bard, in his long and bose robes, accompanies their rhythmic song on his seven stringed cithara, now plucking the strings with his fingers, now with a plectrum.”’"

Figura 2 — Palhetas de diversos materiais



Fonte: MORAES, Gustavo, 2019.

Ao tanger as cordas de um instrumento, o timbre e a intensidade sofrem variações conforme o tipo de palheta utilizada, como pode-se observar no estudo realizado por Carral e Paset (2008). Os autores realizaram experimentos visando analisar as gravações provenientes de toques reproduzidos por uma máquina de palhetar, a qual palhetou nas cordas em intensidade, distância e posição idênticas, de modo a derivar em toques similares. O experimento foi efetuado com palhetas com modelo e marca iguais, de três espessuras diferentes, o que produziu variações consideráveis das ondas sonoras provenientes dos ataques de cada palheta.

Ao observarmos o estudo mencionado, comprovante do resultado de intensidade mais forte gerada por palhetas com espessura mais grossa, é explicado o porquê dos guitarristas usufruidores recorrentes da técnica de *sweep picking* optarem por palhetas menos flexíveis, como podemos observar em Frank Gambale, em entrevista<sup>10</sup> realizada pela Escola de Música e Tecnologia (2013), o guitarrista relatou fazer uso de palhetas de média tensão, bem como utilizar o mesmo tipo palheta há 40 anos, período esse que contempla o início do seu processo de sistematização da técnica de palhetada *sweep*, assunto a ser aprofundado no decorrer do presente trabalho.

#### **4.1. A técnica de palhetada *sweep***

Também conhecida como palhetada econômica (*economy picking*) e palhetada veloz (*speed picking*), a técnica de palhetada varrida (*sweep picking*) tem em seu ponto focal a busca pelo aproveitamento da direção da palhetada visando o mínimo esforço e movimento, direcionando a uma matemática organização que possibilite uma tocabilidade com essas

<sup>10</sup> Disponível em: <https://youtu.be/VzPPbPo-RHA?t=361> (acesso em setembro de 2020).

características. Essa perspectiva técnica descreve a “regra de ouro” descrita por Denyer, em que afirma a necessidade do mínimo de movimento para se alcançar a máxima eficácia da técnica de palhetada (DENYER, 1992, p. 73).

Embora a palhetada varrida seja uma técnica bastante discutida e utilizada pelos guitarristas contemporâneos, antes mesmo do surgimento da guitarra já era estudada. No século XVIII bandolinistas já a utilizavam em suas obras. Métodos como o de Pietro Dennys (1768) abordam a emprego da palhetada econômica, como podemos observar na Figura 3 a seguir do método do próprio autor apresentada por Paulo Sá:

Figura 3 — Arpejos *sweep* do método de bandolim de Pietro Dennys (1768)



Fonte: DENNYS, Pietro, 1768 apud SÁ, Paulo. 2012.

Vale ressaltar que o termo "*sweep*" não é mencionado por Dennys para designar tal técnica, porém fica clara a perspectiva do autor pela busca da unidirecionalidade da palhetada para a interpretação de determinados arpejos em detrimento da palhetada alternada. Outro ponto necessário de elucidar é a referenciação do símbolo da direção da palhetada não apresentar o mesmo usado atualmente, como pode ser conferida no tópico 4.2.

Um aspecto da palhetada *sweep* destacado por Gambale (1994) é a possibilidade criada por ele para execução de frases rápidas de outros instrumentos. Arpejos e *licks* de violinistas, tecladistas e saxofonistas inspiraram Gambale a buscar uma forma para executar na guitarra as melodias desses instrumentos.

*SPEED PICKING* é o único caminho que você encontrará para tocar algumas das linhas mais rápidas tocadas por saxofonistas ou tecladistas. Essa abordagem para mim veio da necessidade (a mãe da invenção) para que eu pudesse emular esses instrumentos. Mais adiante neste livro, você descobrirá que algumas das linhas são não-guitarrísticas, mas uma vez que você as tenha entendido, elas soam maravilhosas na guitarra (GAMBALE, Frank, 1994, p.6, tradução minha<sup>11</sup>).

<sup>11</sup> No original: *SPEED PICKING is the only way you'll find to play some of the faster lines played by saxophone or keyboard players. This approach for me came from necessity (the mother of invention) so that I could emulate those instruments. You'll find later on in this book that some of the lines are unguitaristic but once you have them down they sound terrific on guitar.*

Portanto, o motivo que levou o autor supracitado a buscar o aprofundamento da técnica de *sweep picking* foi justamente a possibilidade de ampliar o vocabulário trivial da guitarra. Bem como no livro mencionado na citação de Gambale, no tópico 4.3 será apresentado de maneira mais detalhada a perspectiva da *speed picking* desenvolvida pelo autor.

#### **4.2. Guitarristas, posições e aplicações da técnica de *sweep***

Uma sonoridade mais limpa e leve é inherente ao timbre da palhetada varrida, de modo a ser claramente perceptível a diferença entre esta e as demais técnicas. Isso se dá devido à curta distância da palheta ao tanger a corda. Essa sonoridade fica ainda mais notável na palhetada *sweep* unidirecional, o varrer da palhetada para baixo (█) ou para cima (▀), sem repetição de palhetada na mesma corda, gera um timbre diferente, sobretudo quando aplicada com maior velocidade, lembrando uma espécie de arpejo de mão direita, mais homogêneo, em contrapartida como a palhetada alternada, que possui uma sonoridade com maior ataque.

A técnica aqui abordada não se trata de uma exclusividade da guitarra, e sim de uma herança dos instrumentos de cordas dedilhadas ou palhetadas, como o bandolim e violão. Contudo, manteremos o foco nos exemplos de guitarristas/violonistas que não só aplicaram a técnica de *sweep* em suas performances, mas trouxeram as contribuições ou formas diferenciadas na sua abordagem.

Foi possível identificar guitarristas de variados períodos utilizando a *sweep picking*. Embora o registro de vídeo seja importante para a análise do movimento da mão direita do guitarrista e para a identificação do movimento característico da palhetada, algumas transcrições a serem apresentadas foram extraídas somente de gravações de áudio, nas quais foi possível distinguir a técnica pelo timbre e pela arquitetura fraseológica.

Foi possível constatar a aplicação da técnica de *sweep* em gravação ocorrida ainda na década de cinquenta, e o guitarrista Herb Ellis é um exemplo. Em seu álbum denominado "Ellis in Wonderland" lançado em 1956, é possível reconhecer inúmeros *licks* nos quais ocorrem a aplicação da palhetada *sweep* com PUGA<sup>12</sup> e PUAG<sup>13</sup>, caracterizando o início do percurso de desenvolvimento dessa técnica na guitarra elétrica.

---

<sup>12</sup> Palhetada unidirecional do grave para o agudo.

<sup>13</sup> Palhetada unidirecional do agudo para o grave.

Outro guitarrista que apresenta a aplicação da palhetada *sweep* em suas performances é o Al di Meola, em seu violão de cordas de náilon, o músico *flamenco* explora diversos arpejos com a técnica, gerando timbres peculiares em suas frases.

Yngwie Malmsteen também é um guitarrista que usufrui da técnica de *sweep* com recorrência em suas músicas, o músico sueco é mundialmente conhecido pelos seus arpejos aplicados horizontalmente em duas cordas. Também conhecido como micro-arpejos, Stump (2017) trabalha diversas aplicações em seu livro sobre arpejos adotados com a palhetada *sweep*.

Diversos outros guitarristas contribuíram para o desenvolvimento da técnica de palhetada *sweep*. A seguir analisaremos o emprego técnico de alguns guitarristas que demonstram aspectos peculiares e marcantes.

#### **4.2.1. George Benson a sua aplicação da palhetada *sweep***

Além de ser um guitarrista que desenvolveu uma técnica de palhetada bastante peculiar (*fly picking*<sup>14</sup>), George Benson também recorre ao *sweep picking* para execução de determinados trechos musicais em suas performances. Para exemplificar, será exposto um trecho de improvisação ocorrida no ano de 1966, interpretando a sua própria música *Benson's Rider* no festival musical norte-americano *Newport Jazz*. Em registro audiovisual<sup>15</sup>, foi possível identificar George Benson aplicando a palhetada *sweep* em diversos trechos da sua performance.

---

<sup>14</sup> Técnica de palhetada que mantém a mão direita flutuando sobre as cordas sem o apoio do punho ou do antebraço. O apoio é feito pela ponta do dedo mínimo, anular, ambos, ou sem apoio.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://youtu.be/iLMWCMu4Szc?t=190>. (acesso em julho de 2021).

Figura 4 — Transcrição do improviso de George Benson em "Benson's Rider"

The transcription consists of three staves of musical notation for a six-string guitar. Each staff includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The first staff begins with a grace note followed by a sixteenth-note pattern. The second staff starts with a sixteenth-note pattern. The third staff begins with a sixteenth-note pattern. Below each staff is a corresponding tablature staff, labeled T (top string), A (middle string), and B (bottom string). The tablature shows fingerings and picking patterns, such as 'P' for downstroke and 'p' for upstroke, along with various string muting and harmonic techniques indicated by numbers and symbols.

Fonte: BENSON, George. 1966. "3:15 - 3:27. Transcrição própria.

O trecho acima consiste basicamente em uma sequência de arpejos executadas com PUGA. Na tonalidade de *Cm*, os compassos 1, 2 e 3, predominam as figuras de colcheias em quiáleras de três (tercinas). Repetidamente, as notas *Eb* - *G* - *Bb*, configuram o arpejo de *Cm*, sem a fundamental. Em seguida, do compasso 6 ao 11, Benson prossegue mantendo o mesmo padrão rítmico com repetições, agora sobre as notas *Eb*, seguidas de *appoggiatura* com *pull-off* de *Gb* para *G*. Do compasso 13 a 23 apresenta um novo padrão repetitivo sobre a tríade de *Cm*, iniciada com as colcheias em tercinas (comp. 13 a 17) e passada para semicolcheias (comp. 18 a 23). Os ligados (*pull-offs*) que ocorrem entre as notas *Eb* e *C* no referido padrão, resultam no retorno da mão para a reaplicação de PUGA.

Um aspecto da técnica de George Benson importante a ser destacado, é a maneira com como ele movimenta a sua palheta e a retira de entre as cordas. Para isso, Benson opta por um movimento oblíquo para cima, favorecendo o tanger das cordas de forma descendente (da sexta para a primeira corda), possível de ser observado no trecho transcritto acima. A maneira a qual ele segura a palheta (mantendo o dedo indicador aberto) é favorecida pelo *fly picking* que, com a mão flutuando sobre as cordas, resulta em maior afastamento entre a corda

e a mão, proporcionando ao dedo indicador ficar esticado. A Figura 5<sup>16</sup> abaixo apresenta a postura de George Benson palhetando as cordas.

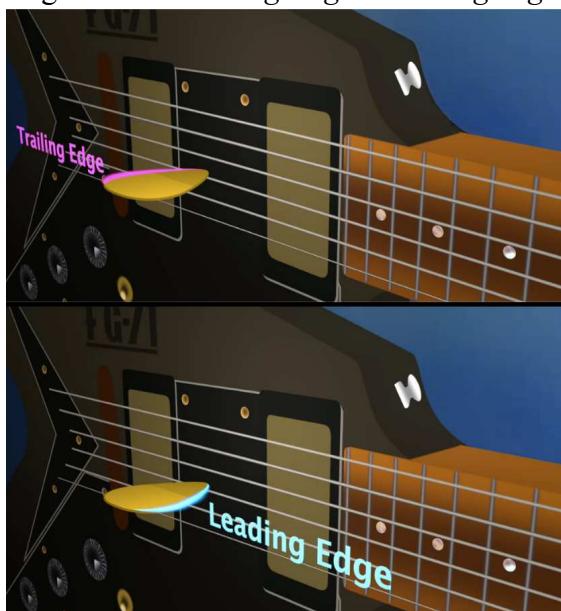
Figura 5 — Posição da mão direita de George Benson



Fonte: BENSON, George, 2011.

Por George Benson executar uma palhetada peculiar na maneira de desempenhar a técnica de *fly picking*, sua a palhetada alternada e *sweep* também demonstram certas peculiaridades em relação à posição do movimento exercido. Ao atacar as cordas com PUGA, o músico opta pelo lado interno da palheta, o que Grady (2020) denomina como *trailing edge*, e PUAG é executada com o lado externo da palheta, conceituado como *leading edge*<sup>17</sup>:

Figura 6 — *Trailing Edge* e *Leading edge*



Fonte: GRADY, Troy, 2020.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x0cQH9dvNl4> (acesso em julho de 2021).

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sV8IeDOysp8> (acesso em julho de 2021).

A maneira de se atacar as cordas para baixo, com o *trailing edge*, e para cima, com o *leading edge*, é denominada por Grady (2020) de *trailing edge picking*. Um aspecto importante da técnica do guitarrista é a inclinação da palheta. A posição propicia à palhetada *sweep* ser realizada com o *trailing edge picking*. A Figura 7<sup>18</sup> a seguir mostra a posição semelhante a de George Benson:

Figura 7 — *Trailing edge Picking*



Fonte: GRADY, Troy, 2020.

É possível identificar como a inclinação da palheta a aproxima tanto da corda de cima quanto da de baixo, o que deixa a palheta em uma posição favorável para uma menor movimentação, comparando se a palheta estivesse reta. Outro ponto a ser observado é a semelhança da posição da Figura 7 com a Figura 5, de modo a corroborar a configuração da palhetada de Benson no conceito de *trailing edge picking* apresentado. Diversos aspectos são componentes da idiossincrática técnica de George Benson: a fraseologia, a técnica de mão esquerda, a técnica de *fly picking*, dentre outros; e trazem informações que necessitam de uma pesquisa totalmente voltada a analisá-las. Diversas outras características técnicas de George Benson poderiam ser comentadas, embora aqui tenha sido analisado um trecho musical no qual o guitarrista aplica a técnica de *sweep picking*; Benson é marcado pela sua palhetada alternada, ligados, dentre outras, e, recorre ao *sweep* em diversos momentos das suas performances.

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sV8IeDOysp8> (Acesso em julho de 2021).

#### **4.2.2. Eric Johnson e a sua aplicação da palhetada *sweep***

Outro guitarrista que desenvolveu uma maneira específica de se utilizar a técnica de *sweep* é o Eric Johnson. Em sua videoaula denominada "*Total Electric Guitar: Hot Licks*" (1990), podem ser observados diversos exemplos de *licks* manipulando o padrão de palhetada desenvolvido pelo guitarrista. Tendo como base rítmica a figura de colcheia em quiáleras de cinco, Eric Johnson aplica sobre a escala pentatônica um padrão de movimento de palhetada que mistura os movimentos de palhetada alternada com um pequeno fragmento em *sweep*. Como veremos um *lick* da videoaula mencionada, que será apresentada na Figura 8 a seguir.

Figura 8 — Padrão da Escala Pentatônica de Eric Johnson



Fonte: JOHNSON, Eric, 1990. Adaptado pelo autor.

O exemplo da Figura 8 acima corresponde à "Figura 1" da videoaula mencionada. Os símbolos referentes à direção da palhetada foram transcritos de acordo com a performance do vídeo, e a escrita original não apresenta os símbolos informando a direção da palhetada. Os trechos circulados em azul mostram o momento no qual o guitarrista opta pela mudança do padrão de palhetada alternada, e executa duas palhetadas seguidas para baixo, que atingem duas cordas de forma descendente. Essa repetição das duas palhetadas para baixo é um pequeno fragmento de *sweep* utilizado por Eric Johnson, e resulta em um padrão de aplicação da escala pentatônica, considerada uma das grandes marcas do seu estilo guitarrístico.

#### 4.2.3. Barney Kessel e sua aplicação da palhetada *sweep*

Diversos guitarristas contribuíram para o desenvolvimento da palhetada *sweep*. A exemplo, a peça intitulada "*Tiger Rag*" do álbum "*Let's Cook*" (1962)<sup>19</sup>, do guitarrista de jazz Barney Kessel, especificamente do minuto 7:59 ao 8:03 da gravação original, podemos observar com recorrência a utilização da técnica de palhetada *sweep* no *lick* transcrito abaixo durante o improviso de Kessel. Como mostra a transcrição da tablatura e partitura da Figura 9.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://youtu.be/eXymFiKaSWI?t=470> (acesso em outubro de 2021).

Figura 9 — *Lick* da Música "Tiger Rag" do guitarrista Barney Kessel



Fonte: KESSEL, Barney. 1962. "7:59 - 8:03, transcrição própria.

O *lick* está na tonalidade de *Ab*. No segundo compasso, nas quatro primeiras semicolcheias, o guitarrista aplica a PUGA arpejando o acorde *Bb5#* (notas *Bb* - *D* - *F#* - *Bb*), após o *slide*<sup>20</sup> descendente, observamos o retorno da mão, caracterizando a PUAG aplicada ao acorde de *A5#* (*A* - *E#* - *C#* - *A*). Em seguida, o mesmo padrão de palhetada prossegue sobre o *shape* idêntico, caracterizando um acorde *Ab5#* (*Ab* - *C* - *E*). Posteriormente, é repetido o mesmo movimento cromático sobre os acordes de quinta aumentada.

É válido mencionar que os exemplos citados tratam apenas de aspectos iniciais da técnica de *sweep picking*, nos quais esta breve análise melódica e harmônica destes *licks*, visam não só elucidar a aplicabilidade prática da técnica, como apresentar informações (siglas, sinais, etc.) a serem discutidas e aplicadas com maior frequência no decorrer desta pesquisa.

#### 4.2.4. Perspectiva do autor para a aplicação da palhetada *sweep*

O aprofundamento nos estudos do livro *Speed Picking* abriu ideias próprias a partir de novos caminhos para exploração da *sweep*, uma investigação muito vasta e promotora de diversas possibilidades. Inegociáveis, podemos dizer. Não à toa é uma técnica que perpassa séculos e vários instrumentos de cordas palhetadas. Mesmo com o aprofundamento dado por Gambale na sua obra, na qual ele sugere ao estudante criar novas possibilidades através das ideias a serem melhor fixadas (GAMBALE, 1994, p.8), e assim o autor deste trabalho o fez. No ano de 2012, gravou um álbum da então banda Rotha 43, grupo que tocava naquele período. Baseado nos estudos do Frank Gambale, o responsável por esta dissertação já havia desenvolvido alguns *licks* próprios, um deles ficou registrado no solo da música "Te ver de novo"<sup>21</sup>, com transcrição apresentada na Figura 10 a seguir.

<sup>20</sup> Técnica de mão esquerda que consiste em, após o toque, deslizar do dedo por uma mesma corda de uma casa para outra, mantendo a vibração do toque inicial. O *slide* pode ser ascendente (deslizamento para casas à frente, ou seja, notas mais agudas) e descendente (deslizamento para casas de trás, ou seja, notas mais graves).

<sup>21</sup> Disponível em: <https://youtu.be/m3gLGxFmt3g?t=46> (acesso em julho de 2021).

Figura 10 — Solo da música "Te ver de novo"

The musical score consists of three staves of guitar tablature in G major (two sharps) and common time. The first staff shows a melodic line with grace notes, slurs, and 'full' markings. The second staff features a complex sequence of seven-note chords (septinas) with green and blue grifos. The third staff continues the melodic line with grace notes and slurs. Various performance techniques like 'P' (pizzicato), 'AH', and '3' (triole) are indicated.

Fonte: Rotha 43, "58 - 1:16, O autor.

No compasso 5 está o *lick* a ser analisado. Tendo em vista que a música está na tonalidade de G#m e o *lick* é empregado sobre o acorde de C#m, podemos considerar a ocorrência ascendente da sobreposição do arpejo de F#7/9(11) nas sete primeiras semicolcheias em quiáteras *septinas* e na primeira fusa, contemplando todo trecho grifado de verde (PEGA<sup>22</sup> — conceito que será aprofundado no tópico seguinte). Posteriormente, da segunda até a décima fusa, o que abarca o primeiro grifo vermelho e azul (PEAG<sup>23</sup> — Conceito que também será aprofundado no tópico seguinte), decorre descendente o arpejo de G#m7/9, seguido do arpejo ascendente de A#º nas onze últimas notas fusas do compasso 5, compreendendo o último trecho em PEGA. O primeiro grifo verde apresenta PEGA alternando entre três e uma nota por corda, seguido por PP grifado de vermelho com quatro notas na primeira corda (notas D# - E - F# - D#). Na sequência, o grifo azul destaca PEAG descendente a partir de uma combinação, na qual é aplicada uma nota na

<sup>22</sup> Palhetada econômica do grave para o agudo.<sup>23</sup> Palhetada econômica do grave para o agudo.

primeira corda (D#), outra na segunda corda (B), três notas (A# - G# - F#) na terceira corda, uma nota na quarta corda (D#) e outra na quinta (B), configurando a seguinte combinação matemática de palhetada: 1 - 1 - 3 - 1 - 1. Após as seis notas grifadas de vermelho (PP<sup>24</sup> - outro conceito que será perscrutado no tópico seguinte), a mesma combinação aparece ascendentemente no trecho grifado de verde (PEGA).

Os aspectos rítmicos do *lick*, tal como a sobreposição dos arpejos, são as características próprias desenvolvidas pela influência do livro *Speed Picking*. A maneira com a qual sugerimos segurar a palheta, dentre outros aspectos particulares da maneira de tocar o *sweep picking* serão discutidos no capítulo seguinte.

Vale ressaltar que não é a proposta do presente tópico exaurir as possibilidades desta técnica, mas sim apresentar as formas de se aplicar a técnica, além de tocar em pontos fundamentais para melhor compreensão dos exercícios e composições exibidas no Capítulo 5, e embora não sejam consideradas de nível guitarrístico iniciante, abordam aspectos iniciais, intermediário e avançado em relação à técnica aqui tratada.

#### **4.3. Frank Gambale e a *Speed Picking***

O guitarrista australiano Frank Gambale contribuiu para o aprofundamento da técnica de *sweep picking*, levando-a a um nível de sistematização inédito. Conhecido como maior nome da palhetada *sweep* no mundo, por suas composições, videoaulas e livros (GAMBALE, 1988, 1994, 1997), o australiano traz uma nova complexificação da matemática da direção da palhetada, além de soluções e possibilidades de desenhos de arpejos e escalas para favorecer a exequibilidade da técnica. Gambale denomina essa nova perspectiva como *Speed Picking*. O autor a seguir explana sobre:

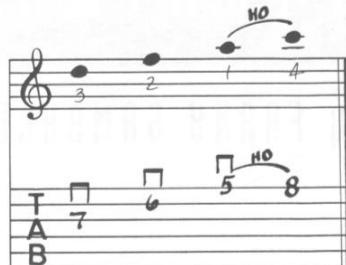
A palhetada varrida é muito utilizada em certas digitações de arpejos e também em digitações de escalas, principalmente aquelas que mantém um padrão de três notas por corda, pois, quando temos um número ímpar de notas por corda, naturalmente a palhetada varrida é beneficiada. Muitas vezes, na troca de sentido ascendente ou descendente no fraseado, utilizando-se a palhetada varrida, é necessária uma combinação de número par de notas por cordas tocadas com palhetada alternada ou com articulação *legatto* para após a mudança de sentido melódico manter-se privilegiando a técnica da palhetada varrida (MARIANO, 2019, p. 289).

---

<sup>24</sup> Palhetada par.

A utilização de *legatto* (*hammer-on*, *pull-off*, *slide*), recurso apresentado nas transcrições anteriores de George Benson e Barney Kessel, possibilita a determinadas melodias serem executadas se favorecendo da técnica de *sweep*. Esse recurso também é encontrado nos trabalhos de Frank Gambale, como veremos no exemplo retirado do seu livro intitulado *Speed Picking*:

Figura 11 — *Example #1* do livro *Speed picking*



Fonte: GAMBALE, Frank, 1994, p. 2.

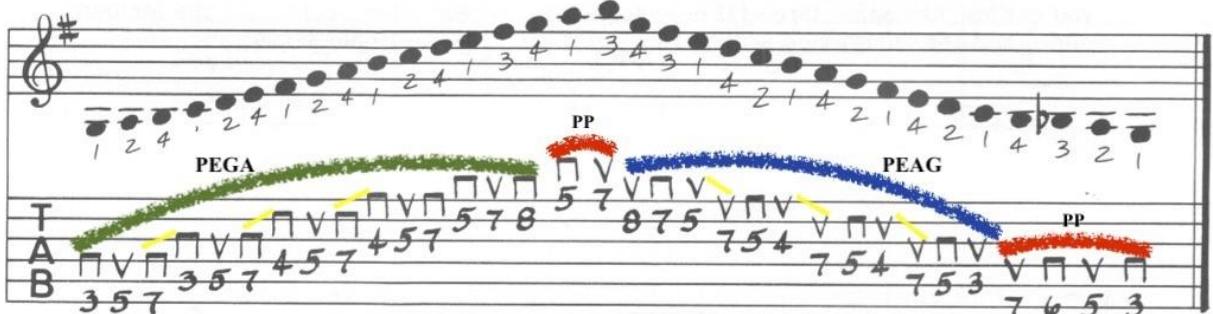
O pequeno fragmento acima, ao qual Gambale se refere com "germe", é o primeiro *lick* do seu livro totalmente voltado ao ensino da técnica de *sweep*, material que servirá de respaldo teórico não somente para compressão da perspectiva da técnica do músico, como contribuirá para nortear a elaboração das composições musicais expostas no Capítulo 5. Sobre o *lick* acima o autor faz as seguintes considerações:

Neste exemplo de *SPEED PICKING*, uma palhetada para baixo é usada para as primeiras 3 notas e *Hammer-on* para a última nota. A maioria dos guitarristas já tocou esse *lick* simples em algum momento ou outro e deixa a técnica ir até aí, sem saber até onde o germe dessa ideia pode ser levado. O estilo mais comum de palhetada hoje é a palhetada "alternada" (cima, baixo, cima, etc) ou o inverso (baixo, cima, baixo, etc), que é um excelente caminho para palhetar. O que eu estou tentando fazer é alargar o seu horizonte. A palhetada alternada é adequada para execução de escalas, mas não funciona para arpejos ou linhas onde há apenas uma nota por corda, por exemplo. A *Speed Picking* é, na verdade, uma palhetada parcialmente alternada, exceto, sempre que uma corda é cruzada, um toque é usado para duas notas, indo de baixo para o alto ou o inverso. (GAMBALE, 1994, p. 02)<sup>25</sup>

<sup>25</sup> No original: *In this example of SPEED PICKING, one down stroke is used for the first 3 notes and a Hammer-on for the last note. Most guitarists have played this simple lick at some time or another and leave the technique at that, little knowing how far this germ of an idea may be taken. The most common style of picking today is 'Alternate' picking (down up down) or the reverse (up down up) which is an excellent way to pick and I am by no means trying to talk anyone out of it. What I am trying to do is broaden your horizon. Alternate picking is fine for scale-type runs but just doesn't cut it for arpeggios or lines where there is only one note per string for example. SPEED PICKING is actually partly alternate picking except, whenever a string is crossed, one stroke is used for the two notes whether going from low to high or the reverse.*

A partir dessa ideia inicial, o guitarrista desenvolveu uma nova maneira de trabalhar com a troca de cordas e mudança de direção da palhetada. Gambale propõe uma combinação matemática para a execução da técnica, na qual apropria-se de uma quantidade ímpar de palhetadas quando segue em uma única direção, e quantidades pares quando se alterna. As competências PUGA e PUAG, presentes em Barney Kessel e George Benson, viabilizam quando a palhetada se dá numa única direção, ou seja, uma nota por corda, isso corrobora com Mariano (2019), citado anteriormente. Gambale aponta a palhetada alternada visando a economia de movimentos — vale frisar a "regra de ouro" de Denyer (1992) citada no tópico 4.1, baseada na lei do menor esforço, ou menor movimento. Isso posto, o guitarrista cria a palhetada alternada em prol da *sweep*, na qual utiliza-se três ou cinco toques para execução da palhetada econômica do grave para agudo (PEGA) e para a palhetada econômica do agudo para o grave (PEAG). Já a quantidade de palhetadas pares (PP) são utilizadas para mudança da direção. Como veremos na Figura 12 abaixo:

Figura 12 — PEGA, PEAG e PP - *Example#7* do livro *Speed Picking*

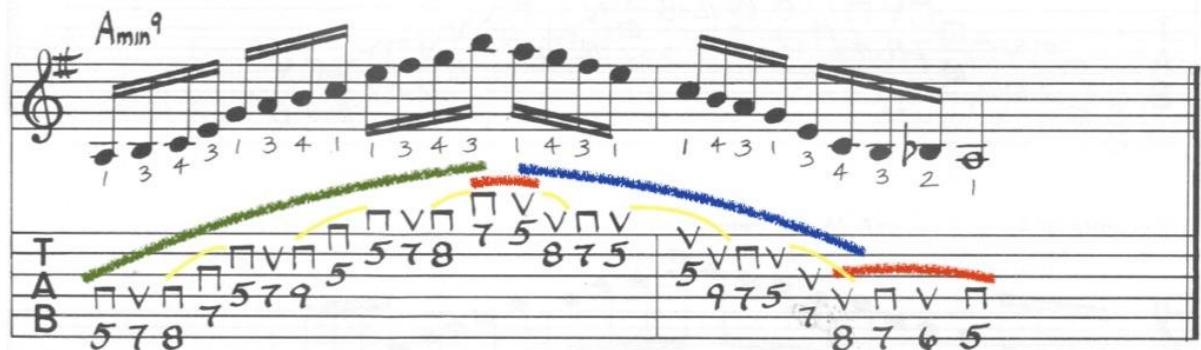


Fonte: GAMBALE, Frank, 1994, p.5

O Trecho grifado de verde apresenta a escala de *G* ascendente com PEGA. Gambale propõe a digitação baseada em um padrão de três notas por corda, isso propicia à palhetada também se condicionar com uma quantidade ímpar de ataques, de modo a manter o padrão de três palhetadas por cordas (baixo (█), cima (V), baixo (█), baixo (█), cima (V), baixo (█), etc). Os pontos cruciais são os trechos grifados de amarelo. A repetição de duas notas para baixo, que é também o ponto de passagem de uma corda para outra, reduz o movimento da palhetada — principalmente se comparado ao mesmo trecho, caso fosse executado com a palhetada alternada — isso permite uma palhetada a atacar duas cordas. Posteriormente, grifado de azul (PEAG) o autor demonstra o mesmo padrão da escala de *G* em três notas por corda, porém, descendente, resultando no movimento inverso, ou seja: padrão de três palhetadas por corda seguido de uma palhetada para cima que atinge duas

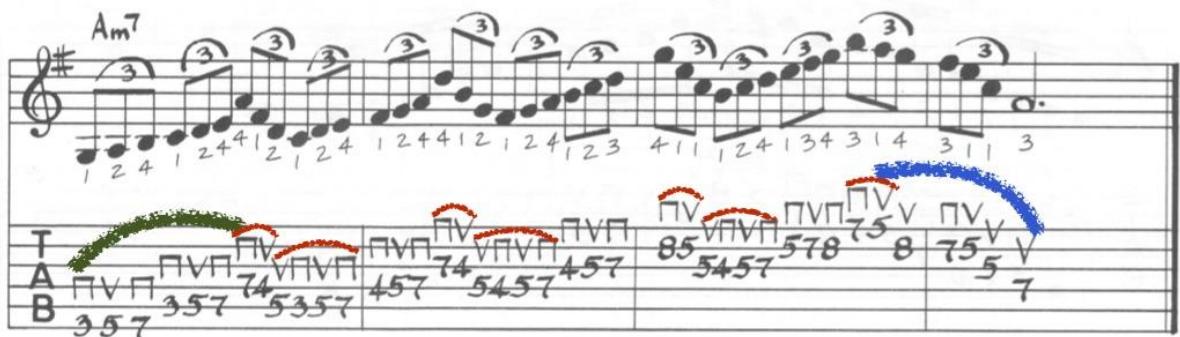
cordas, como podemos observar também grifado em amarelo. Os trechos demarcados em vermelho são palhetadas pares que exigem a troca da direção do movimento ao mudar de corda. As notas A - B do primeiro grife PP, se fazem no momento em que a palhetada inverte de uma sequência descendente para o retorno ascendente. A mesma perspectiva está nas quatro notas finais do *lick* (B - Bb - A - G), nas quais Gambale optou por um pequeno cromatismo entre A e B, usando a nota Bb, e não faz parte da escala de G maior que, além de configurar cromatismo básico para resolução final — denominado por David Liebman (1991, p. 11) —, viabilizou a mudança da direção com a *economy picking*. O guitarrista australiano aprofunda no uso desses conceitos, e lança mão de outras abordagens para explorar combinações de PEGA e PEAG, usando três palhetadas em uma corda, uma palhetada na corda seguinte, três palhetadas na próxima, etc., como mostra a Figura 13 a seguir:

Figura 13 — *Example #11* do livro *Speed Picking*



Fonte: GAMBALE, Frank, 1994, p.7.

É possível observar na Figura 13 uma combinação exata no número de palhetadas por corda, possibilitando a execução de todo o exemplo com o *sweep picking*. Além do padrão em PEGA (grifo verde) e PEAG (grifo azul), assim como na Figura 12, o autor usa PP apenas na primeira corda com duas palhetadas e na sexta corda com quatro palhetadas, porém esse conceito é aprofundado. Gambale passa a explorar esse recurso nas várias cordas da guitarra, possibilitando à direção da palhetada mudar não somente na primeira e sexta cordas, mas também nas demais. Como pode ser visto na Figura 14:

Figura 14 — Example #10 do livro *Speed Picking*

Fonte: GAMBALE, Frank, 1994, p.7.

Os trechos grifados de vermelho demonstram os momentos em que ocorrem PP no exemplo acima. Após a execução PEBC na sexta, quinta cordas (grifo verde), PP ocorre com duas palhetadas na quarta corda e quatro palhetadas na quinta corda. Esse padrão se mantém nas cordas G e D, B e G, seguido do último PP na primeira corda, e finaliza com PEBC da primeira à quarta cordas (grifo azul).

Como pôde ser observado nos exemplos retirados do livro *Speed Picking*, Frank Gambale amplia as possibilidades de utilização da *sweep picking*, sistematizando e registrando caminhos inéditos da técnica, porém alguns pontos importantes não foram listados nessa obra. A forma de segurar, movimentar e o tipo de palheta sugerida pelo autor não são indicados no livro, e são informações úteis ao estudante. Em um vídeo gravado em 2013<sup>26</sup> durante a turnê do guitarrista no Brasil, ao ser questionado sobre a tensão das suas cordas, Gambale demonstrou o modelo de palheta e falou a respeito da tensão das cordas utilizada por ele:

Eu uso cordas .09 ou .010, dependendo da guitarra, há 40 anos. O mesmo modelo de palheta, eu uso a mesma palheta por aproximadamente 40 anos também. Então eu mantendo tudo bem uniforme, bastante padrão. A guitarra, dependendo da tensão ou da escala, algumas vezes, como quando eu coloco .09 nesta guitarra eu não gosto, fica muito leve, como se estivesse solto. Então eu coloco .010 nessa. Se eu toco com uma stratocaster ou algo assim, me sinto melhor com as .09. Apenas tento manter essa tensão igual em guitarras variadas (GAMBALE, Frank. "5:41 - 6:23. 2013).

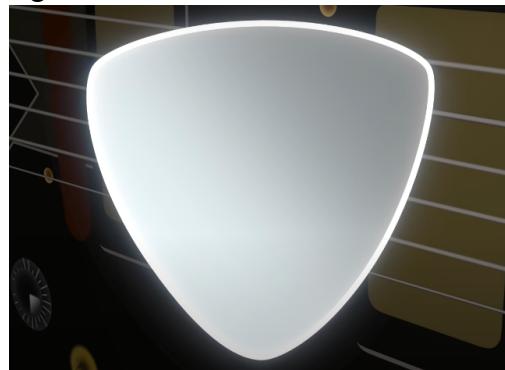
O relato supracitado evidencia como o guitarrista maneja as tensões mais utilizadas dentre os guitarristas, porém há uma preocupação para a corda não ficar muito leve, e provavelmente pode não contribuir à palhetada do guitarrista. Gambale também expõe que

<sup>26</sup> Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=VzPPbPo-RHA&list=PLGo6isKbvQ6g7t8I\\_ho0ZbuI5JMIGITJP&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=VzPPbPo-RHA&list=PLGo6isKbvQ6g7t8I_ho0ZbuI5JMIGITJP&index=2) (acesso em março de 2021).

recore ao mesmo modelo de palheta há quarenta anos, isso nos permite concluir que o guitarrista encontrou o modelo ideal para executar a *sweep picking*. A Figura 15 a seguir traz o formato da palheta usada por Frank Gambale:

Figura 15 — Palheta de Frank Gambale



Fonte: GRADY, Troy, 2020.

Ainda na fonte citada, Gambale relata o favorecimento do formato equilátero triangular da sua palheta, com as laterais arredondadas, no deslize entre as cordas, permitindo maior fluidez na execução da *sweep picking*. A maneira como o guitarrista posiciona a palheta é preponderante para uma boa execução. Ao contrário de George Benson, Gambale aciona o que Grady (2020) denominou de *leading edge picking*, e executa os ataques para baixo com o *leading edge*, e para cima com o *trailing edge*. Como mostra a Figura 16 a seguir:

Figura 16 — *Leading edge picking*



Fonte: GRADY, Troy, 2020.

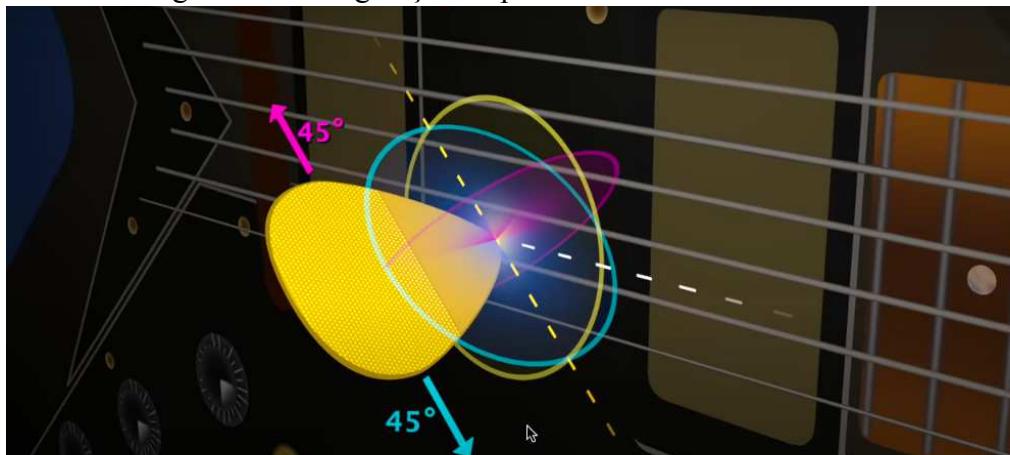
Como é possível notar, *leading edge picking*<sup>27</sup> é exatamente o inverso do *trailing edge picking*, porém há um ponto em comum entre a forma de palhetar de Frank Gambale e

---

<sup>27</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sV8IeDOysp8> (acesso em dezembro de 2020).

George Benson. Gambale também mantém a palheta inclinada em 45°, decorrente na mesma economia de movimentos abordada por George Benson, devido à inclinação da palheta, entretanto a partir do movimento inverso. A Figura 17 a seguir ilustra a angulação sugerida por Gambale:

Figura 17 — Angulação da palhetada de Frank Gambale



Fonte: GRADY, Troy, 2020.

Como podemos observar nas Figuras 7 e 17, ambos guitarristas, George Benson e Frank Gambale, buscam a economia dos movimentos a partir da inclinação da palheta e de outros recursos com a própria *sweep picking*, isso sugere que posicionamento deva ser considerado pelos estudantes da técnica. Contudo, a angulação exercida diminui o ponto de contato da palheta com a corda, fazendo apenas as bordas (*leading edge* ou *trailing edge*) da palheta atingirem a corda, diferente da palhetada aplicada com a palheta reta, que amplia o ponto de contato para a parte de cima ou de baixo da palheta. Intencionando uma melhor visualização da posição de sua mão direita, a Figura 18 a seguir evidencia o posicionamento frontal, rente ao braço da guitarra e geral do Frank Gambale:

Figura 18 — Posicionamento da mão de Frank Gambale



Fonte: GRADY, Troy, 2020.

Como habitual entre os guitarristas, Gambale também segura a palheta com os dedos polegar e indicador. Os dedos indicador e médio ficam juntamente dobrados, sugerindo ao dedo médio reforçar o dedo indicador no pressionamento da palhetada, propiciando maior intensidade no som da palhetada, contrabalanceando a perda de intensidade resultante do menor movimento exercido pela palhetada da técnica de *sweep picking*. Se comparada com a palhetada alternada — esta última permite melhor controle da intensidade, pois a mecânica da alternância sucessiva dos movimentos da palhetada possibilita ao guitarrista maior manejo ao diminuir ou aumentar a intensidade do seu toque —, tornando a execução mais desafiadora quando se tem menor movimento, e consequentemente menor esforço, como é o caso da *sweep picking*.

Após anos estudando a técnica de *sweep picking*, buscando contribuir para o melhor controle da intensidade da técnica, elaboramos uma maneira de propiciar maior ponderação do ataque da palhetada. Esse recurso será apresentado no Capítulo 5, especificamente no subtítulo "Sugestões para estudo da técnica".

## 5 EXERCÍCIOS E COMPOSIÇÕES PARA PALHETADA *SWEET*

O presente capítulo contempla os registros do processo de criação dos exercícios e das músicas, além das reflexões inerentes ao processo técnico-poético. Ponderar a criatividade para se manter dentro de uma proposta pedagógica preestabelecida não é uma tarefa fácil, ainda mais quando visa contribuir ao desenvolvimento da criatividade musical concomitante ao caminho técnico predefinido. Em outras palavras, propor o ensino da técnica de palhetada *sweep* em diálogo direto com a criação de um repertório, não se faz necessário por acreditar na possibilidade da técnica ser um substituto da inspiração, mas por não desacreditar que o trabalho duro nas habilidades técnicas pela porta da frente abra espaço para a inspiração chegar pelas portas do fundo (PRESSFIELD, 2002).

As músicas compostas trazem em sua essência o intuito de contribuir para o estudante desenvolver a técnica de palhetada *sweep*, simbioticamente aos demais atributos necessários para se fazer música, trazendo o que Zagonel (1992), no seu livro "O que é Gesto Musical", denominou como "gesto físico": o qual "não se limita a uma função técnica de reprodução de sons, por mais perfeita que seja: ele é, o contrário, um elemento essencial do fenômeno de expressão musical" (ZAGONEL, 1992. p. 16).

### 5.1. Sugestões para o estudo e execução da técnica de palhetada *sweep*

Qual tipo de palheta devo usar e como devo segurar? Em quais ocasiões devo ou não utilizar a *sweep picking*? Apropriando-se da técnica, como equilibrar e controlar a intensidade da palhetada? Além de refletirmos sobre essas questões, neste tópico apresentamos instruções pertinentes à elucidação do material discorrido no decorrer do capítulo, como imagens indicativas, grafias, discussão relacionada a movimentos da mão direita, modo de segurar e posicionar a palheta, etc. O objetivo é buscar pontos que favoreçam a prática e o estudo da técnica.

Como já foi comentado no Capítulo 4, existem formas variadas de adotar a técnica de *sweep*. É relevante elucidar que as sugestões a seguir não acionam questões inflexíveis sobre técnica, mas são meios próprios desenvolvidos durante anos de estudo e pesquisa, e podem contribuir para a assimilação tanto prática quanto conceitual da técnica.

### 5.1.1. Sobre segurar a palheta

Existem formas diferentes de se segurar a palheta. Após a prática e análise das possibilidades expostas no capítulo anterior, sugerimos que ela seja segurada pressionando-a com os dedos indicador e polegar, para ponta da palheta formar um ângulo de 45º graus, ou seja, a posição conceituada como *leading edge picking* no capítulo anterior, ilustrada na Figura 17.

O posicionamento acima sugerido baseia-se na maneira como o guitarrista Frank Gambale segura sua palheta. Conforme observado nas imagens do tópico 4.3 do capítulo anterior, o guitarrista mantém a mão direita fechada segurando a palheta com os dedos polegar e indicador, e os demais dedos.

Diferente de quando seguramos a palheta apenas com os dedos polegar e indicador, a partir do apoio dos demais dedos reforçando o dedo indicador, podemos obter um melhor controle da intensidade da palhetada, assim, ao invés de depositarmos o controle da palhetada somente entre os dedos indicador, médio e demais membros que se movem, passamos a ter os outros dedos apoiando o dedo indicador contribuindo nesse equilíbrio.

Devido à menor movimentação para palhetar inerente ao *sweep*, não só o distanciamento fica menor entre a palheta e a corda, mas também diminui o controle da força e energia aplicada à intensidade sonora. Por ser necessário uma maior amplitude dos movimentos, a palhetada alternada, por exemplo, tem movimentação a favor do controle da intensidade do som de cada nota, se comparada com a técnica do *sweep*.

Buscando formas que possibilitem trabalhar o problema do controle da intensidade da palhetada, desenvolvemos maneiras de segurar a palheta para contribuir com isso. Além do uso de palhetas de milimetragem mais alta (1.0 mm acima), ao apoiarmos os dedos médio, anular e mínimo ao dedo indicador (que seguram a palheta), podemos adquirir maior intensidade sonora com a palhetada reforçada por esses dedos. Esse movimento pode ser adquirido apenas com o fechar da mão direita, como mostra a Figura 18. Essa aplicação pode ser dosada de modo que, quando necessitar de menor intensidade, o guitarrista poderá manter o uso somente dos dedos indicador e médio<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Vídeo exemplificando a palhetada com mão aberta e fechada: [https://youtu.be/2xiB3Km\\_4KA](https://youtu.be/2xiB3Km_4KA).

### **5.1.2. Movimento de dedos, punho, cotovelo e ombro**

Outro aspecto que resulta diretamente no timbre final da palhetada é a movimentação dos dedos, punho, cotovelo e ombro. O movimento de ombro e cotovelo são mais incomuns no universo das cordas, guitarristas de *rock*, como Zakk Wylde e John Petrucci, são exemplos de músicos, além de trabalharem esse tipo de abordagem, ainda são conhecidos pela forte intensidade resultante de suas palhetadas. Quanto mais amplo o movimento, maior o peso projetado e, consequentemente, maior intensidade<sup>29</sup>.

Faz-se importante destacar: existe grande subjetividade nesse tipo de abordagem, pois todos esses movimentos são passíveis de controle de suas intensidades. A proposta desta discussão não é fechar informações exatas relacionadas a tais movimentações, e sim propor a reflexão sobre essas questões, para que o músico possa não só movimentar-se conscientemente, mas usar isso em seu favor.

### **5.1.3. Orientações para a leitura e estudo dos exercícios e composições**

As análises realizadas tanto nos exercícios quanto nas composições, tem a técnica de *sweep picking* como aspecto central, por esse motivo não se realiza uma análise harmônica e melódica mais aprofundada, até mesmo para não extrapolar o foco didático-pedagógico das obras. Pelo mesmo motivo não se contempla a descrição do processo de desenvolvimento das gravações audiovisuais.

Nem todas as aplicações da técnica presentes nas músicas serão abordadas nos exercícios, mas contemplam as principais movimentações técnicas inseridas nas músicas.

Visando não sobrecarregar a partitura com informações — pois ela apresenta as digitações de mão esquerda, ornamentos, dentre outras —, algumas orientações estão destacadas na escrita da tablatura, como os traços coloridos a destacar o deslocamento da palhetada entre as cordas.

A partir dos autores discutidos no Capítulo 4 e das suas variadas formas de se exercer a técnica de *sweep*, os exercícios têm foco no trabalho paulatino das CTMA's (competências técnico-musical alvo): PUGA (palhetada unidirecional do grave para o agudo),

---

<sup>29</sup> Vídeo exemplificando a palhetada com movimento de dedos, punho cotovelo e ombro: <https://youtu.be/UhQIElNOSHg>.

PUAG (palhetada unidirecional do agudo para o grave), PEGA (palhetada econômica do grave para o agudo), PEAG (palhetada econômica do agudo para o grave) e PP (palhetada par). Além de trabalhar isoladamente os aspectos relacionados à técnica de mão direita de cada CTMA e, como forma de preparação do repertório, os exercícios de mão esquerda direcionam para os arpejos e *licks* presentes nas composições.

Nos exercícios que contemplam digitações de duas mãos, sugerimos ao guitarrista trabalhar separadamente os aspectos técnicos das duas mãos, sobretudo quando se sentir desafiado pela digitação de mão esquerda.

Todos os exercícios e composições estão acompanhados de vídeos cujos *links* se encontram nas notas de rodapé. Os vídeos dos *backing tracks* apresentam a escrita musical, o que facilita a leitura da música. Caso não consiga praticar na velocidade proposta, use o recurso de redução da velocidade do *Youtube* para praticar.

Por fim, no decorrer dos estudos dos exercícios e das composições, recomendamos que crie suas próprias ideias, aplique em outras tonalidades. Explore.

## 5.2. Palhetada *sweep* sobre duas cordas

Buscando trabalhar pontos relacionados ao movimento e posicionamento da mão direita (forma de segurar a palheta, apoio da mão e do braço direito, movimento com o ombro, cotovelo, punho e polegar), essa primeira seção aborda exercícios iniciais e especificamente de PUGA e PUAG. Em seguida, trabalharemos exercícios preparatórios para a música "Um chorinho pro André", almejando o alcance da consciência dos movimentos necessários à palhetada, o primeiro exercício a seguir propõe uma prática inicial da palhetada alternada sobre a corda G solta<sup>30</sup>.

Figura 19 — Exercício 0 - Palhetada alternada sobre uma corda

The musical notation consists of a single staff for a guitar string (G). The time signature is 4/4. The notes are eighth notes. Vertical strokes under the notes indicate the direction of the pick: a downward stroke (p) or an upward stroke (v). The sequence of strokes is: p, v, p, v, p, v, p, v.

Fonte: O autor.

<sup>30</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 0: <https://youtu.be/1BnKWrNfzoA>.

Inicialmente propomos que a prática seja feita da maneira mais natural e relaxada possível. Posteriormente, indicamos a feitura do exercício considerando a utilização dos movimentos em ordem crescente de intensidade dos seguintes membros: polegar junto com o indicador, punho, cotovelo e ombro. A execução resultante da palhetada criada a partir da movimentação concentrada desses membros e o exame desses movimentos, possibilitam a avaliação da intensidade sonora possível de cada um, e abre um leque de possibilidades timbrísticas e variadas formas para se explorar e controlar esses movimentos.

Posteriormente, no Exercício 1<sup>31</sup>, indicamos que a alternância da palhetada seja praticada em duas cordas adjacentes, neste caso, optamos pela 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> cordas:

Figura 20 — Exercício 1 - Palhetada alternada nas duas primeiras cordas

A guitar tablature for measures 9 through 12. The staff shows a repeating eighth-note pattern on the B string. The first measure starts with a note at the 12th fret, followed by an open string. The second measure starts with an open string, followed by a note at the 12th fret. The third measure starts with a note at the 12th fret, followed by an open string. The fourth measure starts with an open string, followed by a note at the 12th fret. The tablature below the staff shows the corresponding fingerings: 0, V, 0, 0; 0, V, 0, 0; 0, V, 0, 0; 0, V, 0, 0.

Fonte: O autor.

Após a prática do Exercício 1 apresentado, iremos inserir a mão esquerda executando o arpejo de *E7* (G# - B - D) em segunda inversão, sem a presença da fundamental. Como mostra o Exercício 1.1<sup>32</sup>.

Figura 21 — Exercício 1.1 - Palhetada alternada na 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> cordas com *hammer-on* sobre E7

Guitar tablature for measures 10-11. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with hammer-ons (H) and pull-offs (4). The bottom staff shows the corresponding TAB notation, indicating fingerings for the hammer-ons and pull-offs.

Measure 10:

- 1st string: 10 (down), # (up), 1 (down), 4 (down), 3 (down)
- 2nd string: H (down), 4 (down), 3 (down), 1 (down)
- 3rd string: H (down), 4 (down), 3 (down), 1 (down)
- 4th string: 1 (down), 4 (down), 3 (down)

Measure 11:

- 1st string: 1 (down), 4 (down), 3 (down)
- 2nd string: 1 (down), 4 (down), 3 (down)
- 3rd string: 1 (down), 4 (down), 3 (down)
- 4th string: 1 (down), 4 (down), 3 (down)

Fonte: O autor.

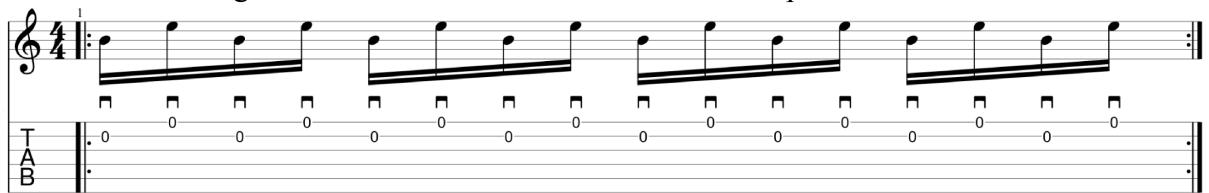
O Exercício 1.2<sup>33</sup> é o ponto de partida para o estudo da técnica de *sweep picking*. Autores como Gambale (1996) e Joe Stump (2017) também sugerem e tratam o ensino dessa técnica de maneira similar. O próximo exercício (Figura 22) propõe trabalhar apenas com palhetadas para baixo, uma palhetada na 2<sup>a</sup> e uma na 1<sup>a</sup> cordas:

<sup>31</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 1: <https://youtu.be/gLisCtVYBck>.

<sup>32</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 1.1: <https://youtu.be/sqamccFVOF4>.

<sup>33</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 1.2: [https://youtu.be/JxL9\\_lviTto](https://youtu.be/JxL9_lviTto).

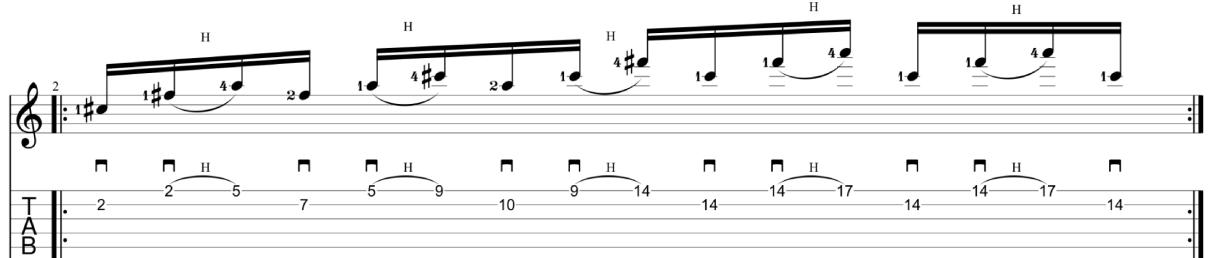
Figura 22 — Exercício 1.2 - PUGA nas duas primeiras cordas



Fonte: O autor.

Orientamos ao estudante trabalhar o mesmo movimento apresentado na Figura 20, sobre outras cordas (2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>). Após o estudo e assimilação dos movimentos, aconselhamos a realização da prática em sincronia com a digitação de mão esquerda, como será demonstrado no Exercício 1.2.1<sup>34</sup>:

Figura 23 — Exercício 1.2.1 - PUGA nas duas primeiras cordas com *hammer-on* sobre F#m

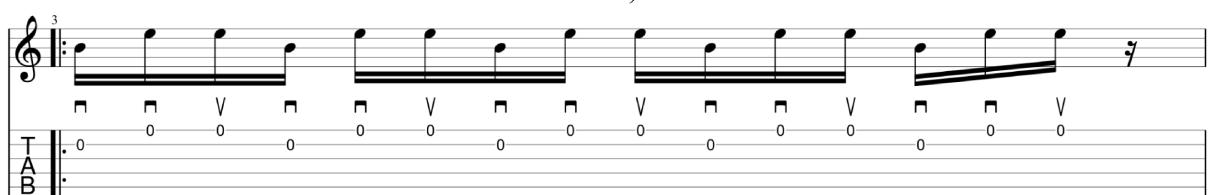


Fonte: O autor.

A Figura 23 traz um *lick* sobre o arpejo de F#m. Ainda operando com duas palhetadas para baixo (2<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> cordas), é inserido um *hammer-on* nas notas tocadas na 1<sup>a</sup> corda, o que já prepara o estudante para aplicação dessa técnica de mão esquerda.

Em seguida, no Exercício 1.3<sup>35</sup>, exercitaremos o movimento de duas palhetadas para baixo (2<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> cordas) e uma para cima (1<sup>a</sup> corda). Esse tipo de deslocamento aproveita o retorno da palhetada ao sair da 1<sup>a</sup> corda para a 2<sup>a</sup> corda:

Figura 24 — Exercício 1.3 - Duas palhetadas para baixo (2<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> cordas) e uma para cima (1<sup>a</sup> corda)



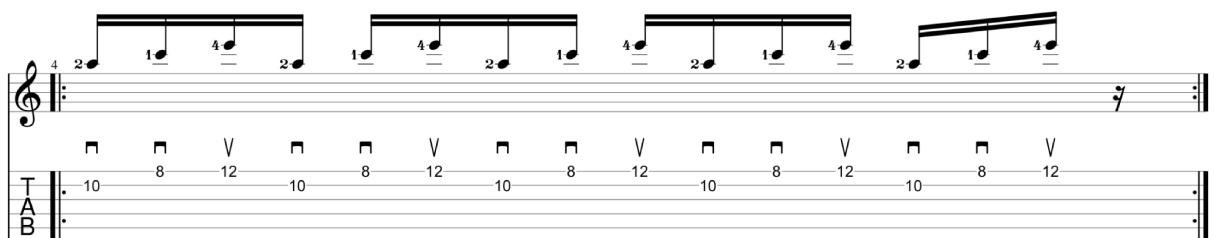
Fonte: O autor.

<sup>34</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 1.2.1: [https://youtu.be/\\_DCIP2O7LZE](https://youtu.be/_DCIP2O7LZE).

<sup>35</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 1.3: [https://youtu.be/lzAJ\\_SLOp6Q](https://youtu.be/lzAJ_SLOp6Q).

Trabalhado o aspecto técnico da mão direita, sugerimos a prática dessa competência sobre o arpejo de *Am*, como será apresentado no Exercício 1.3.1<sup>36</sup> a seguir:

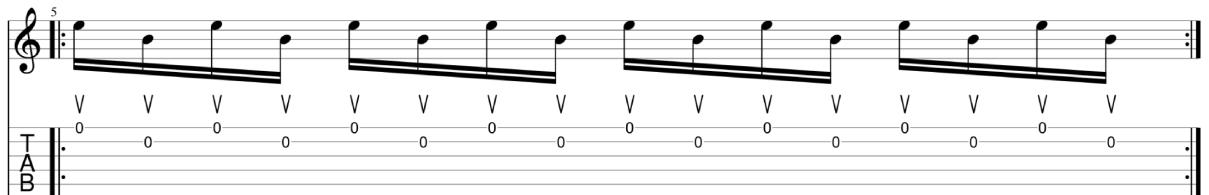
Figura 25 — Exercício 1.3.1 - Duas palhetadas para baixo (2<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> cordas) e uma para cima (1<sup>a</sup> corda) sobre *Am*



Fonte: O autor.

Praticadas as combinações concentrando no movimento de palhetadas para baixo, a partir do Exercício 1.4<sup>37</sup>, buscaremos manipular combinações que priorizem o movimento de palhetadas para cima:

Figura 26 — Exercício 1.4 - PUAG nas duas primeiras cordas



Fonte: O autor.

Se comparado com a técnica de palhetada alternada, o Exercício 1.4 – com a movimentação de palhetada proposta – acaba apresentando maior grau de dificuldade. Isso ocorre devido à maior movimentação da palhetada alternada favorecer não só o controle da intensidade dos movimentos, mas também à frenagem necessária entre os toques de uma corda para outra. Caso o andamento seja mais lento, a movimentação de palhetada *sweep* acaba sendo ainda mais inviável, pois o esforço para frear a palhetada entre as cordas é, sem dúvida, maior do que a execução com palhetada alternada, fazendo com a palhetada *sweep* não seja a melhor opção para esse tipo de situação musical.

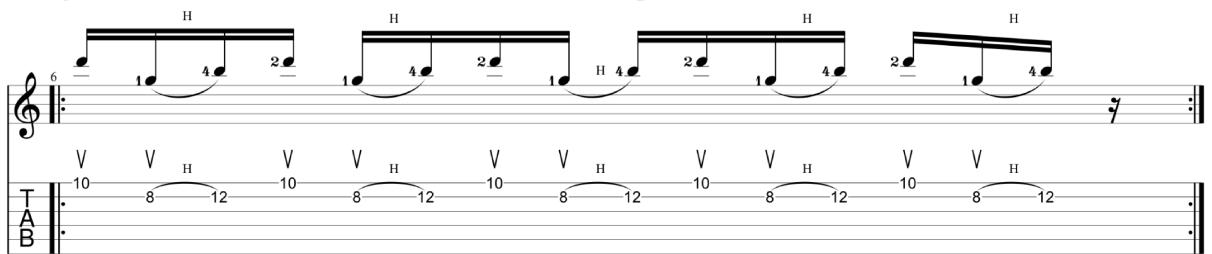
Aprofundando no estudo dessa CTMA, utilizaremos, no Exercício 1.4.1<sup>38</sup> a seguir, o arpejo de *G*, praticado apenas com palhetadas para cima (1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> cordas) com a recorrência do *hammer-on* entre as notas *G* e *B* (2<sup>a</sup> corda):

<sup>36</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 1.3.1: <https://youtu.be/dS4h4aW8Qfc>.

<sup>37</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 1.4: <https://youtu.be/FdP1CiyBxAg>.

<sup>38</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 1.4.1: <https://youtu.be/ZpYQZCYI9m8>.

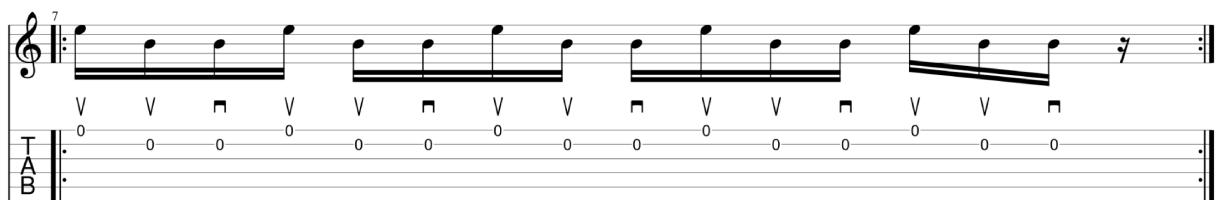
Figura 27 — Exercício 1.4.1 - PUAG nas duas primeiras cordas com *hammer-on* sobre G



Fonte: O autor.

Seguindo na prática dos exercícios com palhetadas para cima, o próximo (Exercício 1.5)<sup>39</sup> tem o objetivo de concentrar a combinação de duas palhetadas para cima (1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> cordas) e uma para baixo (2<sup>a</sup> corda):

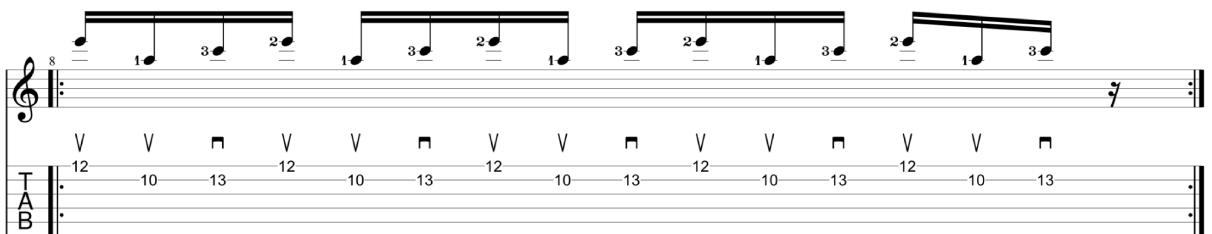
Figura 28 — Exercício 1.5 - Duas palhetadas para cima (1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> cordas) e uma para baixo (2<sup>a</sup> corda)



Fonte: O autor.

O próximo Exercício 1.6.1<sup>40</sup> dedicará-se, novamente ao arpejo de *Am*, porém, dessa vez, tocando uma nota na 1<sup>a</sup> corda e duas notas na 2<sup>a</sup> corda:

Figura 29 — Exercício 1.5.1 - Duas palhetadas para cima (1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> cordas) e uma para baixo (2<sup>a</sup> corda) sobre Am



Fonte: O autor.

<sup>39</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 1.5: <https://youtu.be/RFHSUu9peOY>.

<sup>40</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 1.5.1: <https://youtu.be/Soje3Tl9Tyk>.

### 5.2.1. Um chorinho pro André

A presente composição dá início a uma série de músicas com o objetivo de operar a técnica de *sweep picking*, com foco em abordar especificamente a aplicação de arpejos em duas cordas. Por ser mais comum no universo guitarrístico o uso de arpejos contemplando três, quatro, cinco ou seis cordas, por vezes deixamos de trabalhar o *sweep* sobre duas cordas e, consequentemente, não damos a devida atenção aos movimentos rudimentares encontrados exatamente nesse tipo de estudo (STUMP, 2017).

O ritmo de choro será a base da presente obra. Gênero genuinamente brasileiro, atualmente o choro vai além dos instrumentos característicos nos primórdios da roda choro como a flauta, pandeiro, violão e cavaquinho, favorecendo esse gênero a perpassar os limites entre popular e erudito. Trabalhado e pesquisado por instrumentistas de diversas áreas, sua presença no universo guitarrístico merece destaque, guitarristas como Hélio Delmiro, Heraldo Monte, dentre outros, são exemplo dessa aproximação entre a guitarra e o choro.

Existem diversas variações rítmicas do choro, tanto das claves quanto do gênero em si. A Figura 30 apresenta algumas de suas claves:

Figura 30 — Claves do choro

**CHORO**

Experimente cantar “ta” para as notas agudas e “tum”, para as graves.  
*Try singing “ta” for the high notes and “tum” for the low notes.*

The figure contains three sets of musical notation for Choro clave patterns. Each set includes two staves: one for 'ta' (high notes) and one for 'tum' (low notes). The notation uses vertical stems with 'x' marks and horizontal stems with vertical dashes. The first set shows a pattern of eighth-note pairs. The second set shows a pattern of sixteenth-note pairs. The third set shows a pattern of eighth-note pairs. All sets end with a double bar line and repeat dots.

Fonte: BECKER, 2013.

A rítmica trabalhada em semicolcheias e a alternância resultante entre a disposição das notas agudas e graves formam o *swing* típico desse ritmo. Choro-canção e samba-choro,

por exemplo, são duas das variações rítmicas do choro. Já o termo chorinho traz uma peculiaridade:

Chorinho é uma denominação carinhosa que se dá ao choro de andamento mais rápido. Durante algum tempo esse choro mais saltitante foi chamado de ‘choro sapeca’ e bastante explorado por músicos e compositores populares. O tratamento informal de pessoas e coisas no diminutivo é um traço cultural do povo brasileiro e não existe nisso nenhuma intenção pejorativa (PEREIRA, Marco, 2007, p. 39-40).

Por ser característico de um andamento mais rápido, optamos pelo termo chorinho para o trabalho de arpejos mais curtos, também conhecidos como micro-arpejos. Explorando duas cordas, esse tipo de competência técnica favorece a execução de trechos mais acelerados, principalmente com a adaptação de ligados (*hammer-on* e *pull-off*). No primeiro capítulo do livro *Guitar Sweep Picking e Arpeggios* de Joe Stump (2017), o autor explora diversas possibilidades de arpejos sobre duas cordas e evidencia o tocar rápido como característica desse tipo de proposta, na obra referida ainda é discutido sobre vertentes do gênero musical *rock*.

"Um chorinho pro André<sup>41</sup>" se coloca na tonalidade de *A* maior ( I ) e se baseia na forma rondó (A - B - A - B) — como aborda Schoenberg (1967) —, essa última é bastante utilizada pelo gênero musical em voga. A "parte A" inicia-se com compasso anacrústico (comp. 0 - 1), passando pelo arpejo de *A* que percorre horizontalmente sobre a extensão do braço do instrumento. Como será identificado na Figura 31:

Figura 31 — Um chorinho pro André - Trecho inicial

The image shows a musical score for jazz guitar. The key signature is A major (no sharps or flats). The time signature is 4/4. The melody is written above the staff, consisting of eighth-note patterns. Below the staff is a six-string guitar neck with fret numbers. Chords are indicated by Roman numerals (I, IV, V) and are grouped by vertical green brackets. The bass line is provided by the notes under the strings. The first measure shows a melodic line starting with an eighth note followed by a sixteenth-note grace note. Measures 2-3 show a descending eighth-note pattern. Measures 4-5 show a descending eighth-note pattern. Measures 6-7 show a descending eighth-note pattern. Measures 8-9 show a descending eighth-note pattern. Measures 10-11 show a descending eighth-note pattern. Measures 12-13 show a descending eighth-note pattern. Measures 14-15 show a descending eighth-note pattern. Measures 16-17 show a descending eighth-note pattern. Measures 18-19 show a descending eighth-note pattern. Measures 20-21 show a descending eighth-note pattern.

Fonte: O autor.

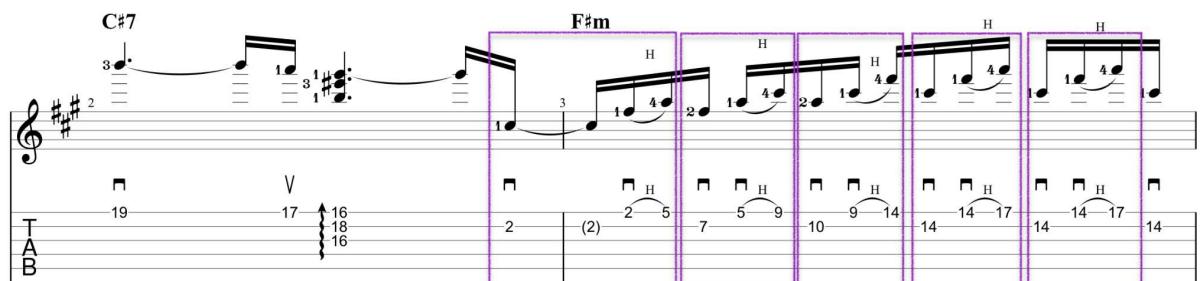
Ao analisarmos a movimentação da palhetada da Figura 31, podemos observar as quatro primeiras semicolcheias (notas C - E - A), além de caracterizarem o arpejo de *A* em primeira inversão, se inicia com as duas primeiras palhetadas para baixo (□) seguido de uma nota para cima (V). Esse movimento se inverte no compasso 1, como pode ser conferido

<sup>41</sup> Vídeo da música "Um chorinho pro André": <https://youtu.be/bCbqh1kKqv8>.

dentro dos retângulos verdes. Ainda nesse compasso, o arpejo de *A*, através de suas inversões e em ordem direta, caminha horizontalmente pelo braço da guitarra. A repetição do movimento de duas palhetadas para cima e uma para baixo, permite ao guitarrista dar início ao estudo do *sweep picking* a partir do menor movimento possível para desempenhar essa técnica, que é entre duas cordas adjacentes.

Posteriormente (comp. 2) ocorre um *rasgueado*<sup>42 sobre acorde de *C#7*, exercendo a função de dominante para o *F#m* (vi). Ainda no sexto grau (comp. 3), pode-se conferir novamente a aplicação de arpejos horizontais, porém dessa vez sobre o acorde vigente.</sup>

Figura 32 — Um chorinho pro André - *Sweep* sobre as duas primeiras cordas com palhetada para baixo e *hammer-on*

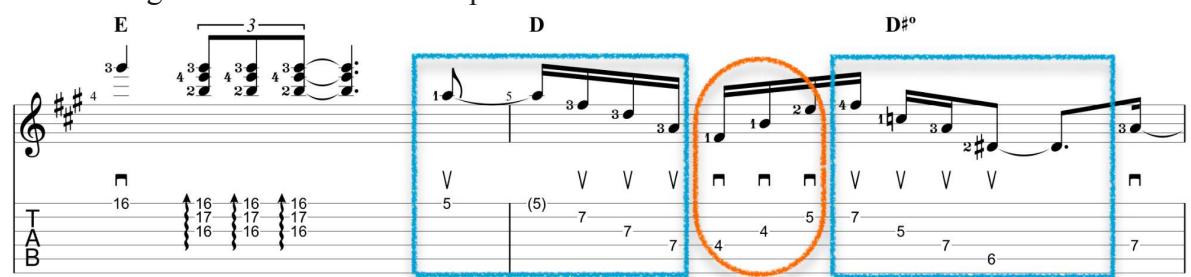


Fonte: O autor.

Dentre os retângulos roxos podemos observar a repetição da mesma proposta rítmica da Figura 29, mas agora além dos arpejos em *F#m* usa-se o padrão de duas palhetadas para baixo, seguidas de um *hammer-on*. Como discutido anteriormente, os ligados são recursos bastante utilizados como aliados ao *sweep picking*.

No compasso 4 segue para acorde *E* (V), em seguida, a partir de uma cadência deceptiva, a música se desenvolve (comp. 5) para o acorde de *D* (IV) e *D#º* — que é a segunda inversão de *B7(b9)* —, e a partir de um dominante secundário, a música retorna à tônica *A*.

Figura 33 — Um chorinho pro André - PUAG e PUGA sobre cinco cordas



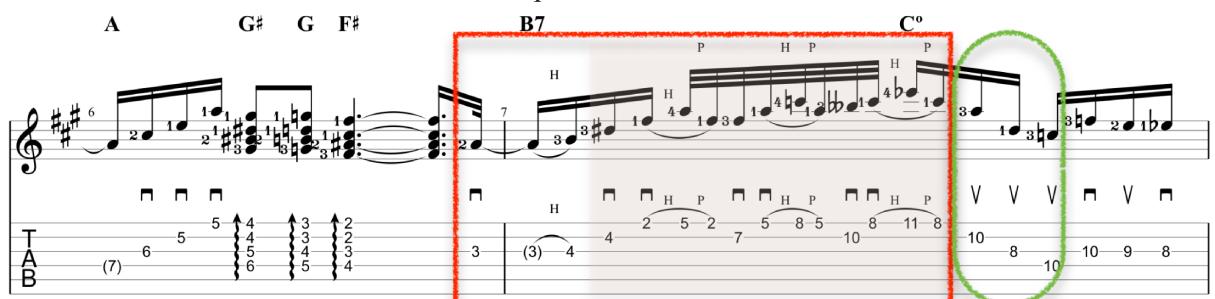
Fonte: O autor.

<sup>42</sup> Técnica bastante utilizada no violão *flamenco*, na qual tange-se as cordas de cima para baixo ou de baixo para cima.

No trecho destacado há uma quebra da aplicação da competência técnica central da música. Podemos observar PUGA explorada até a quarta corda, entre os quadrados azuis, e PUGA dentre a oval cor laranja. O objetivo é que o aluno possa, gradativamente, ir trabalhando de variadas formas de aplicação da técnica de *sweep picking*.

Após o retorno à tônica *A*, a harmonia logo se move cromaticamente até o *F#* (comp.6), exercendo a função dominante para *B7* (*B* - *D#* - *F#* - *A*), que prossegue no compasso 7, devido à equivalência enarmônica das notas do acorde *Cº* (*C* - *Eb* - *Gb* - *Bbb*), em relação às notas do acorde *B7*, apenas as fundamentais dos dois acordes não são contempladas.

Figura 34 — Um chorinho pro André - Arpejos diminutos com deslocamento simétrico nas duas primeiras cordas

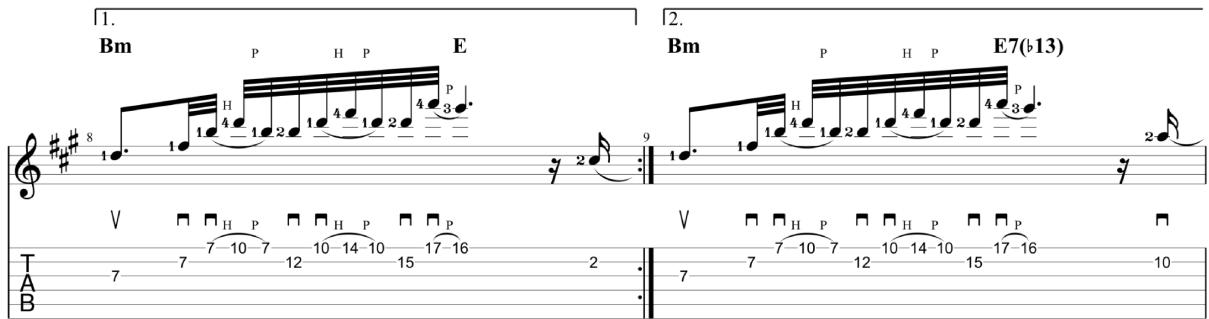


Fonte: O autor.

Ao analisarmos a aplicação da técnica à melodia destacada no retângulo vermelho, podemos observar que há apenas palhetadas para baixo. Inicialmente, a nota *A* que se liga à nota *B* (comp.6 e comp.7) inicia o *sweep picking* sobre o acorde *B7* (*B* - *D#* - *F#* - *A*) nas duas primeiras cordas, prosseguindo simetricamente pelos arpejos diminutos gerados pelo trítono do acorde *B7* (trecho opaco).

No fim da "parte A" temos o acorde de *Bm* (ii) seguido pelo acorde *E* (V) na primeira chave, originando o segundo cadencial, retornando ao acorde inicial *A*. Após a repetição da música, na segunda chave, temos a mesma melodia sobre o acorde de *Bm*, finalizando com o *E7(b13)* e preparando a modulação para a tonalidade homônima (*Am*), que irá irromper na "parte B".

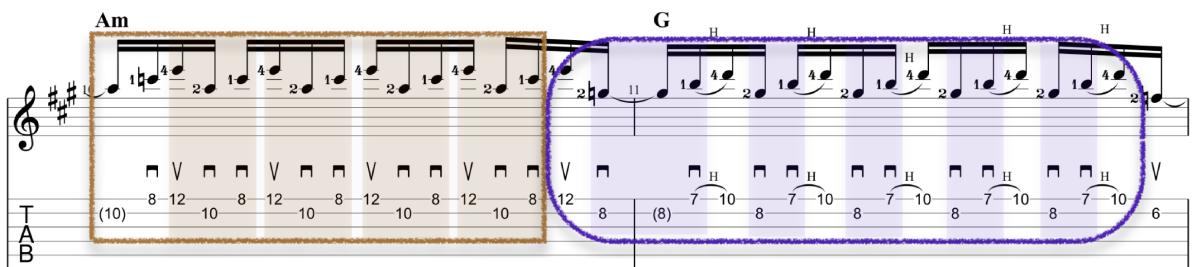
Figura 35 — Um chorinho pro André - Chaves 1 e 2



Fonte: O autor.

A rítmica da Figura 35, utilizando fusas, traz o trecho mais rápido a ser explorado na "parte B". A "parte B" se inicia na tonalidade de *Am* (comp.10) e prossegue para o acorde *G*. Os compassos 10 e 11 expostos na Figura 34, a seguir, apresentam a melodia dos arpejos da harmonia vigente, aplicados ainda nas duas primeiras cordas:

Figura 36 — Um chorinho pro André - Início da parte B

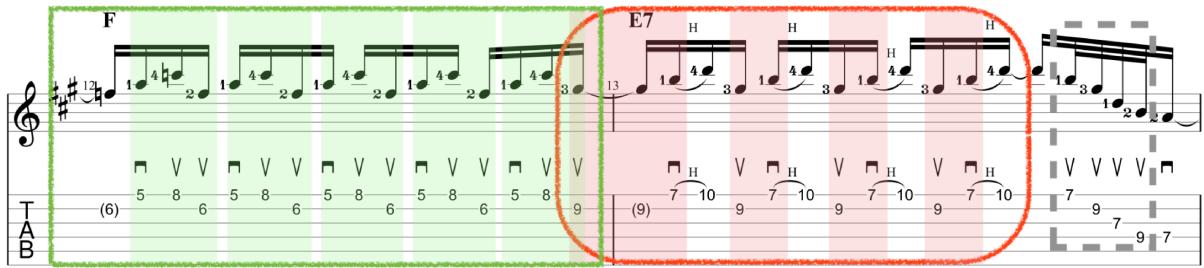


Fonte: O autor.

Ainda sobre a Figura 36, a técnica é aplicada a partir de uma combinação de uma palhetada para cima e duas para baixo (comp.10), como podemos observar no trecho opaco do quadrado marrom. Já na oval roxa (comp.11), a nota tocada para cima é substituída por um *hammer-on*, possibilitando tocar apenas com palhetadas para baixo.

Nos compassos seguintes, a música segue para o acorde de *F* (comp.12) e *E7* (comp.13), porém ocorre a inversão dos movimentos de palhetadas novamente, passando a predominar o movimento para cima.

Figura 37 — Um chorinho pro André - uma palhetada para baixo e duas para cima *versus* alternância com *hammer-on*



Fonte: O autor.

Dentro do retângulo verde estão as notas do arpejo de *F* (*F* - *A* - *C*), tocadas com a combinação de uma palhetada para baixo e duas para cima, expostas nos retângulos verdes opacos. Em seguida, na oval vermelha, temos o arpejo de *E7* (*G#* - *B* - *D*) sem a presença da fundamental. Os trechos opacos em vermelho (*G#* - *B*) exibem a alternância do movimento das palhetadas. Uma observação resultante desse movimento é que as cordas são atingidas no espaço existente entre elas, sucedendo em uma maneira econômica de execução desses movimentos, ao compararmos, por exemplo, com o mesmo movimento tangendo a parte externa das cordas. Já no final da Figura 37 ocorre o arpejo de *E7* para a repetição da harmonia da "parte B".

A Figura 38 recapitula a "parte B" com os arpejos executados na quarta e quinta cordas, como serão colocados a seguir:

Figura 38 — Um chorinho pro André - *Sweep* sobre a 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> cordas

Fonte: O autor.

A Figura 38 mostra a mesma progressão harmônica da "parte B" se repetindo com a aplicação dos mesmos recursos técnicos (como pode ser observado nos trechos destacados

nos comp. 14 a 16). Posteriormente, aparece a recapitulação geral da "parte B", de modo que, tanto a harmonia quanto a aplicação da técnica se mantém a mesma, porém ocorre a dobra rítmica em todos os arpejos, passando a prevalecer a fusa na figura principal, apresentada na Figura 39 abaixo:

Figura 39 — Um chorinho pro André - "Parte B" com aplicação fusas

Fonte: O autor.

Os compassos 18 e 19 servem de referência rítmica para os seguintes, com a mesma lógica até o compasso 25, no qual a música retorna do *segno* (comp. 1) e repete novamente a "parte A" duas vezes. Após a recapitulação, a música não executa a segunda chave, saltando do *da coda* (comp. 7) para o compasso 26, e por sua vez, traz a mesma harmonia e ritmo da "parte B", no entanto, com o movimento inverso da palhetada, passando a aplicar duas notas na corda superior e uma na inferior:

Figura 40 — "Parte B" com *sweep* aplicando duas palhetadas na corda adjacente superior

The musical score consists of two staves of guitar tablature. The top staff begins in B major (Bm) at measure 26, transitions through E7(b13), and ends in A minor (Am). The bottom staff begins in G major and ends in F major. Both staves use 'sweep' techniques, where two strokes are applied to adjacent strings. Green shaded boxes highlight specific arpeggios. Fingerings like 'H' and 'P' are indicated above the notes.

Fonte: O autor.

Como pode ser observado na Figura 40, as notas dos arpejos passam a ser tocadas com duas notas na 2<sup>a</sup> corda, resultando em maior concentração notas para cima (como destaca os retângulos verde opacos), e permitindo o trabalho mais concentrado no desenvolvimento desse movimento.

Por fim, após a "parte B" ser executada com as variações mencionadas, a música se direciona para seu trecho final, a qual vai concentrar-se no emprego de arpejos aumentados, completando assim, a abordagem das quatro categorias de tríades na presente obra: maior (Figuras 38, 39 e 40), menor (Figuras 38, 39 e 40), diminuta (Figura 34) e aumentada (Figura 41):

Figura 41 — Um chorinho pro André - Trecho final

Fonte: O autor.

Após o *rasqueado* sobre o acorde *E7(#5)*, o trecho final prossegue para o *rallentando* iniciado com o arpejo no mesmo acorde em PUGA sobre as seis cordas da guitarra (comp. 43), demarcado na cor cinza opaca. Esse tipo de aplicação mais ampla da técnica de *sweep picking* é aprofundado na música "Arpejos à Bahia" e seus exercícios, disposto ao longo do presente trabalho. Depois do compasso 43, a obra segue com o arpejo horizontalizado de *E* aumentado e suas inversões nas duas primeiras cordas (comp. 28), sendo os trechos em verde opaco, e finaliza no acorde de *A*.

Por fim, esta composição trabalha a técnica de *sweep picking* nas possíveis categorias triádicas (maior, menor, aumentada e diminuta) e suas inversões, além de tétradeas. Após o estudo dos exercícios e da música, sugerimos a prática sobre o *backing track*<sup>43</sup>.

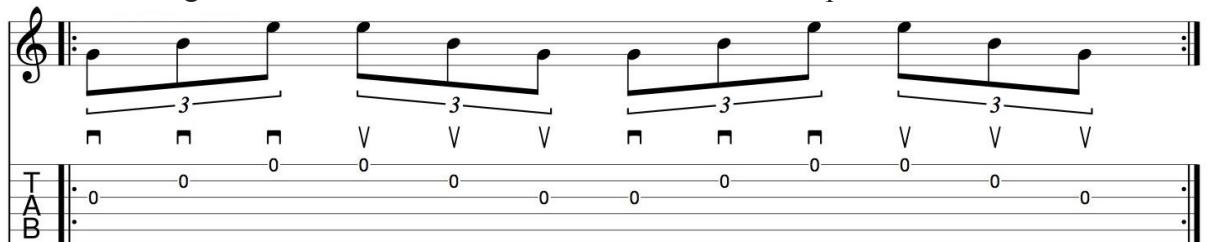
São inúmeras as possibilidades de tríades e de tétradeas geradas em duas cordas adjacentes no instrumento, de modo que os exercícios e a música aqui tratados nem de longe esgotam todas as possibilidades, mas o material pode auxiliar o estudante a iniciar o estudo da *sweep picking* sobre as tríades em duas cordas, a partir dos desenhos mais usados no universo guitarrístico.

<sup>43</sup> Vídeo do *backing track* da música "Um chorinho pro André": [https://youtu.be/sOJEfqDog\\_k](https://youtu.be/sOJEfqDog_k).

### 5.3. Palhetada *Sweep* unidirecional (PUGA e PUAG) sobre três, quatro, cinco e seis cordas

Do Exercício 2 até o Exercício 2.4.1 serão propostas as mesmas competências (PUGA e PUAG), porém ampliando para as demais cordas. O Exercício 2<sup>44</sup> tem o objetivo de tratar tais aspectos técnicos sobre as três primeiras cordas do instrumento. O exercício começa com PUGA na terceira corda (G), descendo até a primeira (E), e retomando com o movimento inverso em PUAG.

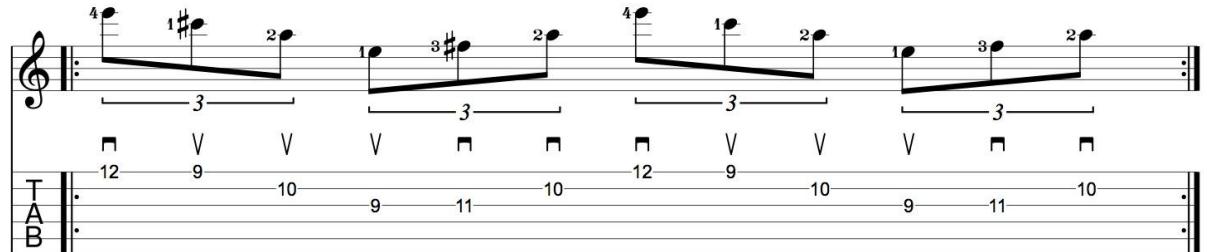
Figura 42 — Exercício 2 - PUGA e PUAG nas três primeiras cordas



Fonte: O autor.

Posteriormente, o Exercício 2.1<sup>45</sup> reaplica os movimentos de mão direita sobre o arpejo de  $F\#m7$ , e por conseguinte trata do início da peça *Sweep samba*.

Figura 43 — Exercício 2.1 - Arpejo de  $F\#m7$  nas três primeiras cordas



Fonte: O autor.

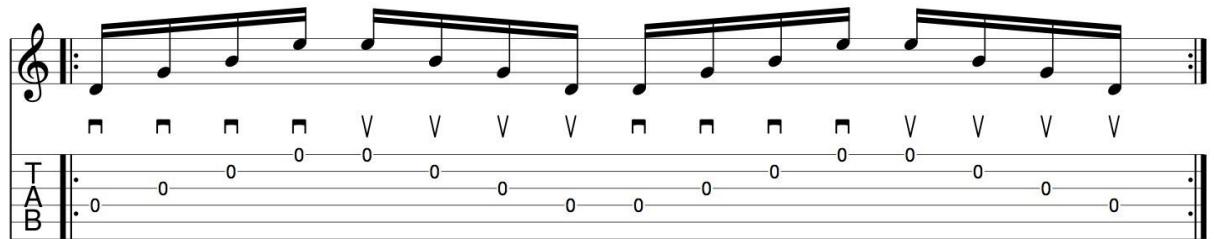
Segundo, o Exercício 2.2<sup>46</sup> amplia a quantidade de cordas e aborda a técnica de mão direita de PUGA e PUAG sobre as quatro primeiras cordas da guitarra.

<sup>44</sup> Vídeo exemplificando o exercício 2: <https://youtu.be/T15lgCZylg>.

<sup>45</sup> Vídeo exemplificando o exercício 2.1: <https://youtu.be/nZN4TuPieEU>.

<sup>46</sup> Vídeo exemplificando o exercício 2.2: <https://youtu.be/P5HgI3ZfjSg>.

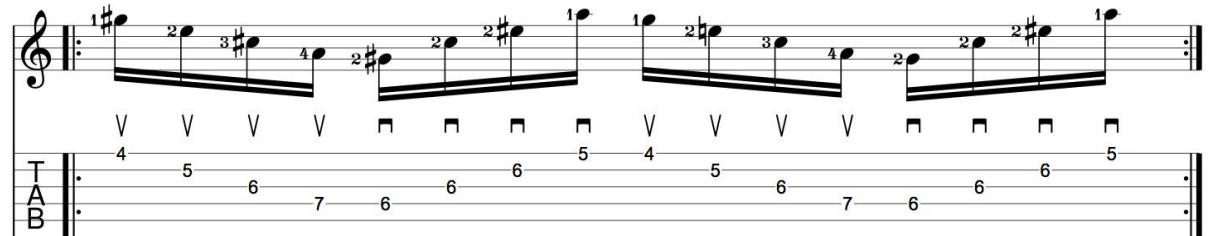
Figura 44 — Exercício 2.2 - PUGA e PUAG sobre as quatro primeiras cordas



Fonte: O autor.

Complementando o exercício anterior, o Exercício 2.2.1<sup>47</sup> insere a digitação de mão esquerda de dois arpejos recorrentes na música *Sweep samba*: *A7M* (ascendente) e *A5#* (descendente).

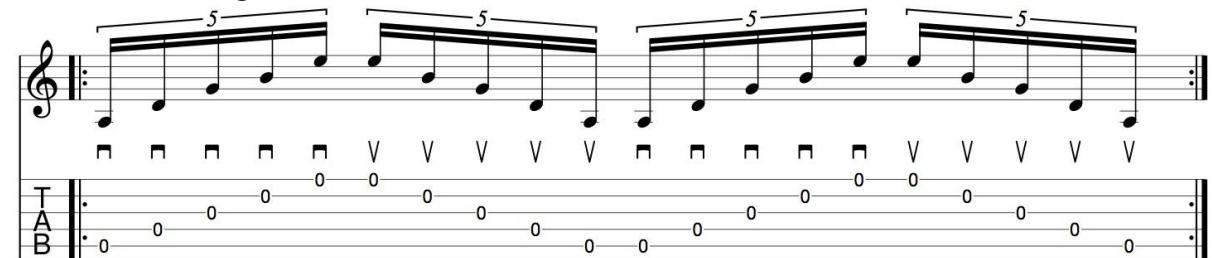
Figura 45 — Exercício 2.2.1 - PUGA sobre *A7M* e PUAG sobre *A5#*



Fonte: O autor.

A mesma lógica segue no Exercício 2.3<sup>48</sup>, que exercita a unidirecionalidade da palhetada sobre cinco cordas.

Figura 46 — Exercício 2.3 - PUGA e PUAG da 1<sup>a</sup> a 5<sup>a</sup> cordas



Fonte: O autor.

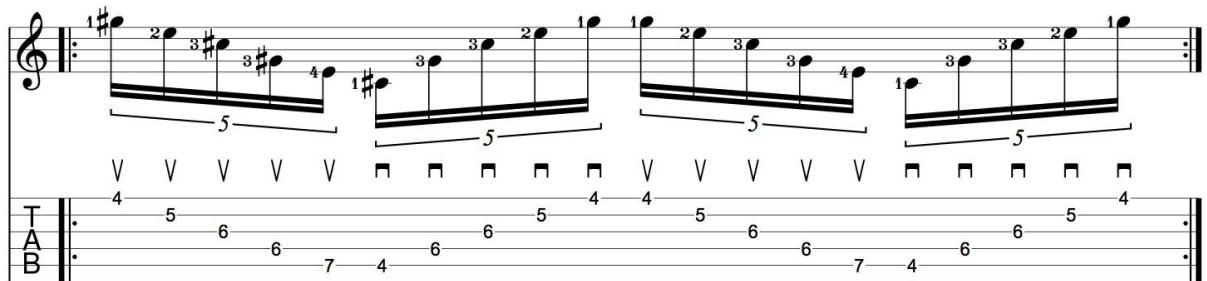
Já o Exercício 2.3.1<sup>49</sup> atua no arpejo de *C#m*, e seu respectivo *shape* contempla a digitação da primeira à quinta cordas, padrão também presente na música *Sweep samba*.

<sup>47</sup> Vídeo exemplificando o exercício 2.2.1: [https://youtu.be/Rwdm7\\_wYzGU](https://youtu.be/Rwdm7_wYzGU).

<sup>48</sup> Vídeo exemplificando o exercício 2.3: <https://youtu.be/r5oEJn78EKs>.

<sup>49</sup> Vídeo exemplificando o exercício 2.3.1: <https://youtu.be/fIlgm-jZGdA>.

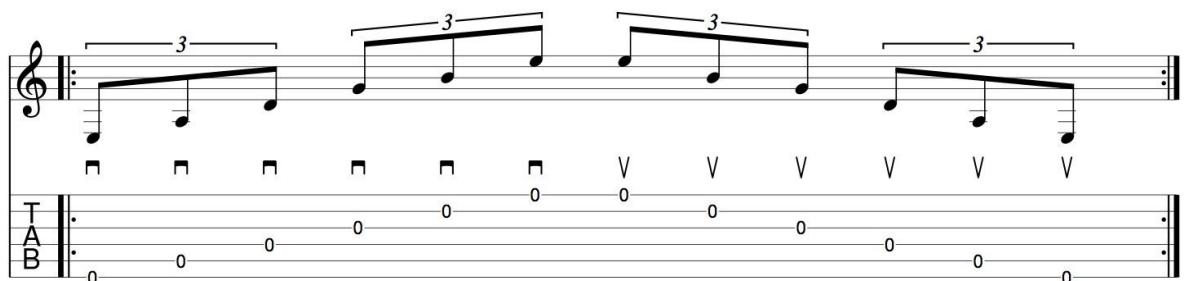
Figura 47 — Exercício 2.3.1 - PUGA e PUAG sobre C#m



Fonte: O autor.

Para concluir os trabalhos mecânicos de PUGA e PUAG, o Exercício 2.4<sup>50</sup> aborda a técnica de mão direita sobre as seis cordas do instrumento, sendo o movimento mais amplo aqui disposto, abarcando todas as cordas.

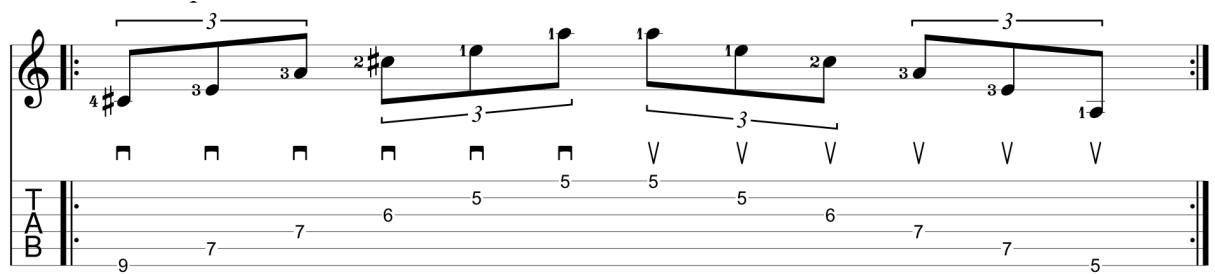
Figura 48 — Exercício 2.4 - PUGA e PUAG nas seis cordas



Fonte: O autor.

Finalizando os exercícios de PUGA e PUAG, o Exercício 2.4.1<sup>51</sup> abrange as seis cordas, arpejando sobre o acorde A, esse último também finaliza a música *Sweep samba*.

Figura 49 — Exercício 2.4.1 - PUGA e PUAG sobre A



Fonte: O autor.

Além do último trecho da peça acima mencionada, uma das composições retratadas a seguir, denominada "Arpejos à Bahia", também irá designar arpejos que utilizam PUGA e PUAG a partir da quarta, quinta e sexta cordas. A proposta é que esse estudo possa trabalhar

<sup>50</sup> Vídeo exemplificando o exercício 2.4: <https://youtu.be/HC4p1Cz73-w>.

<sup>51</sup> Vídeo exemplificando o exercício 2.4.1: [https://youtu.be/CuT-kOSU\\_MI](https://youtu.be/CuT-kOSU_MI).

diversos *shapes* de arpejos (tríades e tétrade) do "Sistema CAGED" em suas diversas categorias (maior, menor, diminuto, aumentado).

É importante evidenciar que os exercícios apresentados não fornecem todos os subsídios necessários, tanto para esgotar as competências técnicas tratadas, quanto elementos para execução de todos os trechos das composições a serem exibidos. E ainda, os exercícios servem como meio de preparação para os desafios técnicos presentes nas composições.

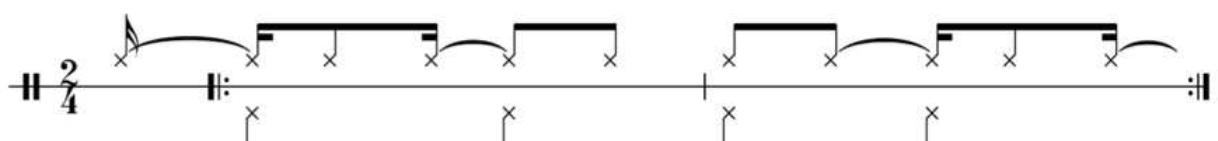
### 5.3.1. Sweep samba

*Sweep samba*<sup>52</sup> é a segunda das peças desenvolvidas na presente dissertação para exercitar a palhetada *sweep*. Por ser o segundo estudo, visa ainda abranger os rudimentos iniciais (PUGA e PUAG) concentrado em maior parte nas três primeiras, posteriormente expandindo para quatro, cinco e seis cordas. A análise realizada intende elucidar aspectos relacionados à técnica estudada, portanto há certa concentração na harmonia e na melodia, sobretudo nos aspectos relativos à movimentação técnica da mão direita.

Embora haja uma direção pedagógica a ser considerada, a liberdade criativa também foi um aspecto central no desenvolvimento deste estudo, e é outro ponto necessário a ser elucidado.

O samba é o gênero musical central nesta composição. Ritmo genuinamente brasileiro, é caracterizado pela rítmica dançante e pelo uso de instrumentos de percussão, como rebolo, pandeiro, repique, surdo, etc., por vezes, estão no âmago do seu *swing*. Existem diversas variações desse gênero: samba-canção, samba-de-roda, partido-alto, dentre outros. A Figura 47 apresenta a clave usada como base para a composição:

Figura 50 — Clave do samba



Fonte: BECKER, 2013.

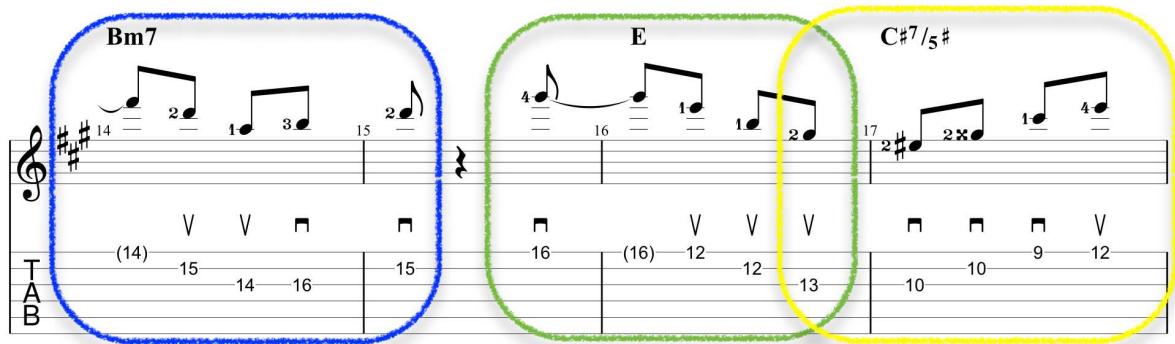
Na guitarra, esse ritmo é baseado no swingue derivado da alternância entre as notas tocadas com o polegar (que segue a voz de baixo) e as puxadas de cordas (que segue a(s) voz(es) do agudo), feitas com os dedos indicador, médio e anular (às vezes até o mínimo).

<sup>52</sup>Vídeo da música "Sweep samba": [https://youtu.be/\\_3DPxQO\\_eXU](https://youtu.be/_3DPxQO_eXU).

Embora a guitarra e o violão tenham papel preponderante no ritmo (como pode ser observado no *backing track*<sup>53</sup> da música), as figuras adotadas não abordam essa perspectiva, pois a análise se atreve apenas aos aspectos harmônicos e melódicos para discussão a respeito da técnica.

Entre a tonalidade de *F#m* e *A*, a "parte A" desta obra se concentra basicamente em arpejos unidirecionais (PUGA e PUAG) nas três primeiras cordas, nas quais as notas configuram a harmonia vigente, como observamos na melodia e cifra dos compassos na Figura 51:

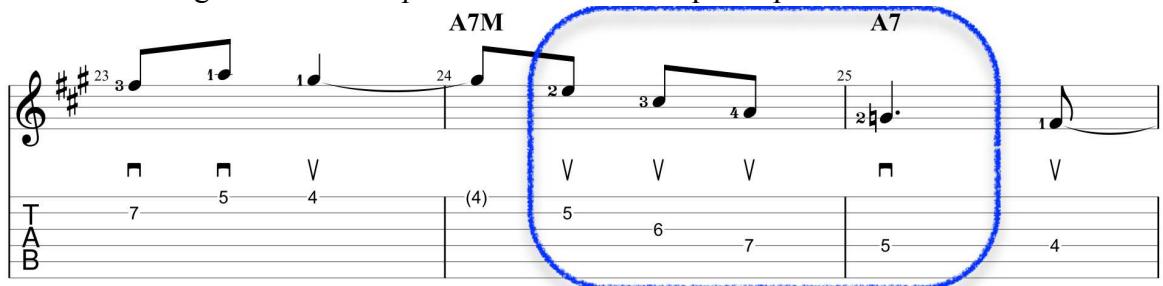
Figura 51 — *Sweep samba* - PUGA e PUAG nas três primeiras cordas



Fonte: O autor.

Caracterizada com uma forma rondó simples (A - B - A - B - A) — como aborda Schoenberg (1967) —, o estudo estreia expondo a parte "A", com sua recapitulação variada (comp. 18), servindo de ponte para a "parte B", culminando em um arpejo sobre o acorde de *A7* (comp. 25). Como compreendido na Figura 52:

Figura 52 — *Sweep samba* - PUAG nas quatro primeiras cordas



Fonte: O autor.

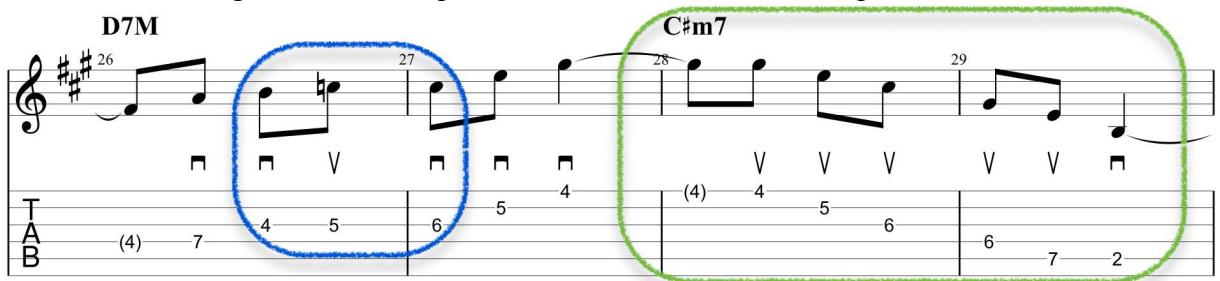
Um aspecto importante a ser constatado no arpejo sobre o acorde de *A7* é que, além de enfatizar a função de dominante na modulação para a tonalidade de *D* maior, demonstrada na "parte B", também há nele uma preparação técnica explorando a quarta corda da guitarra.

<sup>53</sup> Vídeo do *backing track* da música "Sweep samba": <https://youtu.be/l50QkdjeMzE>.

Essas inserções prosseguirão gradativamente no decorrer da "parte B", como veremos mais adiante.

No tom de *D* maior, a "parte B" do estudo progride com os arpejos dos acordes da harmonia vigente, contudo concentram outras dificuldades técnicas, como a exploração de arpejos mais extensos, incluindo a quinta corda da guitarra, distinguido em verde na Figura 53. Outra característica inserida nessa parte é a alternância da palhetada em favor da *economy picking* (PEGA), especificado em azul:

Figura 53 — Sweep samba - PEGA e PUAG até a quinta corda

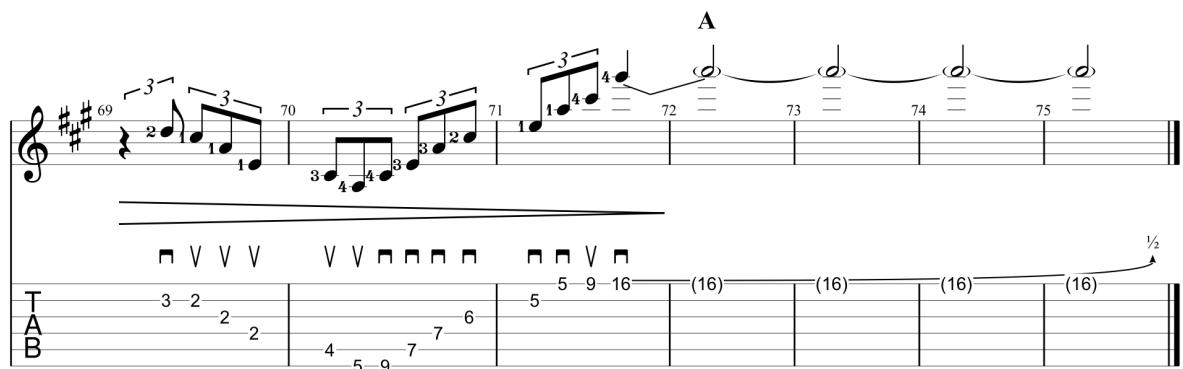


Fonte: O autor.

O trecho destacado de azul (notas B, C, C<sup>#</sup>) caracteriza um movimento cromático ascendente. Nesse trecho a palheta alterna entre palhetada para baixo (▨) ou para cima (V), e palhetada para baixo (▨), porém diverge da palhetada alternada. Vale frisar que, embora seja um movimento típico de palhetada alternada, neste caso, a alternância está a favor do menor movimento da palhetada, ao considerarmos, por exemplo, a nota G ligada do compasso 27 ao 28. Há uma indicação de palhetada para baixo, favorecendo a direção da palhetada da próxima nota, ou seja: PEGA.

No trecho final da música analisada, a Figura 54 apresenta o arpejo de encerramento sobre a tônica *A*, na qual sucede também a aplicação inédita de PUAG e PUGA, abarcando as seis cordas, finalizando não somente a música, mas também a contemplação de todas as cordas da guitarra.

Figura 54 — Sweep samba - trecho final - PUGA e PUAG sobre as seis cordas



Fonte: O autor.

Após a movimento ascendente e descendente do arpejo de *A*, é aplicado um bend<sup>54</sup> de meio tom ( $\frac{1}{2}$ ) sobre a nota G#, tendo como alvo a nota A que é ligada aos quatro últimos compassos. Esse aspecto culmina a disposição gradativa de se trabalhar a CTMA aqui retratada, tendo na "parte A" a PUGA e PUAG sobre três e quatro cordas, posteriormente, na "parte B" a inserção de cinco e seis cordas, estas últimas estarão centralizadas do próximo estudo.

#### 5.4. Variações da unidirecionalidade da palhetada

Nos exercícios abordaremos algumas combinações da palhetada *sweep* que quebram a perspectiva unidirecional tratada no tópico 5.3. Diferente dos exercícios dispostos anteriormente, na vigente seção iremos discorrer a respeito de algumas formas de aplicação da técnica, que buscam a quebra da unidirecionalidade presentes em PUAG e PUGA. A quantidade par de palhetadas por notas, que nos exercícios anteriores eram usadas nas extremidades dos arpejos para mudar a direção da palhetada (no caso dos exercícios do referido tópico), agora essas notas se exibem em diversas alturas do arpejo.

O Exercício 3<sup>55</sup> principia com a aplicação de PUGA partindo da 5<sup>a</sup> corda. Ao chegar na 1<sup>a</sup> corda, acontece a alternância do movimento da palhetada em quatro notas (trecho opaco cor laranja), vide Figura 55:

<sup>54</sup> Técnica de mão esquerda que tem o objetivo de alcançar notas ascendentes suspendendo ou abaixando as cordas pressionando as cordas nos trastes e/ou escala.

<sup>55</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 3: [https://youtu.be/p1t3pNe3\\_Sg](https://youtu.be/p1t3pNe3_Sg).

Figura 55 — Exercício 3 - PUGA dá 5<sup>a</sup> à 1<sup>a</sup> corda, PP na 1<sup>a</sup> e PUAG

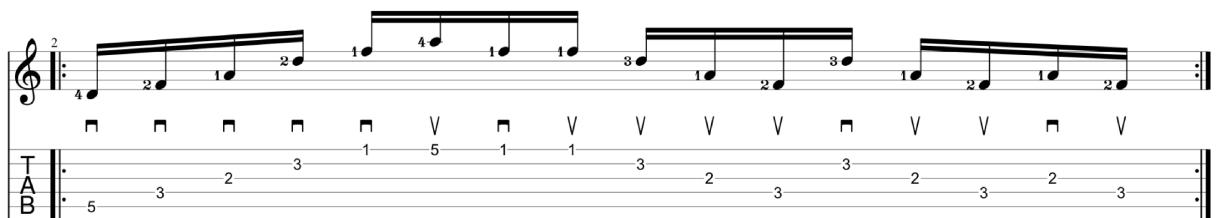


Fonte: O autor.

Em seguida (trechos opacos cor verde), ocorre o retorno da palhetada em PUAG que segue inicialmente até a 4<sup>a</sup> corda, voltando da 2<sup>a</sup> à 5<sup>a</sup> cordas, e finalizada 3<sup>a</sup> à 4<sup>a</sup> cordas. Esse tipo de exercício tem o objetivo de preparar os aspectos mecânicos e psicomotores do estudante para possíveis variações de direção da palhetada dentro da técnica de *sweep picking*.

O Exercício 3.1<sup>56</sup> adota a mesma abordagem mecânica da mão direita do exercício anterior, porém dessa vez arpejando no acorde de *Dm*:

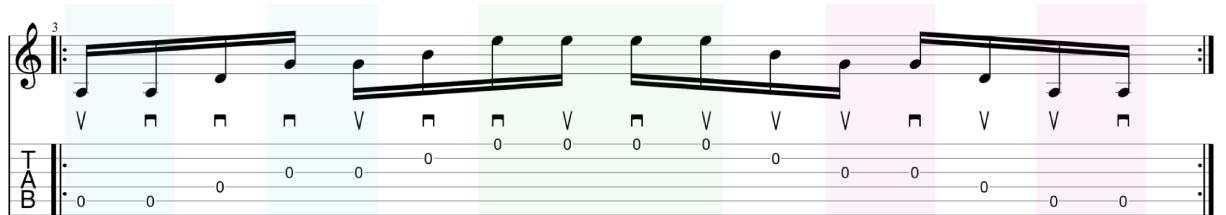
Figura 56 — Exercício 3.1 - PUGA dá 5<sup>a</sup> à 1<sup>a</sup> corda, PP na 1<sup>a</sup> e PUAG sobre *Dm*



Fonte: O autor.

O próximo exercício também se inicia na 5<sup>a</sup> corda, porém tem algumas variações da direção da palhetada, tanto no percurso ascendente (trechos opacos cor azul) quanto descendente (trechos opacos cor rosa), como verificado no Exercício 3.2<sup>57</sup> na Figura 57:

Figura 57 — Exercício 3.2 - PP na 5<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> corda



Fonte: O autor.

Na Figura 57, os trechos coloridos destacam os momentos nos quais a quebra do padrão de quantidade ímpar de palhetadas por corda aparece. Diferentemente dos exercícios

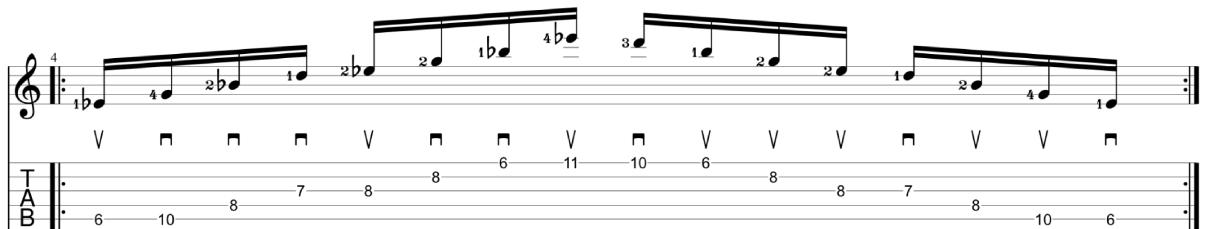
<sup>56</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 3.1: <https://youtu.be/2Z-PVapZtJA>.

<sup>57</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 3.2: <https://youtu.be/5DrBfO-V2hA>.

anteriores, a quantidade par de palhetadas por corda não resulta na inversão da direção da varredura, exceto o trecho de cor verde, em que quatro palhetadas na 1<sup>a</sup> corda mudam a direção ascendente para descendente.

Seguindo a mesma perspectiva de apresentação, a Figura 55 a seguir traz a matemática das palhetadas do exercício anterior aplicada no arpejo de *Eb7M*. Como podemos notar no Exercício 3.2.1<sup>58</sup>:

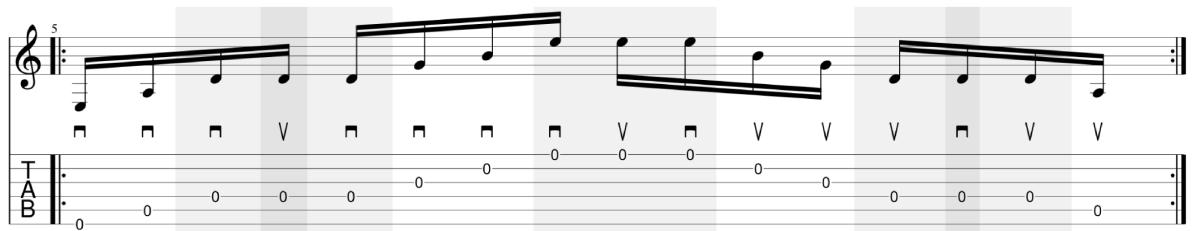
Figura 58 — Exercício 3.2.1 - PP na 5<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> corda sobre *Eb7M*



Fonte: O autor.

Caminhando para os dois últimos exercícios antes do estudo da música "Arpejos à Bahia", teremos uma amostra de PEGA e PEAG (conceitos aprofundados no tópico 5.5). Os trechos escurecidos na Figura 59 (Exercício 3.3<sup>59</sup>) destacam os pontos nos quais ocorre a quebra da unidirecionalidade da palhetada:

Figura 59 — Exercício 3.3 - Padrão: uma palhetada em duas cordas *versus* três palhetadas em uma corda



Fonte: O autor.

Ao analisarmos a Figura 59, o primeiro e o terceiro trecho escuro denotam uma quantidade ímpar de palhetada por corda, beneficiando à continuidade da direção da palhetada, de modo que só uma dessas palhetadas tem direção contrária (trechos mais escuros dentro dos quadrados). Esse tipo de abordagem é conceituado como PEGA (primeiro quadrado) e PEAG (terceiro quadrado), pois, embora ocorram os movimentos de direção contrária de palhetada, isso não implica no fluxo direcional da varredura. O segundo trecho

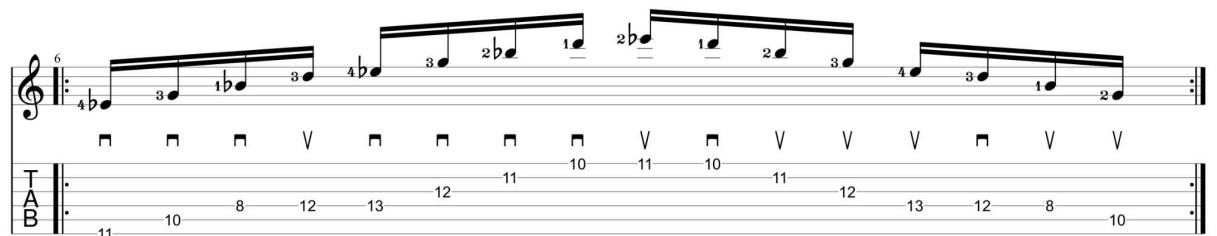
<sup>58</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 3.2.1: <https://youtu.be/mK7GAW0dHuo>.

<sup>59</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 3.3: [https://youtu.be/fY9r\\_GtCFPw](https://youtu.be/fY9r_GtCFPw).

opaco já aplica três notas na 1<sup>a</sup> corda, ao deixar de usar quantidade par de notas para inversão de movimento, é realizada a quebra do caminho direcional.

Finalizando esta seção, o Exercício 3.3.1<sup>60</sup> explora a matemática direcional apresentada na Figura 59 com o arpejo do acorde *Eb7M* aplicado em uma digitação diferente da exposta na Figura 58, como veremos na Figura 60:

Figura 60 — Exercício 3.3.1 - Padrão: uma palhetada em duas cordas *versus* três palhetadas em uma corda, sobre *Eb7M*



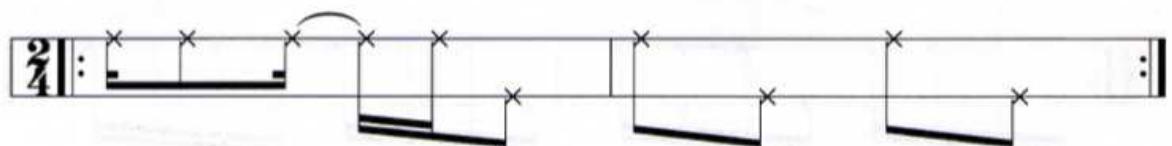
Fonte: O autor.

Variadas digitações e maneiras para se aplicar a técnica de *sweep picking* estão no cerne da música "Arpejos à Bahia", a referida obra tem o objetivo de munir o estudante com diversas combinações de digitação de arpejos baseado no Sistema CAGED.

#### 5.4.1. Arpejos à Bahia

A obra intitulada "Arpejos à Bahia"<sup>61</sup> baseia-se no uso de arpejos executados sobre o gênero musical ijexá. Ritmo africano, bastante tocado nas reuniões candomblecistas, chegou ao Brasil através dos escravos vindos do continente africano, e tornou-se bastante popular na Bahia e em todos os estados do Brasil (PEREIRA, 2007). A Figura 61 apresenta a clave do referido gênero:

Figura 61 — Clave Ijexá



Fonte: BECKER, 2013.

<sup>60</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 3.3.1: <https://youtu.be/JDQwJLd9HXY>.

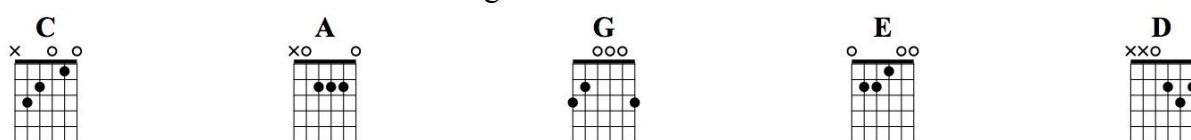
<sup>61</sup> Vídeo da música "Arpejos à Bahia": <https://youtu.be/v67GZo5Eb2c>.

Faz-se importante mencionar que as características rítmicas do gênero são evidenciadas no *backing track*<sup>62</sup> da presente obra, portanto as análises a seguir não destacam a clave presente na Figura 61, pois a melodia dos arpejos abordam outras características rítmicas, discorrendo sobre o ritmo ijexá.

A obra contempla a forma "ABAB", e apresenta o aprofundamento de PUGA e PUAG com enfoque na exploração de arpejos sobre *shapes* de acordes mais comuns entre os guitarristas. A partir disso, são contemplados os desenhos que possuem sua fundamental na quarta (D), quinta (A) e sexta (E) cordas. Devido à grande, para não dizer infinita, quantidade de acordes possíveis na guitarra, gerados concentrando a sua fundamental (baixo) na sexta, quarta e quinta cordas, recorremos ao Sistema CAGED como base para a seleção dos acordes contemplados.

Trazendo no nome a combinação das letras que representam a cifra dos acordes maiores, dó (C), lá (A), sol (G), mi (E) e ré (D), o Sistema CAGED (*CAGED System*), também mencionado como "Sistema 5", baseia-se na formação desses cinco acordes nos desenhos mais usados no violão ou guitarra (FARIA, 2009). Considerando a afinação diapasão, o sistema parte do *shape* desses cinco acordes maiores naturais nas três primeiras casas (também conhecido como "primeira posição") do braço da guitarra, permitindo a maior quantidade possível de cordas soltas desses acordes. Segue abaixo o diagrama com os cinco desenhos:

Figura 62 — CADEG



Fonte: O autor.

Talvez por essas características idiomáticas favoráveis, tais acordes tenham se popularizado entre os violonistas e guitarristas. Posteriormente, esses cinco desenhos de acordes maiores passam a ser ampliados pelas outras categorias triádicas (menor, aumentado e diminuto) e pelas diversas categorias possíveis de acordes (*M7*, *m7*, *M7(9)*, *m6(11)*, etc.).

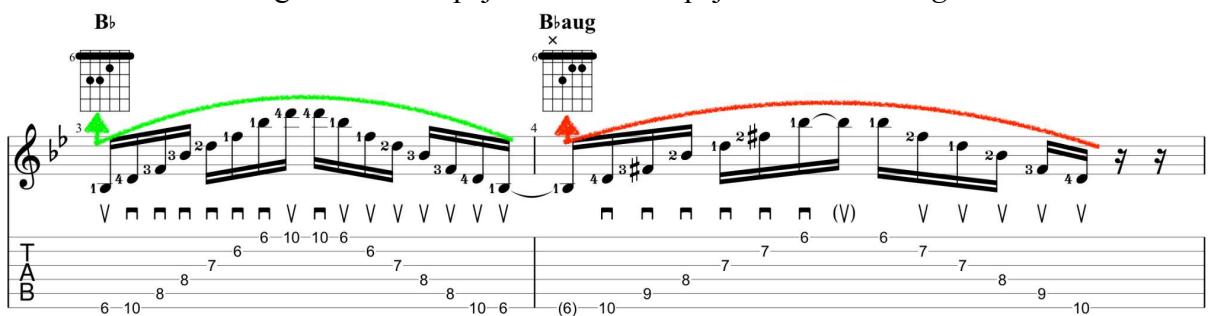
Por compreender a categoria de acordes com tétrades possibilitadoras tanto da visualização da tríade vigente, quanto do intervalo de sétima inserido em determinados *shapes*; e considerando que os arpejos nessa categoria possam contribuir para uma

<sup>62</sup> Vídeo do *backing track* da música "Arpejos à Bahia": [https://youtu.be/Bc1-\\_3q4DDg](https://youtu.be/Bc1-_3q4DDg).

visualização intervalar mais ampla do acorde em voga na guitarra, também foi optado pela utilização de arpejos em tétrade conjuntamente com arpejos em tríades.

Outro aspecto a ser ressaltado são os diagramas dos desenhos dos acordes inseridos acima da escrita dos seus respectivos arpejos, permitindo a compreensão do *shape* do acorde que está norteando os arpejos escritos na obra, tal como possibilita o estudo isolado de cada arpejo. Segue a Figura 63 como exemplo de um pequeno trecho da obra:

Figura 63 — Arpejos à Bahia - Arpejos de *Bb* e *Bbaug*

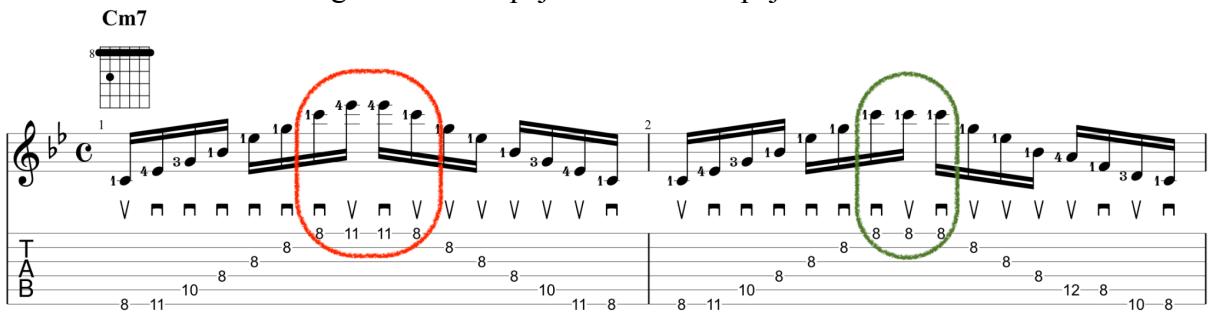


Fonte: O autor.

O trecho delineado pela cor verde apresenta a escrita do arpejo de *Bb* ascendente e descendente baseado nos acordes do *shape* apontado pela seta da mesma cor. O mesmo movimento ocorre com o arpejo *Bbaug* grifado de vermelho. A obra segue apresentando diversos desenhos de arpejos aplicáveis à guitarra, tornando essa composição uma espécie "dicionário de arpejos do Sistema CAGED".

Alguns arpejos utilizados no decorrer da música apresentam algumas adaptações (notas acrescentadas, movimentos cromáticos, repetição de notas, dentre outras) para o favorecimento da aplicabilidade da técnica de *sweep picking*. A Figura 61 mostra exemplos desses recursos:

Figura 64 — Arpejos à Bahia - Arpejo de *Cm7*

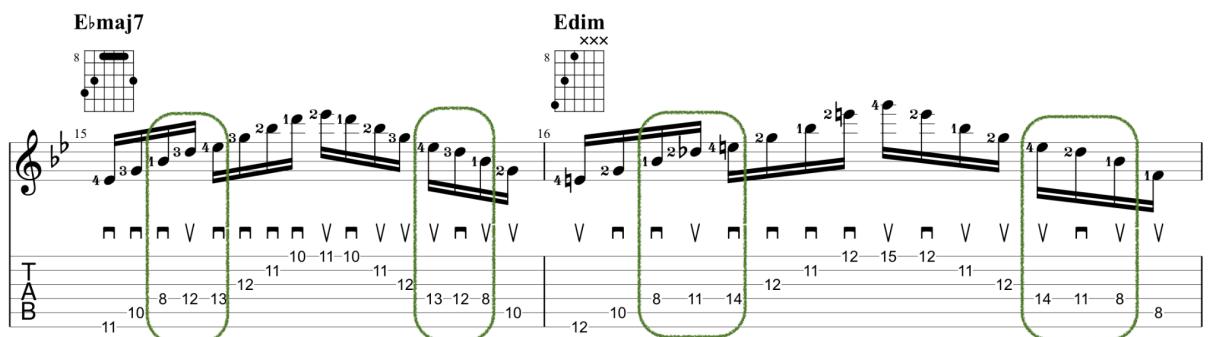


Fonte: O autor.

No exemplo da Figura 64 podemos observar o arpejo de *Cm7* ascendente e descendente. O trecho destacado de vermelho (C - Eb - Eb - C) tem uma das adaptações para aplicação da técnica sobre o *shape* mencionado. Em seguida, o trecho grifado de verde (C - C - C) traz outra possibilidade para a aplicação desse arpejo. As opções mencionadas são soluções às quais o autor opta para a prática desse tipo de arpejo. A proposta de se trabalhar esses variados formatos passa pela apresentação das preferências de aplicação do autor deste trabalho, e tem o intuito de munir o guitarrista com diferentes soluções para aplicação da técnica.

Alguns arpejos da composição musical, também trazem fragmentos de PEGA e PEAG. Como analisado nos trechos grifados de verde na Figura 65 a seguir:

Figura 65 — Arpejos à Bahia - *Ebmaj7* e *Edim* com PEGA e PEAG



Fonte: O autor.

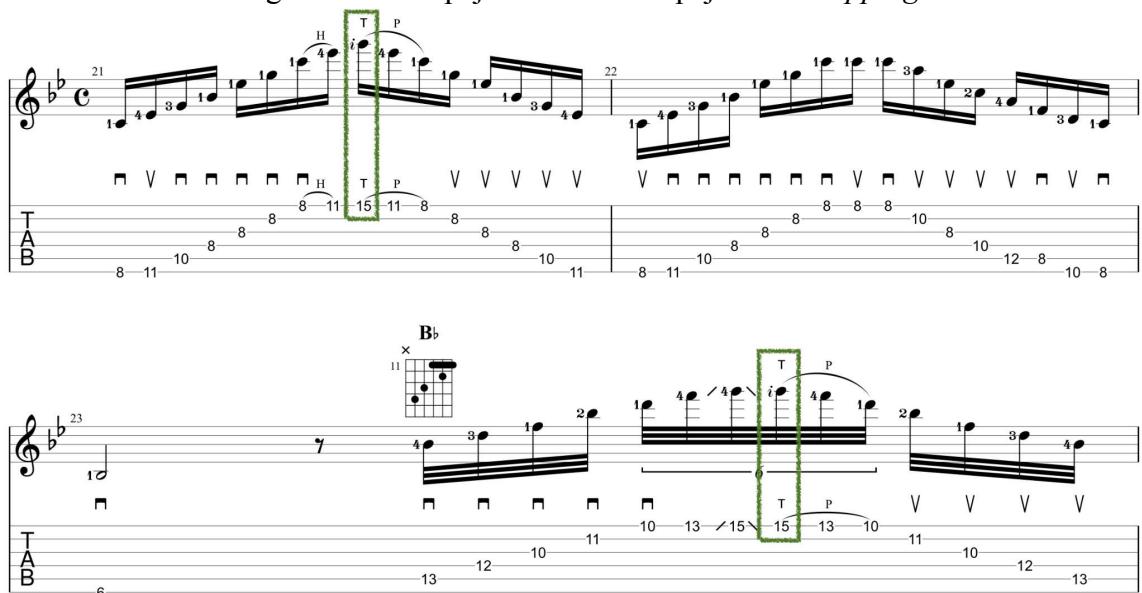
A música "Sweep samba" também apresentou alguns fragmentos de PEAG, inclusive a Figura 53 aborda a aplicação desse tipo de CTMA. A inserção desses pequenos trechos de PEGA e PEAG tem o objetivo de iniciar o trabalho paulatino na prática guitarrística do estudante, como maneira de preparação para execução das próximas composições.

Outra abordagem que extrapola PUAG e PUGA nesta obra são os arpejos com *tapping*<sup>63</sup>. Devido à recorrência de grandes saltos de notas em diversos arpejos apresentados, a técnica possibilita executar essas notas com a mão direita, sendo uma solução muito utilizada pelos guitarristas de *rock n' roll*.

---

<sup>63</sup> Técnica que utiliza o(os) dedo(s) da mão que segura a palhetas para digitar/percutir as notas no braço do instrumento.

Figura 66 — Arpejos à Bahia - Arpejos com *Tapping*



Fonte: O autor.

Os trechos destacados de verde apresentam as notas às quais se aplica o *tapping*. O símbolo "T" escrito sobre as notas representa o uso da técnica, tal como a escrita sugere que o dedo indicador da mão direita (i) digite a nota G, em ambos os casos na quinta casa da guitarra na primeira corda. Ainda, a letra H faz referência à aplicação de *hammer-on*, e a letra P representa a técnica de *pull-off*.

A junção de *sweep picking* com *tapping* é recorrente entre os guitarristas atuantes na música de *rock*, inicialmente por músicos como Steve Rackett e Eddie Van Hallen, e posteriormente por toda uma geração de *guitar heroes*" (MARIANO, 2018. p. 274). Ainda sobre essa CTMA, Govan (2002) declara que:

*Tapping* é um aspecto muito difamado de tocar guitarra. Alguns consideram que não é legal e não conseguem ver nenhum ponto em tentar porque o associam ao {...} *Heavy Metal* no seu pior. Isso é uma pena, porque o *tapping* nada mais é do que uma boa solução para um problema insuperável. Se você quer martelar uma nota e seus dedos da mão não aguentam o alongamento, por que não emprestar a ponta do dedo da outra mão e usá-la para martelar? (GOVAN, Guthrie. 2002. p.57. Tradução minha<sup>64</sup>)

Os guitarristas Dave Bunker e Stanley Jordan, sem dúvida, mostraram como essa técnica não se atém às paredes de um gênero musical. Portanto, fica evidente que o *sweep* não

<sup>64</sup> *Tapping is a much-maligned aspect of guitar playing. Some consider it uncool and can't see any point in even trying it because they associate it with {...} of Heavy Metal at its worst. This is a shame because tapping is nothing more than a good solution to an otherwise insurmountable problem. If you want to hammer on a note and your fretting-hand fingers can't cope with the stretch, why not borrow a fingertip from your other hand and use that to do the hammering?*

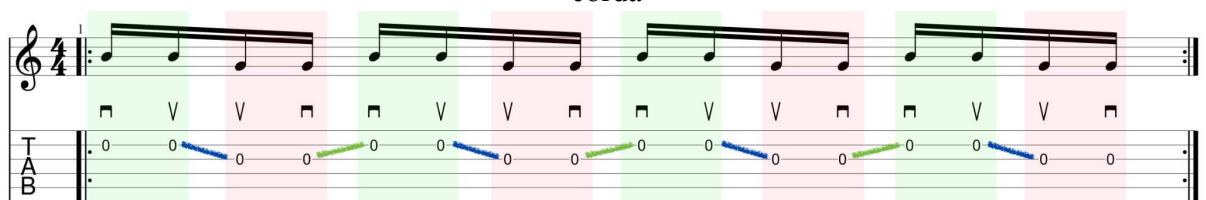
é uma técnica isolada para tocar guitarra, por vezes a observamos em diálogo com outras técnicas guitarrísticas, como o *hammer-on*, *pull-off*, *slide*, e até mesmo com a palhetada alternada, como considerada na *economy picking*, desenvolvida pelo guitarrista Frank Gambale.

### 5.5. Palhetada econômica do grave para o agudo e do agudo para o grave (PEGA e PEAG)

Apesar dessas competências terem sido abordadas pontualmente nas músicas anteriores, os exercícios da presente seção objetivam aprofundar os conceitos de palhetada econômica do grave para o agudo (PEGA) e do agudo para o grave (PEAG). A proposta dessa série de exercícios visa preparar o estudante para os *licks* presentes na música "Baião Varrido", e abranger aspectos psicomotores primordiais para o aprofundamento nessa CTMA.

A Figura 67 abrange o menor movimento possível da PEGA e PEAG entre duas cordas. Baseado no Example #5 na obra intitulada "*Speed Picking*" mencionada por Gambale (1994), essa atividade parte da mesma perspectiva dos exercícios apresentados até agora, ou seja: do isolamento das competências da mão direita. Além de trabalhar a movimentação entre duas cordas, o Exercício 4<sup>65</sup> também busca desenvolver de forma isolada a troca de direção da palhetada (PP).

Figura 67 — Exercício 4 - Padrão: duas palhetadas na 1<sup>a</sup> corda *versus* duas palhetadas na 2<sup>a</sup> corda



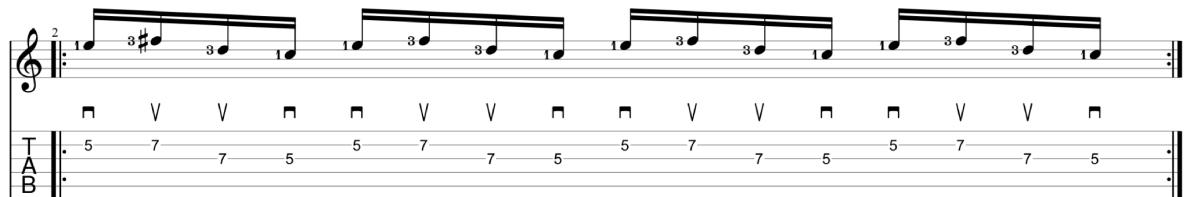
Fonte: O autor.

Os trechos dentro dos retângulos verdes destacam o padrão de duas palhetadas na 2<sup>a</sup> corda, já os vermelhos na 3<sup>a</sup> corda. Por se tratar de um padrão que contempla quantidade par de palhetadas por corda (duas palhetadas), acontece a constante troca entre as cordas. Os traços azuis evidenciam os pontos nos quais ocorre a troca da 2<sup>a</sup> para a 3<sup>a</sup> corda, e os traços verdes estão na troca da 3<sup>a</sup> para a 2<sup>a</sup> corda.

<sup>65</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4: <https://youtu.be/6PuZ0DCXQqA>.

Já a Figura 68 demonstra a mesma mecânica executada pela mão direita no exercício anterior. Com a mão esquerda digitando notas (F# - D - C - E) da escala de *Am* dórico, o Exercício 4.1<sup>66</sup> repete um padrão central no decorrer da música "Baião Varrido".

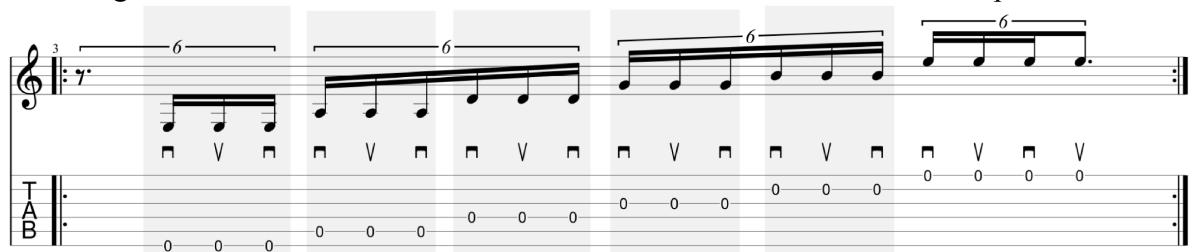
Figura 68 — Exercício 4.1 - Padrão: duas palhetadas na 1<sup>a</sup> corda *versus* duas palhetadas na 2<sup>a</sup> corda sobre *Am* dórico



Fonte: O autor.

A prática proposta na Figura 69 a seguir, concentra um padrão de três palhetadas por corda, como pode ser constatado dentro dos retângulos escuros. Ao contrário da atividade anterior, o Exercício 4.2<sup>67</sup> centraliza três palhetadas por corda, o que mantém a PEGA da 6<sup>a</sup> até a 1<sup>a</sup> corda:

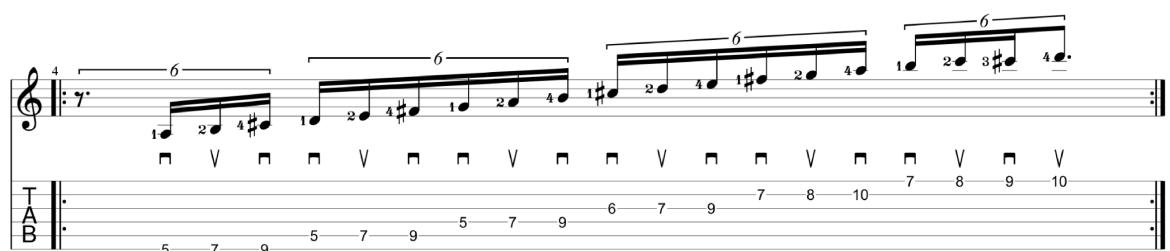
Figura 69 — Exercício 4.2 - Padrão: PEGA dá 1<sup>a</sup> à 6<sup>a</sup> corda, três notas por corda



Fonte: O autor.

Dando sequência, o Exercício 4.2.1<sup>68</sup> a seguir exemplifica a combinação anterior aplicado com a escala de *A* mixolídio:

Figura 70 — Exercício 4.2.1 - Padrão PEGA dá 1<sup>a</sup> à 6<sup>a</sup> corda, três notas por corda sobre *A* mixolídio



Fonte: O autor.

<sup>66</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.1: <https://youtu.be/uGUwFYGk42c>.

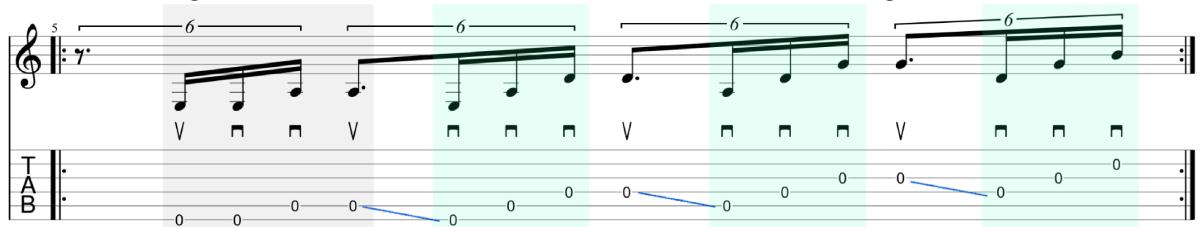
<sup>67</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.2: <https://youtu.be/4Q4NNKeaWlw>.

<sup>68</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.2.1: <https://youtu.be/PoOkubWquOE>.

Repare que nas quatro últimas notas (B - C - C# - D) são tocadas na 1<sup>a</sup> corda gerando um movimento cromático ascendente e, consequentemente, o que redireciona a palhetada para o retorno de notas descendentes.

Já o próximo, o Exercício 4.3<sup>69</sup>, prepara a técnica de mão direita de um *lick* bastante usado pelo autor do presente trabalho. Inicialmente existem duas palhetadas na 6<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> cordas (retângulo escuro), seguido da sequência que desce três cordas (retângulos verdes), sendo a última ligada com PP subindo uma corda (linhas azuis).

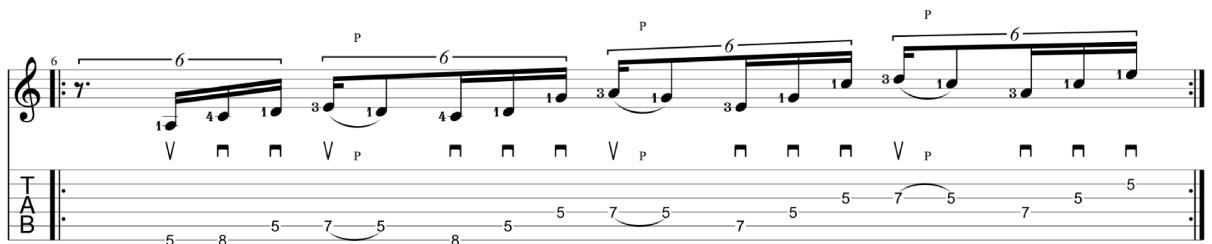
Figura 71 — Exercício 4.3 - Padrão: desce três cordas, seguido de PP



Fonte: O autor.

E para finalizar o presente tópico, a Figura 72 apresenta o Exercício 4.3.1<sup>70</sup> aplicando o conceito exposto na escala pentatônica de *Am*:

Figura 72 — Exercício 4.3.1 - Padrão: desce três cordas, seguido de PP sobre pentatônica de *Am*



Fonte: O autor.

### 5.5.1. Baião Varrido

A presente composição, intitulada "Baião Varrido"<sup>71</sup>, apresenta a prática da técnica de *sweep picking* utilizando a forma de *blues* de 12 compassos (*12 bar blues form*) sobre o ritmo baião, gênero brasileiro caracterizado pelo uso de instrumentos como triângulo, zabumba, sanfona, dentre outros. O baião traz consigo a marca da música nordestina

<sup>69</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.3: <https://youtu.be/tox7ZXGtTtc>.

<sup>70</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.3.1: <https://youtu.be/AUOBcRdPiZQ>.

<sup>71</sup> Vídeo da música "Baião Varrido": <https://youtu.be/Lq97yYGhlNI>.

tupiniquim, músicos como Luiz Gonzaga, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, e guitarristas como Heraldo Monte, Hélio Delmiro e Juarez Moreira, são alguns dos nomes que têm o baião como marca de suas composições.

Figura 73 — Clave do ritmo Baião

## BAIÃO



Fonte: BECKER, 2013.

Embora o baião tenha suas próprias características rítmicas e instrumentais, esta composição exprime os aspectos evidenciados em sua *backing track*<sup>72</sup>. As suas melodias da obra abordam algumas possibilidades de PEGA e PEAG. O tema principal é baseado em um pequeno fragmento dessas CTMA's sobre duas cordas, iniciando da segunda e terceira cordas, seguindo para o uso também da primeira e da segunda.

Baseada em uma forma musical "AAB", também podendo ser analisada como uma forma de *blues* de 12 compassos (*12 bar blues form*), a dada composição segue basicamente a progressão harmônica característica de *blues*, hibridizando o baião com blues. Na tonalidade de *Am*, o tema começa variando entre os acordes *Am*, *Am7* e *Am6*, de modo que o trecho se repete várias vezes no decorrer da peça.

Figura 74 — Baião varrido - tema inicial - PEGA e PEAG sobre duas cordas

Fonte: O autor.

Embora a harmonia esteja entre variações intervalares de 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> do acorde de *Am*, as notas da melodia (E - F# - D - C...) geram a sensação do modo mixolídio, que é uma grande característica do baião. O acorde de *D7/9*, em sua segunda inversão, gera um acorde de *Am6*, presente na harmonia e também é enfatizado pelas notas (E - F# - C) da melodia. No primeiro compasso há o acorde de *E7(#9)* exercendo a função de dominante para a tônica *Am*,

<sup>72</sup> Vídeo do *backing track* da música "Baião varrido": <https://youtu.be/1icIDZBx77g>.

que prosseguirá nessa função até o quinto compasso. Os trechos dentre as ovais verdes apresentam as notas tocadas com a palhetada para cima, e os retângulos amarelos as notas tocadas para baixo. Um ponto importante a ser observado é a proximidade na qual ocorrem as mudanças de direção da palhetada. Devido às variações de direção recorrentes de duas em duas notas, a conceituamos também como PEGA e PEAG. Posteriormente, na repetição do tema, as mesmas notas e mecânica aparecem iniciando após uma pausa de semicolcheia, possibilitando trabalhar o mesmo motivo sobre o contratempo de ritmo vigente, como podemos verificar a seguir nos compassos 4 e 5.

Figura 75 — Baião Varrido - tema inicial - PEGA e PEAG sobre duas cordas em contratempo

The musical score shows a guitar solo starting in Am, transitioning to Am7, then Am6, and back to Am7. The solo consists of eighth-note patterns. The TAB below shows the corresponding fingerings: 5-7, 7-5, 5-7, 7-5, 5-7, 7-5, 5-7, 7-5, 5-7. The first measure ends with a fermata over the 7th note.

Fonte: O autor.

A variação viabiliza ao guitarrista trabalhar o tema a partir de uma nova sensação rítmica, e propiciando, também, o deslocamento do acento rítmico, permitindo à ideia ser uma variação que abra as possibilidades para o músico criar suas próprias aplicações.

A "parte B" do tema reafirma a sensação do modo mixolídio explorada inicialmente. A harmonia passa a ter como base a variação entre os acordes *D7*, *D6* e *D*, enquanto a melodia (C - F# - E - A...) mantém o ritmo em semicolcheias e com a mesma movimentação técnica da parte inicial, mas agora aplicado sobre as duas primeiras cordas.

Figura 76 — Baião Varrido - Parte B - PEGA e PEAG sobre duas primeiras cordas

Fonte: O autor.

Os trechos dentre as ovais verdes representam as notas tocadas com a palhetada para cima (V). Já os retângulos amarelos apresentam as notas palhetadas para baixo (P). Além da perspectiva melódica vigente, a proposta de explorar as duas primeiras cordas permite a prática dessas competências em outras duplas de cordas. Embora a presente obra explore as

cordas primas, o conceito exposto nas Figuras 75 e 76 pode ser aplicado em todas as cordas da guitarra, desde que estejam ao lado uma da outra.

Posteriormente, a música se encaminha para a sua repetição. Após os acordes da Figura 76, ocorre a repetição do trecho da Figura 75, seguida dos acordes *Bbm7(13)* e *E7*, o último, servindo de dominante para a tônica *Am*, direcionando para o ritornelo da música, como apresenta a Figura 77:

Figura 77 — Baião varrido - Trecho do ritornelo

Fonte: O autor.

Após o ritornelo, o tema passa por sua terceira repetição, porém com a aplicação de algumas variações. As pausas (compassos 3, 5, 7 e 9) serão substituídas por um padrão de PEGA bastante usado pelo autor do presente estudo. Como será exposto na Figura 78 a seguir:

Figura 78 — Baião varrido - Padrão PEGA sobre a escala pentatônica de *Am*

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Tema final' and shows a sequence of chords: E7(#9), Am, and Am7. The bottom staff shows a bass line with notes T, A, B. Specific patterns are highlighted with colored boxes: yellow boxes around Am6 and Am7 chords, and blue ovals around specific note sequences. Fingerings and picking patterns are indicated throughout the score.

Fonte: O autor.

O *lick* acima acontece sobre a escala pentatônica de *Am*. Os trechos dentro os retângulos amarelos destacam os momentos nos quais aparecem as repetições das palhetadas para baixo. Mais adiante, especificamente na primeira oval azul (*E* - *D*), podemos notar uma das partes nas quais se dá a palhetada para cima, seguida de *pull-off*. Ao analisarmos que a nota "E" é tocada com uma palhetada nessa mesma direção, e ao considerarmos a maior duração das semicolcheias ligadas da nota "D", constata-se como o *pull-off* e o rítmico contribuem à exequibilidade da velocidade desse trecho, favorecendo o retorno da palheta para sequência do padrão. No decorrer da última repetição da música esse padrão será aplicado em outras situações harmônicas.

Adentrando à finalização do tema, realiza-se a aplicação de um trecho de PEGA sobre a escala de *A* mixolídio. Para a aplicação da escala houve uma adaptação da digitação em três palhetadas por corda, para fins de adequação da PEGA.

Figura 79 — Baião varrido - PEGA sobre a escala de *A* mixolídio

The musical score shows a single staff of guitar tablature. It starts with A7(13) and ends with Bb7. The tablature shows fingerings and picking patterns. Several segments of the score are highlighted with yellow boxes, likely indicating specific techniques or patterns used in the PEGA application over the A mixolydian scale.

Fonte: O autor.

Os retângulos amarelos apresentam os trechos das troca de palhetada entre as cordas e, consequentemente, a sequência da mesma direção. O padrão de três palhetadas por corda possibilita manter tal consistência direcional da palhetada entre a troca das cordas. Outras combinações ímpares, como cinco e uma palhetada por corda, também podem ser aplicadas para esse tipo de situação. A próxima composição a ser apresentada abordará o *sweep picking* aplicado às escalas de maneira mais aprofundada, viabilizando trabalhar tal conceito com maior ênfase.

Por fim, essa composição tem seu desfecho com a aplicação de PEGA e PEAG sobre duas cordas, como esteve no cerne dessa composição, e a finalização com o *lick* (inspirado no padrão de Eric Johnson exposto na Figura 8) sobre a escala pentatônica de *Am*, com o acréscimo do intervalo de sexta, mostrado na Figura 80 abaixo:

Figura 80 — Baião varrido - Trecho final

Fonte: O autor.

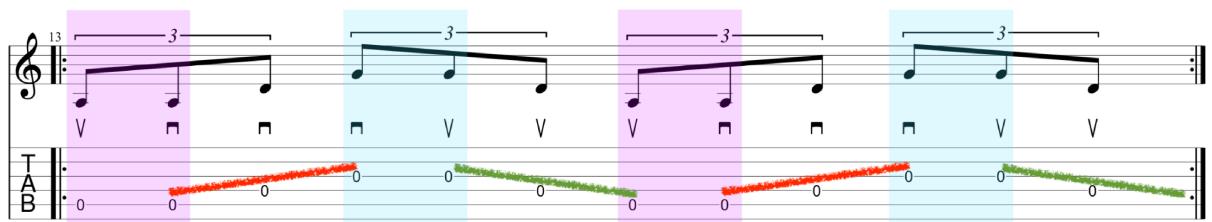
O trecho explicitado na Figura 80 apresenta uma perspectiva horizontalizada de aplicação de PEGA e PEAG sobre as duas primeiras cordas, e embora a escala executada não tem resultado em desenhos simétricos, esse conceito pode ser usado em diversas escalas e situações. Após o acorde de *E7(5#)*, a melodia percorre a escala descendente de *E* alterada (comp. 28), e em seguida repousa sobre a tônica *Am* (comp.30).

### 5.5.2. PEGA e PEAG: exercícios preparatórios para a música "Reflexões Sweep"

Os exercícios deste tópico aprofundam conceitos iniciados no tópico 5.5. A partir de alguns padrões que contemplam maior quantidade de pontos de quebra da unidirecionalidade tal como o maior uso de PP, os próximos exercícios apresentam os aspectos técnicos tratados na música "Reflexões sweep".

O Exercício 4.4<sup>73</sup> aborda uma combinação de PP na quinta corda (trecho roxo), aproveitando a movimentação, ocorre PUGA unidirecionalmente pela quinta, quarta e terceira cordas (traço vermelho), posteriormente retomando com PP na terceira corda (trecho azul).

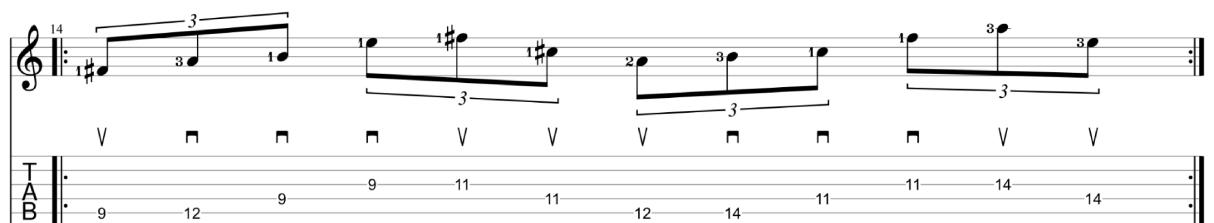
Figura 81 — Exercício 4.4 - PEGA e PEAG na 5<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> cordas



Fonte: O autor.

Compreendida a movimentação da mão direita e a combinação da quantidade de palhetadas estabelecida na Figura 81, o Exercício 4.4.1<sup>74</sup> aplica a mesma movimentação sobre a escala de *B* mixolídio. Como podemos observar na Figura 82 a seguir:

Figura 82 — Exercício 4.4.1 - PEGA e PEAG na 5<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> cordas sobre *B* mixolídio



Fonte: O autor.

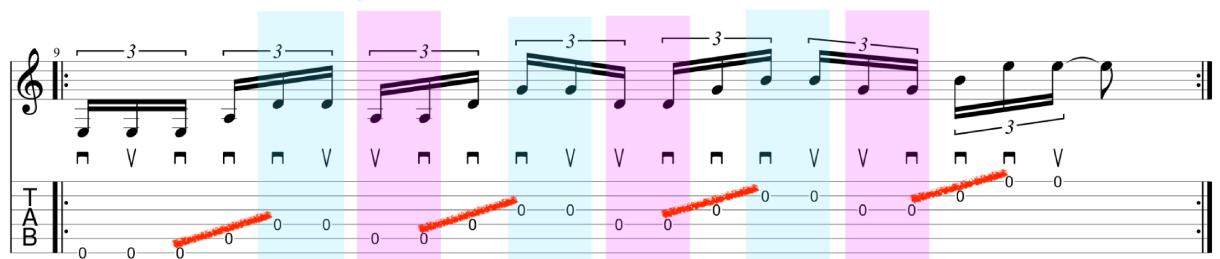
O próximo padrão abordado na Figura 83 é baseado na combinação de três palhetadas para baixo (traço vermelho) de modo resultante na última nota em PP de duas palhetadas (trecho azul). Em seguida, ocorre novamente PP de duas palhetadas uma corda acima (trecho roxo), assim o padrão se reinicia. Como pode-se ver no Exercício 4.5<sup>75</sup>:

<sup>73</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.4: <https://youtu.be/7-xeWxx3qwY>.

<sup>74</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.4.1: <https://youtu.be/cXDRvJbdPhU>.

<sup>75</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.5: <https://youtu.be/rkKrPSOy8qg>.

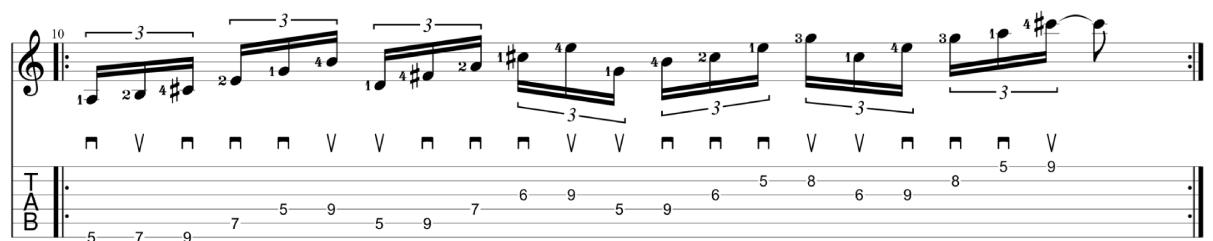
Figura 83 — Exercício 4.5 - Padrão PUGA



Fonte: O autor.

O Exercício 4.5.<sup>76</sup> complementa a movimentação de mão direita trabalhada anteriormente, aplicando a escala de *A* mixolídio. Observa-se na Figura 84:

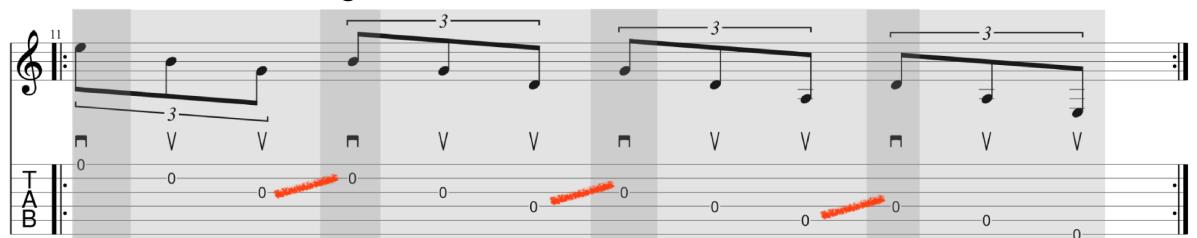
Figura 84 — Exercício 4.5.1 - Padrão PUGA sobre *A* mixolídio



Fonte: O autor.

O Exercício 4.6.<sup>77</sup> aborda apenas uma palhetada por corda. O padrão começa com a acentuação do primeiro tempo com uma palhetada para baixo (trecho cinza escuro), seguido de duas palhetadas para cima (trecho cinza). Em seguida o padrão retoma uma corda abaixo (traço vermelho).

Figura 85 — Exercício 4.6 - Padrão PEAG



Fonte: O autor.

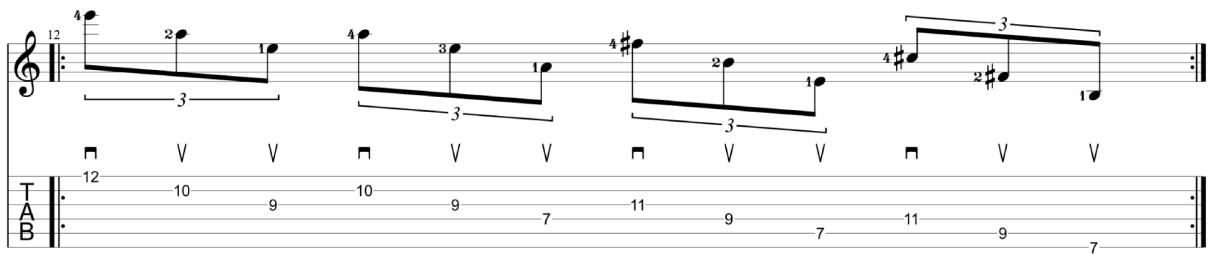
Agora, na Figura 86 aplicamos a movimentação expressa na Figura 85 sobre a escala e *E* eólio, constatada no Exercício 4.6.1<sup>78</sup>:

<sup>76</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.5.1: <https://youtu.be/DcMM0YSoIAE>.

<sup>77</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.6: <https://youtu.be/strfQTktPrY>.

<sup>78</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.6.1: <https://youtu.be/kBAa8TtqibY>.

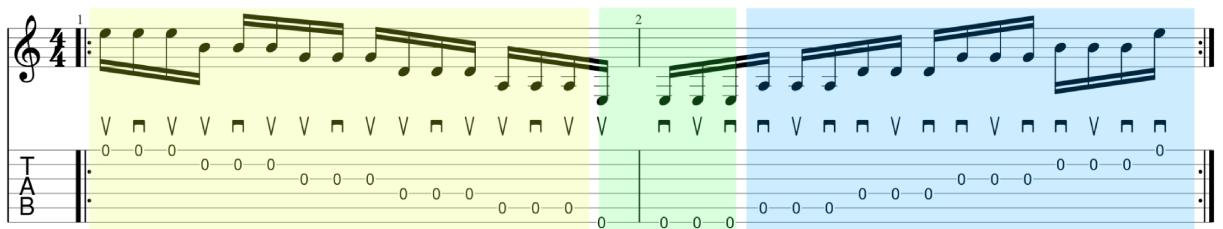
Figura 86 — Exercício 4.6.1 - Padrão PEAG sobre E eólio



Fonte: O autor.

Na Figura 87 aborda-se a aplicação da PEAG, no trecho amarelo, seguido da PEGA, no trecho azul, porém com a interligação dessas duas CTMAs com o uso de PP, no trecho verde. O Exercício 4.7<sup>79</sup> trabalha tal movimentação:

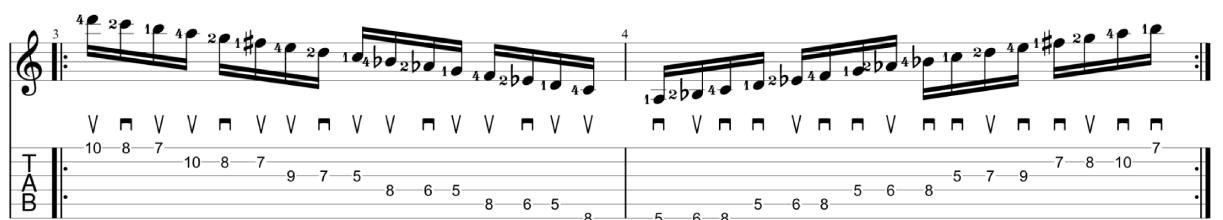
Figura 87 — Exercício 4.7 - PEAG e PEGA



Fonte: O autor.

Em seguida, a Figura 88 será explorada com *E* eólio nas três primeiras cordas, e *Bb* mixolídio nas outras três. Como apresenta o Exercício 4.7.1<sup>80</sup>:

Figura 88 — Exercício 4.7.1 - PEAG e PEGA sobre *E* eólio e *Bb* mixolídio



Fonte: O autor.

Os dois últimos exercícios (4.8 e 4.8.1) da atual seção abordam a combinação (PUGA) de três palhetadas (trecho verde), somada a uma palhetada na corda abaixo (trecho verde escuro). Após PP (trecho roxo) verifica-se o retorno usando a PEAG (trecho azul e azul escuro), baseado na mesma perspectiva anterior. A Figura 89 apresenta o Exercício 4.8<sup>81</sup>:

<sup>79</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.7: <https://youtu.be/Y09kioGVzJc>.

<sup>80</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.7.1: <https://youtu.be/xh3UC8nHBKo>.

<sup>81</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.8: <https://youtu.be/T0wlMDx4DIw>.

Figura 89 — Exercício 4.8 - Padrão PEGA e PEAG

Fonte: O autor.

Por fim, a movimentação técnica de mão direita, trabalhada no Exercício 4.8, é complementada pela escala pentatônica de *Am* no Exercício 4.8.1<sup>82</sup>. Visto na Figura 90 a seguir:

Figura 90 — Exercício 4.8.1 - Padrão PEGA e PEAG sobre a escala pentatônica de *Am*

Fonte: O autor.

Esse tipo de movimentação exige certa abertura da mão esquerda para fim de adaptação à digitação da palhetada *sweep*. Essa digitação também decorre numa sonoridade bastante peculiar, comparada com as aplicações mais comuns dessa escala (duas notas por corda, por exemplo). Sobre isso, Gambale ressalta:

Essas escalas precisam de um certo alongamento, pois podem cobrir uma grande parte do braço do instrumento. *SPEED PICKING* é a única maneira

<sup>82</sup> Vídeo exemplificando o Exercício 4.8.1: <https://youtu.be/aWXILUGyf6I>.

que você encontrará para tocar algumas das linhas mais rápidas tocadas por saxofonistas ou tecladistas. Essa abordagem para mim veio da necessidade (a mãe da invenção) para que eu pudesse emular esses instrumentos. Mais adiante neste livro, você descobrirá que algumas das linhas são pouco guitarísticas, mas uma vez que você as tenha entendido, elas soam maravilhosas na guitarra. (GAMBALE, Frank, 1994, p. 06)<sup>83</sup>

Em exercícios nos quais o guitarrista sentir-se desafiado pela digitação de mão esquerda, sugerimos a prática lenta e, separadamente, a digitação das mãos; após a assimilação dos movimentos, junte novamente as duas CTMAs (mão direita e esquerda).

### 5.5.2.1. Reflexões *Sweep*

A obra intitulada "Reflexões Sweep"<sup>84</sup> tem variadas maneiras de trabalhar a técnica de *sweep picking*, com o foco no desenvolvimento das seguintes CTMAs: palhetada econômica de cima para baixo (PEGA) e palhetada econômica de baixo para cima (PEAG).

A música tem uma padrão “AABAA”, e podemos tratar como uma forma ternária ABA` a partir da aglutinação das partes a se repetirem. A "parte A" estreia na tonalidade de *D* (comp. 1 ao 4), modulando para a tonalidade *Eb* (comp. 4 ao 8). Esse tipo de modulação para bII caracteriza a região da sexta napolitana:

O emprego da sexta napolitana como urna região ou tonalidade e não apenas corno um acorde/grau (cf. BORTZ, 2009), são memoráveis também no campo dos *standards jazzísticos*. Coker, Knapp e Vincent (1997, p. 44) interpretam este tipo de emprego corno "*modulations up a minor second (as in C to Db)*" e citam os seguintes *standards* onde o contraste entre as áreas tonais de I e bII se destaca: "*Body in souf*" de Johnny Green, Edward Heyman, Robert Sour e Frank Eyton, 1930. "*Joy spring*" de Clifford Brown e Jon Hendricks, 1954. "*Pick yourselfup*" de Jerorne Kem e Dorothy Fields, 1954. "*Stranger in paradise*" de Chet Forrest e Robert Craig Wright, 1954. "*Tricotism*" de Oscar Pettiford, 1956. "*Blue bossa*" de Kenny Dorharn, 1963 (FREITAS, 2010, p. 577).

Ainda destacando as suas características jazzísticas, a composição é baseada em um estilo denominado *chord melody*<sup>85</sup>. Tal variação entre os tons de *D* e *Eb* prosseguirá no decorrer de toda a música, na qual o tema inicial discorre sobre a mencionada situação

<sup>83</sup> No original: *These scales take a bit of stretching as they can cover a great deal of the finger board. SPEED PICKING is the only way you'll find to play some of the faster lines played by saxophone or keyboard players. This approach for me came from necessity (the mother of invention) so that I could emulate those instruments. You'll find later on in this book that some of the lines are unguitaristic but once you have them down they sound terrific on guitar.*

<sup>84</sup> Vídeo da música "Reflexões sweep": <https://youtu.be/LpVvjbeWgtI>.

<sup>85</sup> Estilo muito utilizado entre os guitarristas de *jazz*, que trabalha concomitantemente a harmonia e a melodia da música.

harmônica. Outro aspecto a ser destacado é que o compasso 6/8 seguirá por toda obra. A Figura 88 a seguir apresenta a "parte A" (introdução) com a melodia do referido tema:

Figura 91 — Reflexões Sweep - "Parte A"

The musical score consists of four staves of guitar tablature with corresponding musical notation above them. The staves are arranged vertically, each representing a different section of the piece.

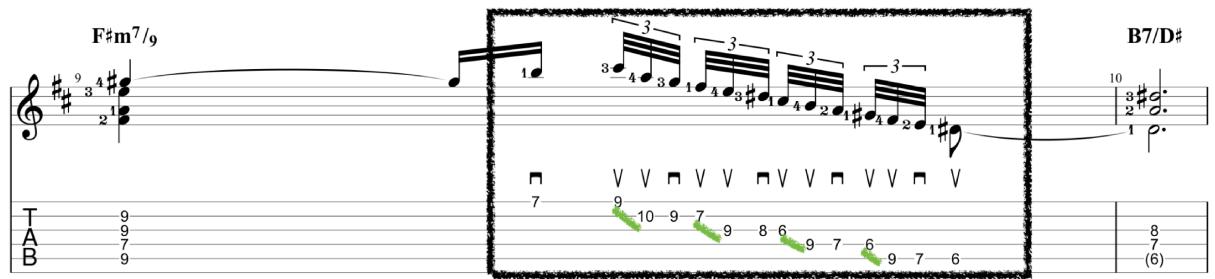
- Staff 1 (Top):** Labeled "TEMA F#m7/9". The notation shows a series of eighth-note chords. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 1, 3, 4, and 2 are indicated above the strings. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 1, 3, 4, and 2 are indicated above the strings.
- Staff 2:** Labeled "Em7/9". The notation shows a series of eighth-note chords. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 3, 4, and 2 are indicated above the strings. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 10, 7, 10, 7, 9, 7, (9), 6, and 5 are indicated below the strings.
- Staff 3:** Labeled "Ebmaj7". The notation shows a series of eighth-note chords. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 5, 4, and 3 are indicated above the strings. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 6, 3, 5, and 3 are indicated below the strings.
- Staff 4 (Bottom):** Labeled "Gm7". The notation shows a series of eighth-note chords. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 6, 4, and 3 are indicated above the strings. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 6, 3, 5, and 3 are indicated below the strings.
- Staff 5:** Labeled "Cm7/b13". The notation shows a series of eighth-note chords. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 7, 4, and 2 are indicated above the strings. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 8, 6, 5, 3, 9, 6, 4, and 1 are indicated below the strings.
- Staff 6 (Bottom):** Labeled "B7(13)". The notation shows a series of eighth-note chords. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 2, 4, 1, and 2 are indicated above the strings. The tablature below shows a mix of sweep picking (downstrokes) and chordal strumming. Fingerings 2, 4, 1, and 2 are indicated below the strings.

Fonte: O autor.

Devido o seu aspecto estilístico, contemplando também acordes, a direção da palhetada segue escrita apenas nos trechos que apresentam o uso da técnica de *sweep picking*, favorecendo à liberdade do guitarrista para interpretação nos demais trechos.

Após a exposição do tema, a "parte A" é repetida com a aplicação da técnica. Após o acorde de *F#m7/9* será adicionado PEAG sobre a escala de *B* mixolídio (comp. 9), antecipando o teor do acorde *B7/D* que atravessa em seguida (comp. 10). Esse tipo de antecipação das notas dos acordes do compasso seguinte, será recorrente nesta obra. A Figura 92 a seguir traz o trecho analisado:

Figura 92 — Reflexões Sweep - PEAG sobre B mixolídio (padrão 1)



Fonte: O autor.

A aplicação de PEAG ocorre da nota "B" à nota "D#" (retângulo preto). O trecho se inicializa com duas palhetadas na primeira corda (B - C#), e segue com um padrão de três palhetadas por corda em movimento descendente, e a repetição da direção da palhetada (VV) acontece nos pontos de troca de cordas (traço verde), permitindo a economia de movimentos. Esse trecho dialoga diretamente com a aplicação apresentada por Gambale (1994) na Figura 17.

A harmonia segue o mesmo sentido exposto na "parte A". Após o acorde *B7/D#* e *Em7/9* (comp.11), é realizada a escala pentatônica de *Em* (E - G - A - B - D) com PEGA e PEAG, como é visto no trecho verde da Figura 93:

Figura 93 — Reflexões Sweep - PEGA e PEAG sobre a escala pentatônica (padrão 1) de *Em*

The musical score shows a guitar part starting with a B7/D# chord. The next measure is Em7/9. The following section is in the key of Em (E - G - A - B - D). It features a blue box highlighting a PEGA (Pentatonic Grid Extension Application) technique, where the player uses a descending scale pattern across three strings. A green box highlights a PEAG (Pentatonic Edge Application) technique, showing a sweep-pick (VV) movement between notes. The score includes a fretboard diagram with fingerings (T=1, A=2, B=3) and note numbers (7, 10, 12, 9, 7, 9, 12, 10, 7, 9, 12, 10, 7, 6, 8, 7, 6). The final measure shows a Bb7(13) chord.

Fonte: O autor.

Com o ritmo baseado na figura de semicolcheias em quiáleras de 3 (comp.11), observa-se o movimento descendente dessa mesma escala (PEGA - trecho azul) que, além de aumentar a velocidade para fusas, culmina num pequeno fragmento da escala cromática (notas C - B - Bb, trecho opaco roxo). Em sequência aparece o acorde *Bb7(13)*, exercendo a função de dominante para o tom de *Eb*, que entra em vigor a partir dessa transição modulatória.

Figura 94 — Reflexões Sweep - PEGA e PEAG sobre a escala de *Eb* (padrão 1)

Fonte: O autor.

No compasso 13 o acorde *Ebmaj7* emancipa a nova tonalidade e embasa a aplicação da escala ascendente (PEGA) de *Eb* com *sweep picking*. A técnica é aplicada sobre o ritmo de fusas em quiáleras de 5, com o padrão de três palhetadas por corda (roxo opaco) seguidas de 1 palhetada por corda (roxo escuro). A última nota do compasso 13 (F) antecipa o intervalo de sétima do acorde *Gm7(13)*, que segue no compasso 14 até o movimento descendente da escala aplicada (PEAG - trecho opaco amarelo).

O compasso 15 inicia com o acorde *Cm7(b13)* e segue para a escala eólica de *Cm* em PEGA, também com a aplicação do padrão de três palhetadas por corda (trecho opaco verde), sucedida de uma palhetada por corda (trecho verde escuro). O trecho azul (*G - Ab -Bb - G*) redireciona o sentido da palhetada na primeira corda (quatro palhetadas: PP) e segue com PUAG até a quarta corda (trecho amarelo: *Eb - Bb - F*), antecipando notas do acorde *Fsus4*. A Figura 95 abaixo mostra o trecho finalizando a "parte A":

Figura 95 — Reflexões Sweep - PEGA e PUAG sobre *Am* eólio

Fonte: O autor.

O acorde *Fsus4* (comp. 16) exerce a função de dominante secundária de *Gm7*, que é o relativo do tom a vigorar na "parte B": *Bb*. Após o acorde *Gm7* (comp.17) ocorre o uso de PEAG sobre a sua escala pentatônica menor ascendente (retângulo verde - notas G - Bb - C - D - F), mantendo padrão de três palhetadas por corda (trecho opaco verde), na sexta, quarta e segunda cordas (cordas pares), *versus* uma palhetada por corda (trecho verde escuro), aparecendo na quinta e terceira cordas (cordas ímpares).

Figura 96 — Reflexões *Sweep* - PEGA e PEAG sobre a escala pentatônica (padrão 2) de *Am*

Fonte: O autor.

A última nota do compasso 17 (C) antecipa um intervalo presente no acorde *C7(9)/Bb* (comp.18). Posteriormente, transcorre o movimento descendente da escala pentatônica (PEAG - retângulo vermelho) aplicada no compasso 17, seguindo a mesma perspectiva quanto a disposição de palhetadas por corda (cordas ímpares com uma nota *versus* três notas nas cordas pares). Na sexta corda, a última nota (A) antecipa o acorde seguinte.

A harmonia segue para *Am7* (comp.19) e novamente para a aplicação da escala pentatônica de *Am* (A - C - D - E - G) em PEGA, porém utilizando três notas nas cordas ímpares (trecho azul opaco) e uma nota nas cordas pares (trecho azul escuro), como observa-se no retângulo azul da Figura 97:

Figura 97 — Reflexões Sweep - PEGA e PEAG sobre a escala pentatônica (padrão 3) de *Am*

The musical score consists of two parts, A and B, for a guitar. Part A (blue box) starts at measure 19 in Am7 and continues through measure 20. It features a PEGA (Pentatonic Edge-to-Edge) technique where the player sweeps across three strings (e.g., 5-8, 7-10, 5-7-9) while playing eighth-note patterns. Part B (red box) starts at measure 20 in D7 and continues through measure 21. It features a PEAG (Pentatonic Edge-to-Edge with a Gapped Note) technique where the player sweeps across three strings while skipping certain notes (e.g., 8, 9-7-5, 7, 10-7-5, 8-5-3). Both parts include tablatures below the staves.

Fonte: O autor.

A nota C ligada entre os compassos 19 e 20 antecipa o intervalo de sétima do acorde *D7*, seguido do movimento inverso da escala pentatônica de *Am* em PEAG (retângulo roxo), baseado na mesma perspectiva de aplicação ocorrida anteriormente (comp.19).

Com a nota G (comp.20) antecipando uma nota o acorde *A7/G*, a "parte B" encaminha para sua finalização com a aplicação da escala de *A* mixolídio com o ritmo baseado em tercinas de fusas, como mostra a Figura 98:

Figura 98 — Reflexões Sweep - PEGA sobre *A* mixolídio (padrão 2)

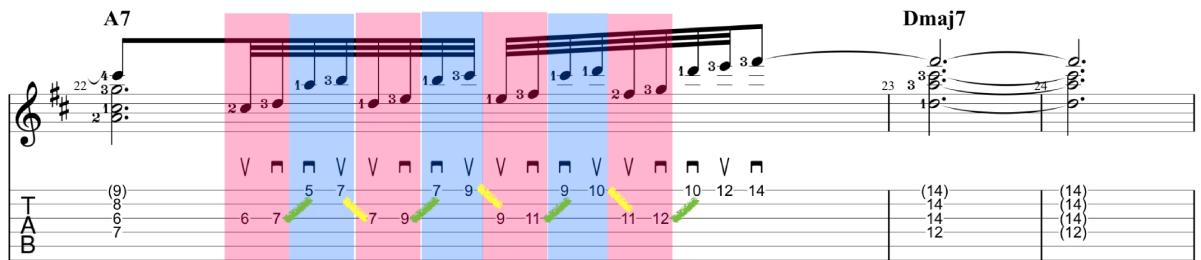
The musical score shows a single guitar part (Part A) in A mixolydian mode (padrão 2). The lick begins at measure 21 in A7/G and consists of a series of sweep picking patterns. The player descends three strings (blue line) and ascends three strings (green line), alternating between two-palm strokes (grey boxes) and one-palm strokes (purple boxes). The lick ends with a final descending sweep across all six strings.

Fonte: O autor.

O *lick* exposto na Figura 98 segue um padrão de PEGA e consiste em descer unidirecionalmente três cordas (traço azul), alternando a direção a partir de duas palhetadas (trecho roxo), consequentemente subindo uma corda (traço verde), e repetindo uma corda acima a combinação de duas palhetadas (trecho cinza).

O acorde *A7* prossegue no decorrer do compasso 22. Em seguida temos um *lick* trabalhando o *sweep* com salto entre a terceira e primeira corda. Com duas palhetadas na terceira corda (trecho vermelho) e duas na primeira (trecho azul), o salto entre as cordas acontece com o aproveitamento da palhetada para baixo (■■ - traço verde) e para cima (▽ - traço amarelo).

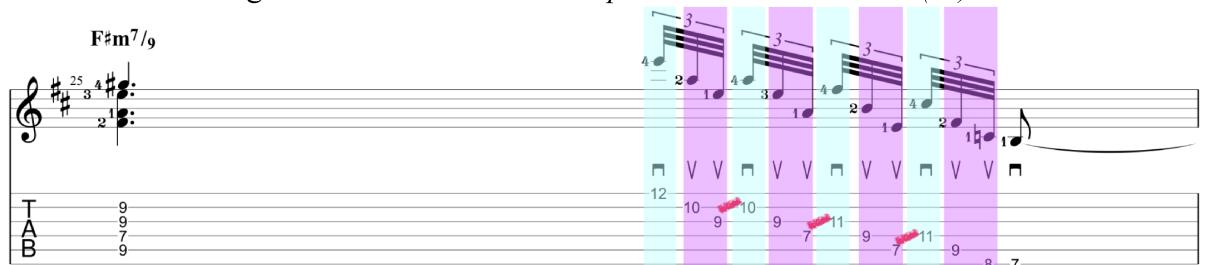
Figura 99 — Reflexões Sweep - PEGA e PEAG com salto de corda



Fonte: O autor.

Após a frase destacada na Figura 99, a música repousa na tônica *Dmaj7* (comp.23 e 24) e segue para a sua parte final: a execução da "parte A" contemplando novas perspectivas da técnica, porém mantendo o mesmo arcabouço harmônico.

Figura 100 — Reflexões Sweep - PEAG sobre *F#m7/9(11)*



Fonte: O autor.

Seguido ao acorde *F#m7/9(11)* é colocado o seu arpejo em tercinas de fusas a partir de um padrão PEAG que consiste em palhetar uma corda para baixo (trecho azul) e subir duas cordas (trecho roxo), o que resulta consequentemente na retomada do padrão descendo uma corda abaixo (linha vermelha).

Após o acorde *B7(13)* ocorre, no compasso 26, um *lick* contemplando as notas do acorde *B7/9(11)*, baseado num padrão de duas palhetadas na quinta corda (PP - trecho verde), uma palhetada na quarta corda em direção à terceira (traço vermelho), e inverte a direção através de duas palhetadas (PP) na terceira corda (trecho roxo), retorna com uma palhetada na quarta corda (traço preto), retomando ao início do padrão na quinta corda:

Figura 101 — Reflexões Sweep - PEGA e PEAG sobre a 5<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> cordas

Fonte: O autor.

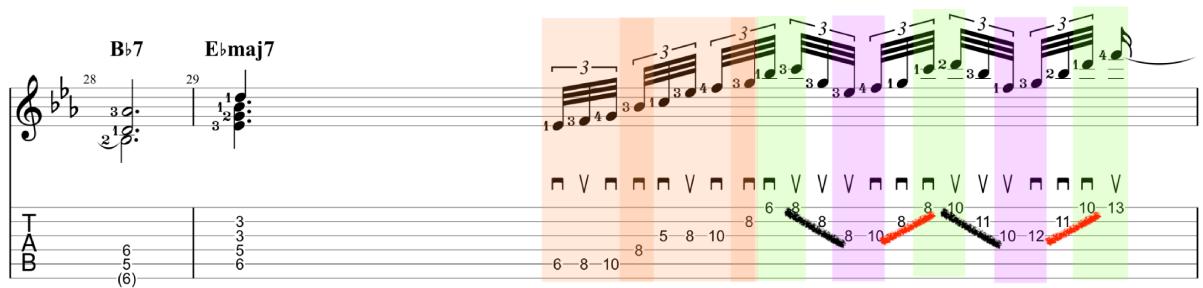
Esse padrão, neste caso, resulta numa movimentação horizontalizada da mão esquerda pelo braço do instrumento (podendo ser em uma região estática, conforme exposto no Exercício 4.4.1) sobre a harmonia vigente na Figura 101, ressaltando a função de dominante do acorde *B7(13)* em relação ao acorde subsequente: *Em7/9*. Ainda no compasso 27, aplica-se novamente o padrão de três palhetadas por cordas, porém dividindo uma escala nas três primeiras cordas e outras nas três últimas, como mostra a Figura 102:

Figura 102 — Reflexões Sweep - PEAG sobre *Em* eólica (1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> cordas) e *Bb* mixolídio (4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> cordas)

Fonte: O autor.

PEAG é trabalhada a partir da escala de *Em* eólica na primeira, segunda e terceira cordas (trecho verde), e *Bb* mixolídio na quarta, quinta e sexta cordas (trecho lilás). As notas do retângulo lilás dialogando com o *Bb7* não só antecipam o teor deste acorde que se apresenta no compasso seguinte, mas já exercem a função de dominante sobre o acorde *Ebmaj7*, voltando a ser o tom a partir desse processo modulatório.

Figura 103 — Reflexões Sweep - PEGA sobre pentatônica (padrão 4) de *Eb* seguida de movimentação horizontal

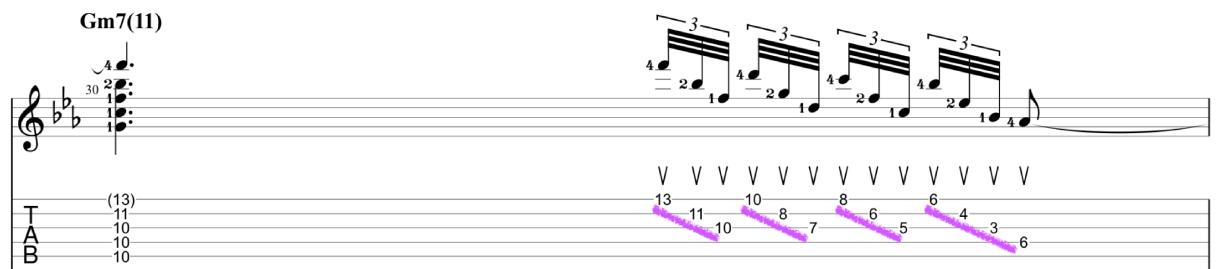


Fonte: O autor.

Após o acorde *Ebmaj7*, explora-se a escala pentatônica maior de *Eb* (*Eb* - *F* - *G* - *Bb* - *C*) mantendo o mesmo padrão de três palhetadas para uma (trecho laranja) exposto nas Figuras 97 e 96, porém agora partindo da quinta corda. Em seguida, na primeira corda, tem-se o uso de PP (trecho verde) invertendo a direção da palhetada, seguindo com uma palhetada na segunda corda (traço preto) e PP novamente na terceira corda (trecho roxo), que retoma novamente o padrão passando com uma palhetada pela segunda corda (traço vermelho). O movimento horizontalizado (no braço do instrumento), entre o terceiro e o primeiro retângulo verde, é similar ao da Figura 101, todavia nas três primeiras cordas.

Por fim, o último trecho a ser analisado também apresenta uma movimentação horizontalizada da mão esquerda apenas com movimentos de palhetadas para cima sobre a escala de *Gm* eólio. Nota-se na Figura 104:

Figura 104 — Reflexões Sweep - PUAG subindo de três em três cordas sobre *Gm*



Fonte: O autor.

Posteriormente, a música é encaminhada de novo para a sua última repetição da "parte A", recapitulando o tema inicial com uma variação no final. Após o acorde *Em7/9*, a finalização parte do acorde *A7(9)/G* exerce a função de dominante sobre a tônica localizada inicialmente a partir da sua relativa *Bm7(b13)* e, enfim, encerra com *D7M(9)/F#*.

Assim encerramos o presente capítulo. Após os exercícios e músicas para trabalhar a técnica de *sweep picking*, podemos concluir que as diversas formas de aplicação levantadas a

partir da bibliografia foram tratadas na presente divisão, de modo que o estudante possa trabalhar a técnica de maneira mais ampla.

Embora as músicas e os exercícios não esgotem todas as possibilidades da técnica, podemos constatar nos estudos dos conceitos analisados, e sobretudo a partir da aplicação dos *licks* em novas tonalidades, ritmos, que o estudante pode não só desenvolver um vocabulário da técnica de *sweep picking*, mas também elaborar suas próprias frases e *licks*.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisão da literatura constatou como as reflexões sobre o uso de palheta ou de dedos para se tocar instrumentos é um tema que perpassa séculos, e traz escritos desde a antiguidade. Já sobre a técnica de *sweep picking*, ao identificarmos trabalhos de bandolim do século XVIII com esse tema, afirma-se a tese da referida técnica não é definida como um recurso exclusivo para guitarristas e violonistas, mas pode ser utilizada em geral nos instrumentos de cordas dedilhadas (ou palhetadas), possibilitando ao aspecto conceitual e teórico, tratado no presente trabalho, ser aplicado em outros instrumentos que também fazem uso da palheta.

A revisão bibliográfica acadêmica brasileira deixa evidente a necessidade do desenvolvimento de materiais didáticos para o ensino dos diversos aspectos técnico-guitarrísticos, devido a ainda insuficiente quantidade de materiais didáticos de caráter acadêmico com esse intuito.

Um trabalho a ser estruturado, a partir dos *licks* e frases estudados nesta dissertação, é o aprofundamento deles em novas perspectivas rítmicas, fraseológicas e tonais, de modo a compreender a forma de aplicação técnica da *sweep picking*, nas músicas aqui escolhidas, como um recurso para a expansão e aplicação em outras situações musicais, e como suporte para a criação de novas possibilidades de sons.

O relato do processo de gravação e composição das obras, tal como uma análise harmônica e melódica mais aprofundada delas, são perspectivas que viabilizam futuras pesquisas.

Experimentos ou relatos da aplicação dos exercícios e composições a estudantes de guitarra e violão, a fim de metrificar a eficácia desse material, também são possíveis desdobramentos da presente pesquisa. Isso tanto apresentaria dados qualitativos, como poderia aprofundar o nível de sistematização já apresentado até agora.

O que delimita a técnica de palhetada *sweep*? Duas cordas palhetadas numa mesma direção podem ser tratadas como *sweep picking*? Afinal de contas, essa técnica é a melhor maneira para se tocar guitarra? Em quais circunstâncias devo ou não aplicá-la? São questionamentos intrínsecos ao presente trabalho.

A aplicação espontânea desse tipo de palhetada pode ser alcançada com o estudo. Ao afirmar "quanto menos você mover sua palhetada para cima e para baixo, mais naturalmente

aumentará sua velocidade para tocar linhas que pareciam impossíveis ou não-guitarrísticas"<sup>86</sup> (GAMBALE, 1994, p. 7), o autor ressalta a espontaneidade da aplicação da palhetada *sweep* após o estudo e assimilação dos aspectos psicomotores que envolvem essa técnica. Outro ponto possível de analisarmos nessa citação é o destaque dado pelo autor ao aspecto do aumento da velocidade como algo inerente à assimilação e ao estudo da técnica. Não à toa o próprio autor denomina a sua maneira de aplicação como: *speed picking*, evidenciando-a como um recurso útil para quem tem o objetivo de ser mais veloz no instrumento.

Portanto, a palhetada *sweep* não é a melhor ou pior maneira de se tocar, e sim um recurso técnico para se tocar trechos rápidos que, por vezes, não são favorecidos pelo idiomatismo da guitarra ou do violão. Stump (2017, p. 111) salienta que as obras de compositores como Vivaldi, Bach, Paganini, Mozart, Beethoven, dentre outros, serviram de influência para o seu desenvolvimento da técnica de palhetada *sweep*, demonstrando a relevância desse tipo de recurso para tocar linhas melódicas compostas para outros instrumentos.

Enquanto a palhetada *sweep* é de extrema valia para se tocar em certas circunstâncias, em outras ela não contribui. Supondo que o guitarrista precise tocar, muito lentamente e com bastante intensidade, um trecho musical de um arpejo contemplando uma digitação de uma palhetada por corda, a técnica de *sweep picking* não é bem vinda nessa situação. Em virtude da técnica contribuir para tocar trechos rápidos, ela dificulta a execução de trechos lentos e muito intensos. Além da economia de movimento ser antagônica à forte intensidade, o trabalho do guitarrista para frear o movimento da palhetada intensa entre uma corda e outra, é sem dúvida maior se comparado com o esforço necessário para tocar esse trecho com a palhetada alternada.

Por fim, vale enfatizar, que o presente estudo não busca hierarquizar a palhetada *sweep* em relação a outras técnicas, tão menos esgotar as possibilidades de aplicação dessa técnica que, pelo contrário, são imensuráveis. Motivado pelos inúmeros alunos e alunas com curiosidade e interesse em aprender esse tipo de palhetada, a realização desta pesquisa busca não só contribuir para fomento da área, e gerar mais um material didático para trabalhar essa técnica, mas responder às indagações feitas ainda criança, que seguem vivas em minha memória.

---

<sup>86</sup> No original: *The less you have to move the pick up and down, the more you will naturally increase your speed to play lines that seemed impossible or unguitaristic.*

## REFERÊNCIAS

AGUADO, Don Dionisio. *Escuela de Guitarra*. Madrid: B Wirmbs, 1825.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BECKER, Zé Paulo. **Levadas Brasileiras para Violão**. Rio de Janeiro. 2013.

BORDA, Rogério. Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica. In: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM. 15., 2005, Rio de Janeiro - RJ. **Anais**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. p. 964 - 972. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao17/rogerio\\_borda.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao17/rogerio_borda.pdf).

BRITO, Agnes Lázaro. **O Ensino da Técnica da Guitarra Elétrica nas Instituições de Ensino Superior Públicas do Brasil**. 2019. 61 f. Monografia – Departamento de Artes da Unimontes, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/40020451/O\\_ENSINO\\_DA\\_T%C3%89CNICA\\_DA\\_GUITARRA\\_EL%C3%89TRICA\\_NAS\\_INSTITUI%C3%87%C3%95ES\\_DE\\_ENSINO\\_SUPERIOR\\_P%C3%9ABLICAS\\_DO\\_BRASIL](https://www.academia.edu/40020451/O_ENSINO_DA_T%C3%89CNICA_DA_GUITARRA_EL%C3%89TRICA_NAS_INSTITUI%C3%87%C3%95ES_DE_ENSINO_SUPERIOR_P%C3%9ABLICAS_DO_BRASIL).

CARMO, Leandro Alves. **A Linguagem Idiomática da Guitarra de Toninho Horta: Concepções harmônicas na música instrumental**. 2019. 173 f. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30927>.

CARRAL, Sandra; PASET, Martin. *The Influence of Plectrum Thickness on the Radiated Sound of the Guitar*. In: Acoustic's 08 Paris, 5, 2008, Paris. **Anais [...]**. Paris: Sfa - Société Francaise D'Acoustique, 2008. v. 9, p. 5647-5652. Disponível em: <http://www.conforg.fr/acoustics2008/cdrom/data/articles/000123.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2020.

CARCASSI, Matteo. Simon Wynberg (org.). **25 Etudes Op.60**. Heidelberg: Chanterelle, 1985

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. 5<sup>a</sup> edição. Buenos Aires: Barry, 1979.

DENIS, Pietro. *Méthode Pour Apprendre à Jouer de la Mandoline*. Paris, 1768 (Edição fac-símile Minkof, 1983).

DENYER, Ralph. **The Guitar Handbook**: a unique source book for the guitar player - amateur or professional, acoustic or electric, rock, blues, jazz or folk. 2. ed. Londres: Pan Books, 1992.

ENTREVISTA com Gambale no EM&T. São Paulo. Publicado por: Musical Express, 2013 (7 min.), YouTube. Legendado. Disponível em: <https://youtu.be/VzPPbPo-RHA?t=361>. Acesso em: 02 dez. 2020.

FARIA, Nelson. **Exercícios de Leitura para Guitarristas e Violonistas**. São Paulo: Irmão Vitale, 2014.

\_\_\_\_\_. **Acordes, Arpejos e Escalas:** para violão e guitarra. São Paulo: Irmão Vitale, 2009.

FREITAS, Sérgio. **Qual acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e estudos de planos tonais em música popular. 2010. 817. f. Tese - Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020. Disponível em:  
<https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2010.784261>.

GAMBALE, Frank. **The Frank Gambale Technique Book I**, Warner Bros. Publications, 1988.

\_\_\_\_\_. **Speed Picking.** Hal Leonard, 1994.

\_\_\_\_\_. **Improvisation Made Easier:** An Improvisation Course for Intermediate to Advanced Guitarists, Manhattan Music Publications, 1997.

GEORGE Benson - *Newport jazz fest* 1966. Publicado por: JR Ellison, 2014 (7 min), Youtube, son., color. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=ilMWCMu4Szc&list=PLGo6isKbvQ6g7t8I\\_ho0ZbuI5JMlGITJP&index=14](https://www.youtube.com/watch?v=ilMWCMu4Szc&list=PLGo6isKbvQ6g7t8I_ho0ZbuI5JMlGITJP&index=14). Acesso em Abr. 2021.

\_\_\_\_\_. *On Broadway*. Viena. Publicado por: Zycopolis TV, 2011(13 min), Youtube, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x0cQH9dvNl4>. Acesso em 06 nov. 2021.

GOVAN, Guthrie. **Creative Guitar 2: Advanced Techniques**. United Kingdom: Sanctuary, 2002.

GREEN, Andrew. **Jazz Guitar Technique: breaking the skill barrier**. Brooklyn: Mel Bay Publications, 2018.

JOHNSON, Erick. **Total eletric guitar: hot licks**. 1990.

KESSEL, Barney. Tiger Rag's. Let's cook (1962). Publicado por: Rapitroy (9 min), Youtube, soon., color. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=eXymFiKaSWI&list=PLGo6isKbvQ6g7t8I\\_ho0ZbuI5JMlGITJP&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=eXymFiKaSWI&list=PLGo6isKbvQ6g7t8I_ho0ZbuI5JMlGITJP&index=4).

LEAVITT, William. **A Modern Method for Guitar**. Boston: Berklee Press; Hal Leonard, 2000.

LIEBMAN, David. **A chromatic approach to jazz harmony and melody**. Advance Music, 1991

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: Esmuc, 2014.

MAIA, Marcos da Silva. **Guitarra e Baião:** ritmo e legado na produção fonográfica de músicos brasileiros. 2020. 189 f. Tese - Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade

Estadual de Campinas, Campinas, 2020. Disponível em:  
<https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2020.1127347>.

MANGUEIRA, Bruno. **Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro:** violão e guitarra na música instrumental brasileira. 2006. 87 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2006.367357>.

MARIANO, Anderson. **Diretrizes e Perspectivas para o Ensino Superior de Guitarra Elétrica no Brasil.** 2018. 410 f. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Departamento de Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/13092>.

MARTINO, Pat. *Creative Force, Part 1: book & cd.* Miami: Alfred Publishing, 1994a.

\_\_\_\_\_. *Creative Force, Part 2: book & cassette.* Maimi: Alfred Publishing, 1994b.

MEDEIROS FILHO, João. **Guitarra Elétrica:** um método para o estudo do aspecto criativo de melodias aplicadas às escalas modais de improvisação jazzística. 2002. 80 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2002.257698>.

METHENY, Pat. *Guitar Etudes: warm up exercises for guitar.* Corporation International: Hal Leonard, 2011.

MÓDOLO, Thiago. **A Formação Musical e Pedagógica em Quatro Cursos Superiores de Guitarra Elétrica no Brasil.** 2015. 197 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006a/00006a4d.pdf>.

MORAES, Gustavo. Vai comprar palheta? Conheça os tipos disponíveis no mercado.

**Cifraclub.** Belo Horizonte, 31 jul. 2019. Disponível em:

<https://www.cifraclub.com.br/blog/tipos-de-palheta/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. Guitarra elétrica e licença jazzística no samba “Alienadinho”, de Heraldo do Monte. Per Musi. Vitória, n. 25. ago. 2015. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2015/3841/public/3841-11817-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2015/3841/public/3841-11817-1-PB.pdf)

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros.** Rio de Janeiro: Garbolights, 2007.

PETRUCCI, John. **Rock Discipline.** Woodford Green, London: Warner Bros, 1996.

PINTO, Henrique. **Iniciação ao Violão:** princípios básicos e elementares para principiantes. São Paulo: Ricordi, 2008.

PUJOL, Emilio. *El Dilema del Sonido en La Guitarra.* Buenos Aires: Ricordi, 2009.

\_\_\_\_\_. *Escuela Razonada de la Guitarra: basada en los principios de la técnica de Tarrega*. Buenos Aires: Ricordi, Americana, 1954. (Libro Terceiro). Ediciòn Bilingüe: Castellano e Francés.

QUEIROZ, Luis Ricardo. A formação do violonista: aspectos técnicos, interpretativos e pedagógicos. In: Congresso anual da Associação Brasileira de Educação Musical. 29., 2010. Goiânia. Anais. 2010. p. 197-209. Disponível em: [http://abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais\\_abemcongresso\\_2010\\_parte1.pdf](http://abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_abemcongresso_2010_parte1.pdf).

ROBERTS, Reward; STEWART, James. *The Reward Roberts' Guitar Book*. California: Playback Music, 1971.

ROTHA 43. Te ver de novo, publicado por: rotha 43 oficial, 2012, (3 min) Youtube, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m3gLGFmt3g>.

SÁ, Paulo. PALHETA E ARTICULAÇÃO NO BANDOLIM: uma contextualização para compositores, arranjadores e instrumentistas. *Música em Contexto*, Brasília, v. 1, p. 63-84, 20 jan. 2012.

SCHMID, Will; KOCH, Greg. *Hal Leonard Guitar Method*. 2. ed. Corporation International: Hal Leonard, 1995.

*SECRETS of Gambale Sweeping! Ch. 1 - Introduction*, Troy Grady, 2020, (5 min) YouTube, son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vuHRzA1jYsY&list=PLGo6isKbvQ6g7t8I\\_ho0ZbuI5JMlGITJP&index=10](https://www.youtube.com/watch?v=vuHRzA1jYsY&list=PLGo6isKbvQ6g7t8I_ho0ZbuI5JMlGITJP&index=10). Acesso em: abr. 2021.

STUMP, Joe. *Guitar Sweep Picking e Arpeggios*, Hal Leonard, 2017.

VARGAS, Alexandre Siles. **Guitarra Baiana - uma proposta metodológica para o ensino instrumental**. 2015. 145 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de pós graduação em música da UFBA, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/24143>.

VISCONTI, Eduardo. **A guitarra Brasileira de Heraldo do Monte**. 2005. 205 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2005.422310>.

ZAGONEL, Bernadete. **O que é Gesto Musical**. Editora Brasiliense, 1992.

**APÊNDICE A – Um chorinho pro André**

## Um chorinho pro André

Agnes Lazaro Santos de Brito

### Standard tuning

1 = 90

Da Coda

**B7**

**1.** **Bm**      **P H P E**

**2.** **Bm**      **P H P E7(b13)**

**Am**

**G**

**F**

**E7**

**Am**

**G**

F 16

The image shows a musical score for the Am chord. The top part consists of six measures of sixteenth-note patterns on a staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom part is a guitar tab with a standard tuning (E-A-D-G-B-E) showing hammer-ons (V) and pull-offs (p). The tab includes a measure number (10) and a string number (8) below each note.

The sheet music shows a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of common time. The measure starts with a forte dynamic (F) followed by six measures of piano dynamics (P). The piano dynamic is indicated by a 'p' above the staff and a vertical line with a bracket below the staff. The notes are primarily eighth notes, with some sixteenth-note patterns. Below the staff, there is a tablature system with three horizontal lines labeled T, A, and B. The tablature shows a sequence of strokes: (6), 5, 8, 5, 6, 5, 8, 5, 6, 5, 8, 5, 6, 5, 8, 5, 6, 5, 8, 5, 9. The tablature is aligned with the piano dynamics.

Drum sheet music for E7 chord progression. The top staff shows a continuous pattern of H (Hi-hat) and P (Pedal). The bottom staff shows a bass line with notes on the 7th, 10th, and 7th strings. The bass line is marked with T, A, and B below the staff. The bass line starts at the 9th fret, goes down to the 7th fret, then back up to the 9th fret, and finally down to the 7th fret again.

**Am**

Da Segno

**E7**

**Am**

**TAB**

(10)	V	□	V	V	□	V	V	□	V	V	□	V	V	□	V	V	□	V	V	□	V	V	□	V	
	9	12	10	9	12	10	9	12	10	9	12	10	9	10	9	(9)	7	10	9	7	10	9	7	10	7



**E7(#5)** *rall*

**A9**

**APÊNDICE B – *Sweep Samba***

# Sweep Samba

Agnes Lázaro Santos de Brito

Standard tuning

 $\text{♩} = 140$ 

**C $\sharp$ 7/b13**      **F $\sharp$ m7**      **E $7/4$**

**D7M**      **A7M(13)**      **A7M/5 $\sharp$**       **F $\sharp$ m7**

**E/G $\sharp$**       **Bm7**

**E**      **C $\sharp$ 7/5 $\sharp$**       **F $\sharp$ m7**      **E $7/4$**

Da Coda

**D7M**

**A7M**

**A7**

**D7M**

**C#m7**

**Bm7**

**C#m7**

**A7**

**D7M**

**C#m7**

**Bm7**

**C#7/b13**

**C#m7**

**Bm7**

**C#7/b13**

**A7M**

**A7**

**D7M**

**1.**

**2.**

**C#m7**

**Bm7**

**E7/b9**

**T A B**

(4) 4 5 6 | 6 7 2 | (2) 4 5 4 | 4 3 | (4) 7 7 6 |

**A7**

**D7M**

**C#m7**

**T A B**

5 4 | (4) 7 4 5 | 6 5 | (4) 4 5 6 |

D.C. al Coda  
C#7/b13

**Bm7**

**T A B**

6 7 2 | (2) 4 5 4 | 2 3 2 |

**C#m7**

**Bm7**

**F#m7**

**T A B**

(4) 5 4 6 | 5 4 2 | (2) 3 2 4 | 3 2 5 | (5) 6 4 7 |

**Bb7/11 #**

**T A B**

6 5 3 | (3) | (3) | (3) | (3) |

Musical score for guitar tablature, measures 59-71. The score consists of two staves. The top staff is a standard musical staff with a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of common time. It features sixteenth-note patterns with grace notes indicated by '3' above the main note heads. Measure 59 starts with a grace note followed by a sixteenth-note pair (2, 1) and another sixteenth-note pair (1, 4). Measures 60-61 show a similar pattern. Measure 62 begins with a grace note followed by a sixteenth-note pair (3, 4) and another sixteenth-note pair (3, 2). Measures 63-64 continue this pattern. Measure 65 begins with a grace note followed by a sixteenth-note pair (3, 2) and another sixteenth-note pair (1, 4). Measures 66-67 continue this pattern. Measure 68 begins with a grace note followed by a sixteenth-note pair (1, 4) and another sixteenth-note pair (4, 1). Measures 69-70 continue this pattern. Measure 71 concludes with a sixteenth-note pair (1, 4) and a grace note.

The bottom staff is a guitar tablature staff with three horizontal lines. It shows fingerings (T, A, B) and string numbers (3, 2, 2, 2; 4, 5, 9; 7, 6; 5, 9, 16) corresponding to the sixteenth-note patterns in the top staff. An arrow labeled  $\frac{1}{2}$  points to the sixteenth-note pair at the end of measure 71.

**A**

Musical score for guitar tablature, measure 72. The staff is labeled 'A'. The score consists of two staves. The top staff is a standard musical staff with a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of common time. It features grace notes indicated by small circles with stems. Measure 72 starts with a grace note followed by a sixteenth-note pair (1, 2) and another sixteenth-note pair (1, 2). Measures 73-74 continue this pattern. Measure 75 concludes with a sixteenth-note pair (1, 2).

The bottom staff is a guitar tablature staff with three horizontal lines. It shows fingerings (T, A, B) and string numbers (16, 16, 16, 16) corresponding to the sixteenth-note patterns in the top staff.

**APÊNDICE C – Arpejos à Bahia**

# Arpejos à Bahia

Agnes Lazaro

### Standard tuning

J = 90

Cm7

The image shows a musical score for guitar. At the top left is a small guitar chord diagram with the number '8' above it. The main staff is in common time (indicated by 'C') and has a key signature of one flat (indicated by a 'B' with a flat symbol). The first measure consists of a sixteenth-note scale pattern starting on the 10th fret of the B string. The second measure continues this pattern. The third measure begins with a sixteenth note on the 8th fret of the A string, followed by eighth notes on the D and G strings. The fourth measure starts with a sixteenth note on the 11th fret of the B string, followed by eighth notes on the D and G strings. The fifth measure starts with a sixteenth note on the 8th fret of the A string, followed by eighth notes on the D and G strings. The sixth measure starts with a sixteenth note on the 11th fret of the B string, followed by eighth notes on the D and G strings. The seventh measure starts with a sixteenth note on the 8th fret of the A string, followed by eighth notes on the D and G strings. The eighth measure starts with a sixteenth note on the 10th fret of the B string, followed by eighth notes on the D and G strings. The ninth measure starts with a sixteenth note on the 8th fret of the A string, followed by eighth notes on the D and G strings. The tenth measure starts with a sixteenth note on the 11th fret of the B string, followed by eighth notes on the D and G strings. The eleventh measure starts with a sixteenth note on the 8th fret of the A string, followed by eighth notes on the D and G strings. The twelfth measure starts with a sixteenth note on the 12th fret of the B string, followed by eighth notes on the D and G strings. The thirteenth measure starts with a sixteenth note on the 10th fret of the B string, followed by eighth notes on the D and G strings. The fourteenth measure starts with a sixteenth note on the 8th fret of the A string, followed by eighth notes on the D and G strings.

B<sub>b</sub>

Baug

## E♭maj7

Edim

Dm

Ddim

**Cm7**

The musical score consists of two staves. The top staff is for the guitar, starting with a Cm7 chord (x) and a sixteenth-note scale run. It includes slurs, grace notes, and dynamic markings (sl., p). The bottom staff is a tablature for the guitar, showing the string numbers (T, A, B) and fret positions for the scale run.

The image shows a musical score for guitar and bass. The top part features two chords: Cm (at measure 5) and Cm7 (at measure 10). Each chord has a grid diagram above it indicating finger placement (e.g., index on 1st string, middle on 2nd, etc.). Below the chords are two staves of musical notation. The upper staff is for the guitar, starting with a C minor chord (C, E, G) at measure 5. It then moves through various patterns of eighth and sixteenth notes, with fingerings like 1-2-3-4, 1-2, and 3-4 indicated above the notes. The lower staff is for the bass, showing a continuous line of notes with corresponding fingerings below them. Measures 11 and 12 show more complex patterns for both instruments.

**Ebmaj7**

**Edim**  
xxx

**TAB**

10	8	12	13	12	11	10	11	10	12	13	12	8	10
11	10	11	12	12	11	10	11	10	12	11	12	11	10
12	11	10	13	12	11	13	12	11	14	13	12	11	10

**Dm**

**Ddim**

**Cm7**

**C**

**B<sub>b</sub>**

**APÊNDICE D – Baião Varrido**

# Baião Varrido

Agnes Lazaro

Standard tuning

$\downarrow = 98$

1 TEMA INICIAL

E7(9)      Am      Am7      Am6      Am7

Am      Am7      Am6      Am7

D7      D6      D      D6

Am      Am7      Am6      Am7

Bbm7(13)      E7

1.

**Am**

**Am7**

2.

**Am6**    **Am7**    **B♭m7(13)**

**E7**

**Am**    **Am7**

**E7(#9)**

Tema final

**Am6**    **Am7**    **Am**    **Am7**



**APÊNDICE E – Reflexões *Sweep***

## Reflexões Sweep

Agnes Lazaro

### Standard tuning

Largo ♩ = 50

TEMA

$$F \approx m^7/\alpha$$

**F#m7/9**

jz.guit.

**B7(13)**

sl.

sl.

sl.

sl.

sl.

sl.

Em<sup>7</sup>/9

**B♭7/D**

Musical score for guitar tablature, measures 3-10. The score includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of common time. The tablature shows the left hand's fretting and the right hand's strumming or picking pattern. The score consists of ten measures, with measure 10 ending on a repeat sign.

## E♭maj7

5

Gm7

Cm7/b13

3

C#7(9)/E#

$$F \# m^7 / 9$$

— 3 —

The image shows a musical score for guitar. The top part is sheet music with a treble clef, a key signature of four sharps, and a time signature of 9/8. It features a melodic line with grace notes and a rhythmic pattern indicated by vertical stems and numbers. The bottom part is tablature, labeled 'TAB' on the left, showing the fret positions for each note. The tablature includes a measure number '7' above the first measure, and below the measures are numerical values: 9, 10, 9, 7, 9, 8, 6, 9, 7, 6, 9, 7, 6.

**B7/D<sup>#</sup>**      **Em<sup>7/9</sup>**

**B<sub>b</sub>7(13)**

**E<sub>b</sub>maj7**

**Gm7(11)**

**Cm7(b13)**

**Fsus4**

**Gm7**

17

T A B

**C7(9)/B<sub>b</sub>**

18

T A B

**Am7**

19

T A B

**D7**

20

T A B

**A7/G**

21

T A B

**A7**

T 8  
A 6  
B 7

V 5 7 7 9 9 10 10 12 14

(9)

Dmaj7

23 3 5 7 24 3 5 7

(14) (14)  
(14) (14)  
(12)

**F#m7/9**

T 9  
A 7  
B 9

V 10 10 9 11 7 11 9 11 9 8 7

(12)

**B7(13)**

T 9  
A 7  
B 7

V 9 12 9 11 11 12 14 11 11 14 14 12 14 13 14

(7)

16 16

**Em7/9**

T 7  
A 7  
B 5

V 10 8 7 10 8 7 9 7 5 8 6 5 8 6 5 6

**B♭7**      **E♭maj7**

T 6  
A 5  
B 6

V 5 8 10 8 8 10 8 10 11 10 12 11 10 13

(6)

**Gm7(11)**

T A B  
(13) 11 10 10 10

**Cm7(b13)/A♭**

T A B  
(4) 9 6 8 6 9 4 6 | (6) 8 9 8

**TEMA FINAL**

**F♯m7/9**

T A B  
9 9 7 9

**B7(13)**

sl. 8 9 7 10 8 9 7 8 | 7 9 8 7 7

**Em7/9**

T A B  
7 7 5 7

**A7(9)/G**

10 7 10 7 9 9 11 10

**Bm7(b13)**

**Dmaj7(9)/F♯**

T A B  
2 3 2 5 2 2

9 10 9 12 9