

A TÉCNICA DE
PALHETADA SWEEP
NA GUITARRA E NO VIOLÃO

uma proposta didática
aplicada à música brasileira

Agnes Lázaro Santos de Brito

**A TÉCNICA DE
PALHETADA SWEEP
A GUITARRA E NO VIOLÃO:**

**uma proposta didática
aplicada à música brasileira**

Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes

Wagner de Paulo Santiago
Reitor

Dalton Caldeira Rocha
Vice-Reitor

Ivana Ferrante Rebello
Pró-Reitora de Ensino

Rogério Othon Teixeira Alves
Pró-Reitor de Extensão

Maria das Dores Magalhães Veloso
Pró-Reitora de Pesquisa

Cláudia Luciana Tolentino Santos
Pró-Reitora de Planejamento, Gestão e Finanças

Marlon Cristian Toledo Pereira
Pró-Reitor de Pós-Graduação

©Editora Unimontes

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro
Editora-Chefe

Conselho Editorial

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro
Gustavo Henrique Cepolini Ferreira
Ivana Ferrante Rebello
Leandro Luciano Silva Ravnjak
Luiz Henrique Carvalho Penido
Patrícia Takaki Neves
Tânia Marta Maia Fialho
Vanessa de Andrade Royo

Agnes Lázaro Santos de Brito

**A TÉCNICA DE
PALHETADA SWEEP
A GUITARRA E NO VIOLÃO:**

**uma proposta didática
aplicada à música brasileira**

Laura Silveira Fahel
Capa

Isabel Francine de Souza Oliveira
Arte da Capa

Maria Rodrigues Mendes
Diagramação

Ângela Heloisa Benedito Buxton
Ana Paula Lopes da Silva Rodrigues
Maria Amelia Castilho Feitosa Callado
Revisão linguística

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro
Editora Geral

Este livro foi selecionado por edital
e submetido a parecer duplo cego

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B862t

Brito, Agnes Lázaro Santos de.

A técnica de palhetada sweep na guitarra e no violão: uma proposta didática aplicada à música brasileira [recurso eletrônico] / Agnes Lázaro Santos de Brito. - Montes Claros, MG : Editora Unimontes, 2025.

132 p. il. ; E'book PDF.

Inclui bibliografia.

Modo de acesso: world wide web

<http://www.editora.unimontes.br/index.php/ebook>

ISBN: 978-65-86467-89-5. (E'book).

1. Música. 2. Prática interpretativa (Música). 3. Violão - Instrução e estudo. 4. Guitaristas. 5. Técnica de palhetada sweep (Guitarra – Violão). 6. Didática instrumental. I. Brito, Agnes Lázaro Santos de. II. Título. III. Título: Uma proposta didática aplicada à música brasileira.

CDD 780.7

Elaborado por Biblioteca Central Professor Antônio Jorge / Roseli Damaso – CRB-6/1892

©Editora Unimontes

Campus Universitário Professor Darcy Ribeiro

Montes Claros - Minas Gerais - Brasil

CEP 39401-089 - CAIXA POSTAL 126

www.editora.unimontes.br

editora@unimontes.br

Filiada à



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

*Dedico este livro à minha esposa
Isabel, aos meus filhos, Laura e Isaac,
a todos os músicos norte-mineiros,
em especial meu mestre e pai Guega,
e ao meu primeiro professor de
guitarra, Warleyson Almeida.*

SUMÁRIO

Prefácio	9
Prelúdio	13
1 A palheta	17
2 A técnica de palhetada <i>sweep</i>	19
3 Guitarristas, posições e aplicações da técnica de <i>sweep</i>	21
4 George Benson a sua aplicação da palhetada <i>sweep</i>	22
5 Eric Johnson e a sua aplicação da palhetada <i>sweep</i>	27
6 Barney Kessel e sua aplicação da palhetada <i>sweep</i>	28
7 Perspectiva do autor para a aplicação da palhetada <i>sweep</i>	29
8 Frank Gambale e a <i>Speed Picking</i>	31
9 Sugestões para o estudo e a execução da técnica de palhetada <i>sweep</i>	40
10 Sobre segurar a palheta	41
11 Movimento de dedos, punho, cotovelo e ombro	42
12 Orientações para a leitura e o estudo dos exercícios e composições	43
13 Palhetada <i>sweep</i> sobre duas cordas	44
14 Um chorinho pro André	50
15 Palhetada <i>sweep</i> unidirecional (PUGA e PUAG) sobre três, quatro, cinco e seis cordas	60

16	Sweep samba	64
17	Variações da unidirecionalidade da palhetada	68
18	Arpejos à Bahia	72
19	Palhetada econômica do grave para o agudo e do agudo para o grave (PEGA e PEAG)	78
20	Baião Varrido	81
21	PEGA e PEAG: exercícios preparatórios para a música “Reflexões <i>Sweep</i> ”	88
22	Reflexões <i>Sweep</i>	94
	Referências	106
	Apêndice A – Um chorinho pro André	109
	Apêndice B – <i>Sweep</i> Samba	116
	Apêndice C – Arpejos à Bahia	120
	Apêndice D – Baião Varrido	123
	Apêndice E – Reflexões <i>Sweep</i>	126

PREFÁCIO

Eu conheci Agnes Lázaro quando era professor visitante da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Uberlândia, Minas Gerais, em 2022. Fui para lá com uma bolsa *Fulbright*, o programa de intercâmbio do Ministério de Relações Externas dos Estados Unidos. Estando na UFU, dei aulas de improvisação de jazz, prática de conjunto de música popular e de guitarra jazz. Foi uma experiência transformadora.

Além de dar aula, também toquei em muitos shows no Brasil. No primeiro show, Agnes estava lá e se apresentou. Ele estava fazendo o mestrado na UFU na época e perguntou se seria possível participar de minhas aulas de guitarra como um tipo de estágio. Respondi que sim, claro. Aliás, Agnes deu uma canja naquela noite, e fiquei impressionado com os seus “*chops*”, que significa, no inglês, ter muita técnica! Foi um prazer ter Agnes como aluno. Ele chegava às aulas com uma atitude positiva, sorrindo, e com muitas dúvidas.

Quando o semestre terminou, voltei para os EUA. Foi difícil, o corpo estava nos EUA, mas o coração ainda estava no Brasil. Mas, para minha surpresa, logo depois de voltar, recebi uma mensagem de Agnes me convidando para participar da banca de defesa da dissertação de mestrado dele no mês seguinte. Claro que aceitei, e foi uma honra participar. A dissertação era um livro que Agnes tinha escrito sobre a técnica de “*Sweep Picking*”, ou seja, sobre a palhetada *Sweep*. A palhetada *Sweep* é

usada em praticamente todos os estilos musicais. Era famosa nos estilos de *hard rock* e *heavy metal* dos anos oitenta. A técnica permite ao guitarrista tocar diversas notas não consecutivas de forma rápida, com o mínimo esforço, e, nesse sentido, é uma técnica bem útil. Não é necessariamente fácil, porém exige estudo e dedicação do estudante para dominá-la. Ao pensar nas aulas, lembrei-me de como Agnes usava bem essa técnica.

Preparei-me, para o meu papel na banca, lendo este livro, o livro que você tem nas mãos. Ao ler, fiquei impressionado com a qualidade e a organização da obra, e logo percebi que deveria ser publicado. Aprendi muito, e várias coisas me impressionaram. Para começar, o livro inicia com uma história e uma explicação da técnica de palhetada *Sweep*. As descrições da técnica são extremamente detalhadas, com vários exemplos e diversas imagens, abrangendo múltiplas variedades de palhetas e posições das mãos. Por exemplo, Agnes mostra como várias mudanças sutis podem afetar a eficácia da técnica, como a palhetada *Leading Edge*, uma técnica que, apesar de minha carreira como guitarrista profissional, há mais que vinte cinco anos, não conhecia antes de ler o livro, mas que já comecei a usar! Agnes mantém esse padrão de explicações detalhadas ao longo de toda a obra.

Daí, Agnes atribui a evolução da técnica a guitarristas conhecidos de vários estilos musicais, como George Benson e Barney Kessel, no *jazz*; Frank Gambale, no *fusion*; e Eric Johnson, no *rock* instrumental. Todos mestres de seu próprio estilo, que já usaram a palhetada *Sweep* de várias formas. Agnes inclui trechos das improvisações deles para mostrar o uso individual de palhetada *Sweep* em seus respectivos estilos musicais. Nisso, Agnes fornece uma boa e útil visão geral da técnica.

Por fim, Agnes aplica a técnica de palhetada *Sweep* à música brasileira através de alguns autorais dele. Eu gos-

taria de destacar a importância disso. Agnes pegou uma técnica essencialmente popularizada fora do Brasil, principalmente no *rock*, e a aplicou à música brasileira, especificamente aos estilos de choro, samba, e baião. Isso é uma inovação. Existem alguns livros sobre palhetada *Sweep*, mas não conheço nenhum que aplique essa técnica à música brasileira, muito menos escrito em português. Que ótima fusão de culturas e conceitos!

Nesse sentido, o livro representa uma expansão tanto da literatura sobre a técnica de palhetada *Sweep* quanto da literatura sobre a música brasileira. Eu seria negligente se não dissesse que Agnes passou em sua defesa com louvor! Uhu! E agora, dois anos depois, fiquei muito feliz por saber que a obra de Agnes ia ser publicada. Como resultado, você, leitor, tem o privilégio de se beneficiar do excelente trabalho dele na forma deste livro. Independentemente do estilo musical que você toca, este livro será um excelente complemento para o estudo de guitarra, especialmente para quem fala português. Se você já utiliza a palhetada *Sweep*, ou se ela é nova para você, tenho certeza de que este livro, bem pesquisado e bem escrito, enriquecerá e aprofundará o seu conhecimento da guitarra ou do violão em geral.

Happy Sweep Picking!

Dr. Mark Tonelli

*Coordenador de estudos de guitarra
de Universidade Millikin
Decatur, Illinois, EUA*

PRELÚDIO

O presente livro se iniciou juntamente com os meus estudos musicais no ano de 2001, no Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez, na cidade de Montes Claros, Minas Gerais. Desde as primeiras aulas de violão me deparei com alguns materiais didáticos que apresentavam o desenvolvimento sistemático e paulatino do conteúdo violonístico ali tratado. Posteriormente surgiu-me o interesse pela guitarra. 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 esse instrumento. Mensalmente eu aguardava curiosamente pelo guitarrista da capa, e aos poucos eu ia conhecendo os modelos de guitarra, pedais, amplificadores, assim como o mais esperado: as transcrições dos exercícios e solos. Ao mesmo tempo em que as revistas me apresentavam o 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 à guitarra, 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 insuficien-

tes. 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 instrumentos tão próximos me trouxe ainda mais questionamentos e perguntas. Muitas ainda sem resposta, mas uma delas me trouxe até a escrita deste livro.

Com a minha inserção no curso de música da Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, 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, 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, pude observar na prática e academicamente a necessidade de elaboração de materiais didáticos abrangentes para o ensino da técnica da guitarra 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.

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. Diante desse panorama, indaguei-me: se ambos os instrumentos trazem tantas semelhanças, por que não elaborar materiais didáticos para a técnica da guitarra, emancipando as perspectivas didático-pedagógicas do violão? E mais, por que não elaborar um material que possa contemplar aspectos comuns a esses instrumentos irmãos? Devido às semelhanças de afinação e por tratarem de instrumentos tocados com a palheta, o presente livro 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.

Portanto, no mestrado, decidi desenvolver um material didático para se trabalhar a técnica de palhetada *sweep* aplicada à música brasileira. Devido aos aprendizados que adquiri nas aulas com o mestre Warleyson Almeida - guitarrista montes-clarense que aprendeu com a maior referência mundial da palhetada *sweep*: Frank Gambale -, surgiu-me a seguinte indagação: como desenvolver um percurso didático para se trabalhar a técnica de *sweep* sobre a música brasileira? Por não serem encontrados materiais brasileiros que contornam o ensino paulatino dessa técnica, emergiu 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 elaborado um caminho pedagógico para se trabalhar a técnica de palhetada *sweep* que consistiu na criação uma série

de exercícios mecânicos seguidos por composições musicais nos ritmos de baião, choro, samba , ijexá e um estudo solo em *chord melody* (acorde e melodia), assim a técnica pode ser investigada através desses exercícios que preparam o estudante para a prática do repertório. Após a elaboração e escrita deste trabalho, todas as músicas, *backing tracks* e os exercícios foram gravados em áudio e vídeo como material de apoio para o estudante, de modo que o estudante pode ler, ouvir, visualizar e tocar junto na experiência deste livro.

1 A palheta

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 (Pujol, 2009, p. 41, tradução minha)¹.

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 conjunta-

¹ 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 loose robes, accompanies their rhythmic song on his seven stringed cithara, now plucking the strings with his fingers, now with a plectrum”.

mente (palhetada híbrida² 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 influenciam pontualmente no timbre do instrumento. As palhetas são produzidas de materiais variados, podendo ser de náilon, plástico, pedra, etc., e de vários desenhos, tamanhos e espessuras (Denyer, 1992). A Figura 1 exemplifica a diversidade de materiais possíveis para a construção de uma palheta:

Figura 1 — Palhetas de diversos materiais



Fonte: Moraes, 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

² Técnica que consiste em tocar com palheta e dedos.

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 de os guitarristas usufruidores recorrentes da técnica de *sweep picking* optarem por palhetas menos flexíveis. Isto se pode observar em Frank Gambale, em entrevista³ realizada pela Escola de Música e Tecnologia (2013), na qual o guitarrista relatou fazer uso de palhetas de média tensão, bem como utilizar o mesmo tipo de 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.

2 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 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 (*sweep picking*) 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 Denny (1768) abordam o emprego da palhetada econômica, como podemos observar a seguir:

³ Disponível em: <https://youtu.be/VzPPbPo-RHA?t=361>. Acesso em: setembro de 2020.

A musical staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Above the staff, the lyrics 'A A A A V V V V' are written, corresponding to the notes.

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 alternada⁴.

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*⁵ 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, 1994, p. 6, tradução minha⁶).

⁶ 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.

3 Guitarristas, posições e aplicações da técnica de *sweep*

Uma sonoridade mais limpa e leve é inerente 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, pois 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 com a palhetada alternada, que acentua o ataque da palhetada nas cordas na sonoridade.

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 o violão. Contudo, manteremos o foco nos exemplos de guitarristas/violonistas que não só aplicaram a técnica de *sweep* em suas performances, mas também 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.

Constatou-se a aplicação da técnica de *sweep* em gravação ocorrida ainda na década de cinquenta, tendo o guitarrista Herb Ellis como 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 PUGA⁷ e PUAG⁸, caracterizando o início do percurso de desenvolvimento dessa técnica na guitarra elétrica.

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 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 George Benson a sua aplicação da palhetada *sweep*

Além de ser um guitarrista que desenvolveu uma técnica de palhetada bastante peculiar (*fly picking*⁹), 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*

⁷ Palhetada unidirecional do grave para o agudo.

⁸ Palhetada unidirecional do agudo para o grave.

⁹ 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.

Jazz. Em registro audiovisual¹⁰, foi possível identificar George Benson aplicando a palhetada *sweep* em diversos trechos da sua performance.

Figura 3 — Transcrição do improviso de George Benson em “Benson’s Rider”

Fonte: Benson, 1966, “3:15 - 3:27”, transcrição própria.

O trecho acima consiste basicamente em uma sequência de arpejos executadas com PUGA. Na tonalidade de *Cm*, nos compassos 1, 2 e 3, predominam as figuras de colcheias em quáteras 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*¹¹ de *Gb* para

¹⁰ Disponível em: <https://youtu.be/ilMWCmu4Szc?t=190>. Acesso em: julho de 2021.

¹¹ 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.

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 *E_b* 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 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 transcrito acima. A maneira como 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 4¹² abaixo apresenta a postura de George Benson palhetando as cordas.

Figura 4 — Posição da mão direita de George Benson



Fonte: Benson, 2011.

Por George Benson executar uma palhetada peculiar na maneira de desempenhar a técnica de *fly picking*, a palhetada alternada e *sweep* também demonstram certas peculiaridades em relação à posição do

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x0cQH9dvNl4>. Acesso em: julho de 2021.

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*¹³:

Figura 5 — *Trailing Edge* e *Leading edge*



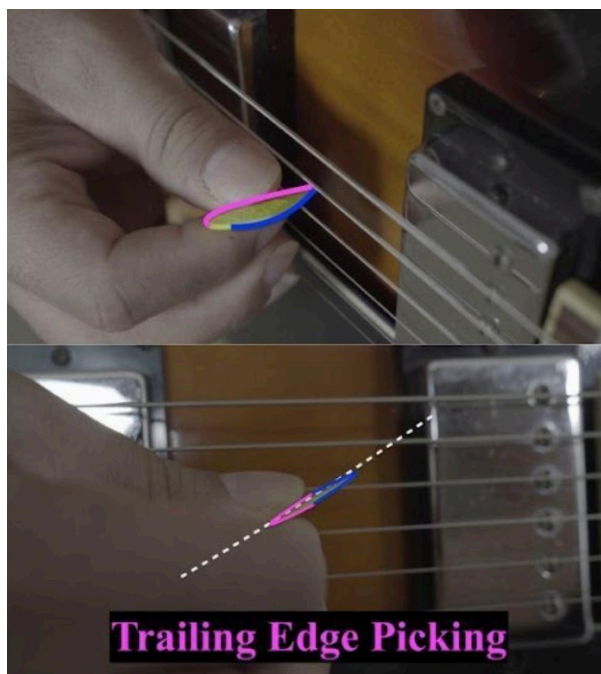
Fonte: Grady, 2020. Fotografia: Isabel Francine Oliveira

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 com que a palhetada *sweep* seja realizada com o *trailing edge picking*. A Figura 6¹⁴ a seguir mostra a posição semelhante a de George Benson:

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sV8IeDOysp8>. Acesso em: julho de 2021.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sV8IeDOysp8>. Acesso em: julho de 2021.

Figura 6 — *Trailing edge Picking*



Fonte: Grady, 2020. Fotografia: Isabel Francine Oliveira

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 como se a palheta estivesse reta. Outro ponto a ser observado é a semelhança da posição da Figura 6 com a Figura 4, 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 outras, 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.

5 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 quíalteras 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 7 a seguir.

Figura 7 — Padrão da Escala Pentatônica de Eric Johnson



Fonte: Johnson, 1990, adaptado pelo autor.

O exemplo da Figura 7 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 cor-

das 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 umas das grandes marcas do seu estilo guitarrístico.

6 Barney Kessel e sua aplicação da palhetada *sweep*

Diversos guitarristas contribuíram para o desenvolvimento da palhetada *sweep*. A exemplo, a peça intitulada “*Tiger Rag*”¹⁵, do álbum “*Let’s Cook*” (1962), 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 durante o improviso de Kessel, como mostra a transcrição da tablatura e partitura da Figura 8.

Figura 8 — Lick da Música “*Tiger Rag*” do guitarrista Barney Kessel

The figure shows a musical score and a corresponding guitar tablature for a lick from the song "Tiger Rag" by Barney Kessel. The score is written in 4/4 time and the key of Ab major (three flats). The lick consists of four measures. The first measure has a whole rest. The second measure contains a descending sweep (sweep down) starting on the 8th fret of the high E string, moving down to the 5th fret of the low E string. The third and fourth measures continue the descending sweep pattern. The tablature below the staff shows the fret numbers: 7, 8, 7, 6, 5, 5, 4, 3, 5, 5, 7, 6, 5, 6, 6, 7, 5, 4, 2. Slurs and 'sl.' markings indicate the sweep technique.

Fonte: Kessel, 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*¹⁶ descendente, e

¹⁵ Disponível em: <https://youtu.be/eXymFiKaSWI?t=470>. Acesso em: outubro de 2021.

¹⁶ 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).

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 também apresentar informações (siglas, sinais, etc.) a serem discutidas e aplicadas com maior frequência no decorrer deste livro.

7 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. Inesgotáveis, 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” (Gamballe, 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 este livro já havia desenvolvido alguns *licks* próprios, dos quais um ficou registrado no solo da música “Te ver de novo”¹⁷, com transcrição apresentada na Figura 9 a seguir.

¹⁷ Disponível em: <https://youtu.be/m3gLGxFmt3g?t=46>. Acesso em: julho de 2021.

Figura 9 — Solo da música “Te ver de novo”

The image displays a musical score for a guitar solo in G#m, 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a standard staff and a corresponding guitar tablature (TAB) below it. The first system (measures 1-4) features a melodic line with slurs and accents, and a TAB with fingerings like 11-14, 11-12, and 14-16. The second system (measures 5-10) includes a complex lick starting at measure 5, highlighted with green, blue, and red arcs, and a TAB with fingerings such as 9-11-13, 11-12-14-11, and 12-15-13-11. The third system (measures 11-14) shows a continuation of the melodic line with slurs and accents, and a TAB with fingerings like 18-16-11, 19-16, and 19-18-16-21. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'full' and 'p'.

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 quíntulas *septinas* e na primeira fusa, contemplando todo trecho grifado de verde (PEGA¹⁸ — conceito que será aprofundado no tópico seguinte). Posteriormente, da segunda até a décima fusa, o que abarca o primeiro grifo vermelho e azul (PEAG¹⁹ — Conceito que também será aprofundado no tópico seguinte), decorre descendentemente 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

¹⁸ Palhetada econômica do grave para o agudo.

¹⁹ Palhetada econômica do grave para o agudo.

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 descendentemente a partir de uma combinação, na qual é aplicada uma nota na 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 (PP²⁰ - 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.

8 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:

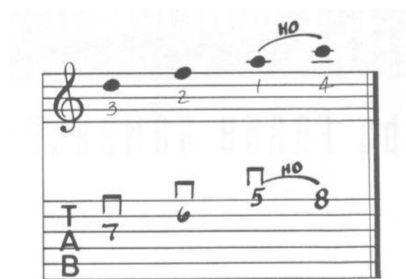
A palhetada varrida é muito utilizada em certas digitações de arpejos e também em digitações de escalas, principalmente aquelas que mantêm um padrão de três notas por corda, pois, quando temos

²⁰ Palhetada par.

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).

A utilização de *legatto* (*hammer-on*²¹, *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 10 — *Example #1* do livro *Speed picking*



Fonte: Gambale, 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

²¹ 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).

também contribuirá para nortear a elaboração das composições musicais que serão apresentadas nos últimos capítulos. Sobre o *lick* acima, o autor faz as seguintes considerações:

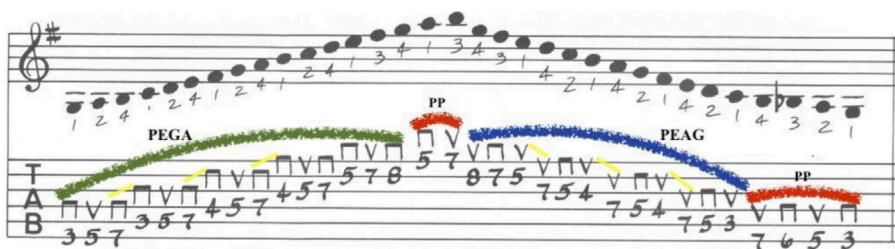
Neste exemplo de *SPEED PICKING*, uma palhetada para baixo é usada para as primeiras 3 notas e *Hammer-on* para a última nota. A maioria dos guitarristas já tocou esse *lick* simples em algum momento ou outro e deixa a técnica ir até aí, sem saber até onde o germe dessa ideia pode ser levado. O estilo 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)²².

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. Isso posto, o guitarrista cria a palhetada alternada em prol da *sweep*, na qual utilizam-se três ou cinco toques para execução da palhetada econômica do grave para agudo (PEGA)

²² 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.*

e para a palhetada econômica do agudo para o grave (PEAG). Já a quantidade de palhetadas pares (PP) é utilizada para mudança da direção, como veremos na Figura 11 abaixo:

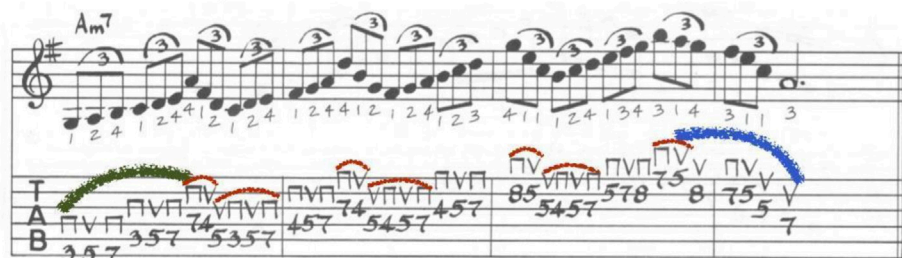
Figura 11 — PEGA, PEAG e PP - *Example#7* do livro *Speed Picking*



Fonte: Gambale, 1994, p. 5.

O Trecho grifado de verde apresenta a escala de G ascendentemente com PEGA. Gambale propõe a digitação baseada em um padrão de três notas por corda, algo que 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, descendentemente, resultando no movimento inverso, ou seja: padrão de três palhetadas por corda, seguidas 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

Figura 13 — Example #10 do livro *Speed Picking*



Fonte: Gambale, 1994, p. 7.

Os trechos grifados de vermelho demonstram os momentos em que ocorrem PP no exemplo acima. Após a execução PECB 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, mas são informações úteis ao estudante. Em um vídeo gravado em 2013²³ 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:

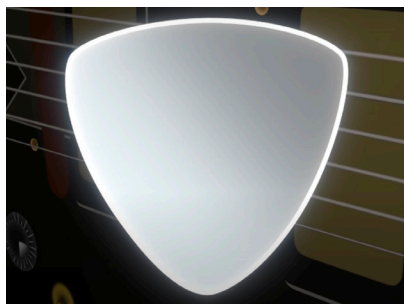
Eu uso cordas .09 ou .010, dependendo da guitarra, há 40 anos. O mesmo modelo de palheta, eu uso a mesma palheta por aproximadamente 40 anos também. Então eu mantenho tudo bem uniforme, bastante padrão. A guitarra, dependendo da tensão ou da escala,

²³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VzPPbPo-RHA&list=PL-Go6isKbvQ6g7t8I_ho0ZbuI5JmIGITJP&index=2. Acesso em: março de 2021.

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, “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 recorre ao mesmo modelo de palheta há quarenta anos, algo que nos permite concluir que o guitarrista encontrou o modelo ideal para executar a *sweep picking*. A Figura 14 a seguir traz o formato da palheta usada por Frank Gambale:

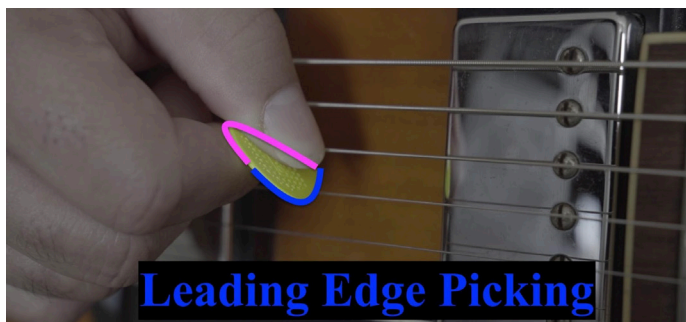
Figura 14 — Palheta de Frank Gambale



Fonte: Grady, 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*.

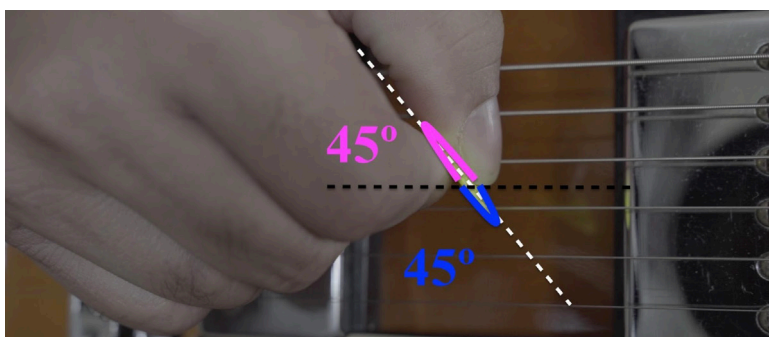
Figura 15 — *Leading edge picking*



Fonte: Grady, 2020. Fotografia: Isabel Francine Oliveira

Como é possível notar, *leading edge picking*²⁴ é exatamente o inverso do *trailing edge picking*, porém há um ponto em comum entre a forma de palhetar de Frank Gambale e George Benson. Gambale também mantém a palheta inclinada em 45°, decorrendo na mesma economia de movimentos abordada por George Benson, devido à inclinação da palheta, entretanto a partir do movimento inverso. A Figura 16 a seguir ilustra a angulação sugerida por Gambale:

Figura 16 — Angulação da palhetada de Frank Gambale



Fonte: Grady, 2020. Fotografia: Isabel Francine Oliveira

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sV8IeDOysp8>. Acesso em: dezembro de 2020.

Como podemos observar nas Figuras 6 e 16, ambos os 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 o posicionamento deve 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 17 a seguir evidencia o posicionamento frontal, rente ao braço da guitarra e geral do Frank Gambale:

Figura 17 — Posicionamento da mão de Frank Gambale



Fonte: Grady, 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.

9 Sugestões para o estudo e a 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 percorrido 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 apresentado, 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.

Vale destacar também que algumas ferramentas de análise de informações, como acordes, modos e tons serão abordadas 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 18 — Descrição de notas da partitura



Fonte: O autor.

Os exercícios, músicas e transcrições presentes no decorrer deste livro apresentam *links* na nota de rodapé, para o leitor ter acesso à referência audiovisual das músicas e exercícios. Exceto a música intitulada “reflexões sweep”, que é uma obra solo, as demais acompanham seus respectivos *backing tracks* com as partituras e tablaturas sincronizadas.

10 Sobre segurar a palheta

Existem formas diferentes de se segurar a palheta. Sugiro que ela seja segurada pressionando-a com os dedos indicador e polegar, para a ponta da palheta formar um ângulo de 45° graus, ou seja, a posição conceituada como *leading edge picking*, como podemos observar na Figura 16 apresentada no capítulo 8.

O posicionamento acima sugerido baseia-se na maneira como o guitarrista Frank Gambale segura sua palheta. O guitarrista mantém a mão direita fechada segurando a palheta com os dedos polegar e indicador, com apoio dos demais dedos. Diferente de quando seguramos

a palheta apenas com os dedos polegar e indicador, quando temos o apoio dos demais dedos reforçando o dedo indicador, é possível 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 e 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 aplicadas à intensidade sonora. Por ser necessário 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 milímetros mais alta (1.0 mm acima), ao apoiarmos os dedos médio, anular e mínimo no dedo indicador (que seguram a palheta), podemos adquirir maior intensidade sonora com a palhetada reforçada por esses dedos. Essa aplicação pode ser dosada de modo que, quando necessitar de menor intensidade, o guitarrista poderá manter o uso somente dos dedos indicador e médio²⁵.

II 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 movimen-

²⁵ Vídeo exemplificando a palhetada com mão aberta e fechada: https://youtu.be/2xiB3Km_4KA.

to de ombro e cotovelo são mais incomuns no universo das cordas. Guitarristas de *rock*, como Zakk Wylde e John Petrucci, são exemplos de músicos que, 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 intensidade²⁶.

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, mas sim propor a reflexão sobre essas questões, para que o músico possa não só movimentar-se conscientemente, mas também usar isso em seu favor.

12 Orientações para a leitura e o estudo dos exercícios e composições

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 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), PUAG (palhetada unidirecional do agudo para o grave), PEGA (palhetada econômica do grave para o agudo) e PEAG (palhetada econômica do agudo para o grave)

²⁶ Vídeo exemplificando a palhetada com movimento de dedos, punho cotovelo e ombro: <https://youtu.be/UhQIEINOSHg>.

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 trabalhar separadamente os aspectos técnicos das duas mãos, sobretudo quando se sentir desafiado pela digitação de mão esquerda.

Todos os exercícios e as 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.

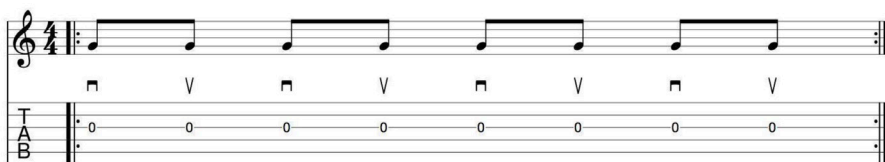
Por fim, no decorrer dos estudos dos exercícios e das composições, recomendamos que crie suas próprias ideias, aplique em outras tonalidades e explore.

13 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 solta²⁷.

²⁷ Vídeo exemplificando o Exercício 0: <https://youtu.be/1BnKWfNfzoA>.

Figura 19 — Exercício 0 - Palhetada alternada sobre uma corda

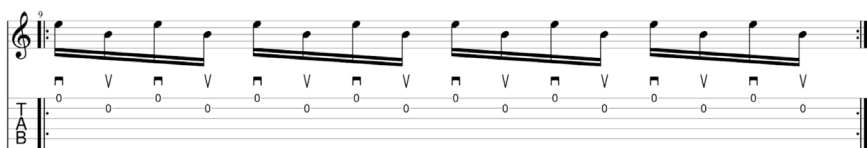


Fonte: O autor.

Inicialmente pratique de maneira mais natural e relaxada possível. Posteriormente, faça o 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. Além disso, abrem um leque de possibilidades timbrísticas e variadas formas para se explorar e controlar esses movimentos.

Posteriormente, no Exercício 1²⁸, sugiro que a alternância da palhetada seja praticada em duas cordas adjacentes. Neste caso, optamos pela 1^a e 2^a cordas:

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



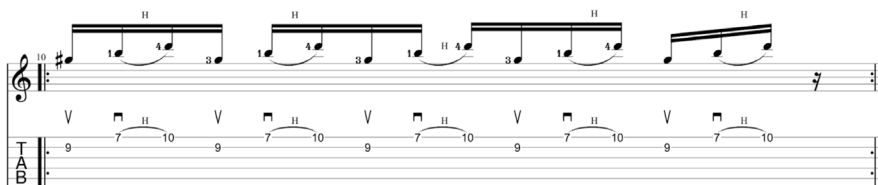
Fonte: O autor.

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 1.1²⁹.

²⁸ Vídeo exemplificando o Exercício 1: <https://youtu.be/gLisCtVYBck>.

²⁹ Vídeo exemplificando o Exercício 1.1: <https://youtu.be/sqamccFVQF4>.

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



Fonte: O autor.

O Exercício 1.2³⁰ é o ponto de partida para o estudo da técnica de palhetada *sweep*. Autores como Gambale (1996) e Joe Stump (2017) também sugerem e tratam o ensino dessa técnica de maneira similar. O próximo exercício (Figura 21) propõe trabalhar apenas com palhetadas para baixo, uma palhetada na 2ª e uma na 1ª cordas:

Figura 22 — Exercício 1.2 - PUGA nas duas primeiras cordas



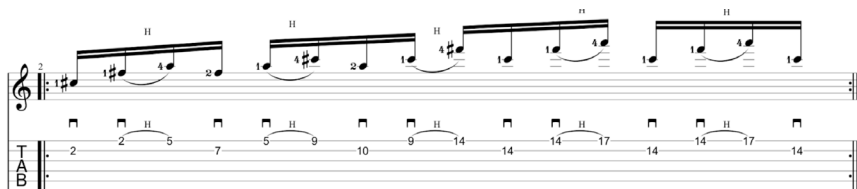
Fonte: O autor.

Busque trabalhar o mesmo movimento apresentado na Figura 21 sobre outras cordas (2ª e 3ª, 3ª e 4ª, 4ª e 5ª e 5ª e 6ª). Após o estudo e a assimilação dos movimentos, pratique em sincronia com a digitação de mão esquerda, como será demonstrado no Exercício 1.2.1³¹:

³⁰ Vídeo exemplificando o Exercício 1.2: https://youtu.be/IxL9_lyiTto.

³¹ Vídeo exemplificando o Exercício 1.2.1: https://youtu.be/_DCIP2O7LZE.

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



Fonte: O autor.

A Figura 22 traz um *lick* sobre o arpejo de *F#m*. Ainda operando com duas palhetadas para baixo (2ª e 1ª cordas), é inserido um *hammer-on* nas notas tocadas na 1ª corda, o que já prepara o estudante para aplicação dessa técnica de mão esquerda.

Em seguida, no Exercício 1.3³² aborda o movimento de duas palhetadas para baixo (2ª e 1ª cordas) e uma para cima (1ª corda). Esse tipo de deslocamento aproveita o retorno da palhetada ao sair da 1ª corda para a 2ª corda:

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



Fonte: O autor.

Trabalhado o aspecto técnico da mão direita, pratique essa competência sobre o arpejo de *Am*, como será apresentado no Exercício 1.3.1³³ a seguir:

³² Vídeo exemplificando o Exercício 1.3: https://youtu.be/lzAJ_SLOp6Q.

³³ Vídeo exemplificando o Exercício 1.3.1: <https://youtu.be/dS4h4aW8Qfc>.

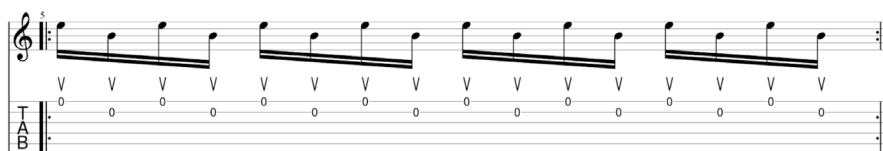
Figura 25 — Exercício 1.3.1 - Duas palhetadas para baixo (2ª e 1ª cordas) e uma para cima (1ª corda) sobre Am



Fonte: O autor.

Praticadas as combinações concentrando no movimento de palhetadas para baixo, a partir do Exercício 1.4³⁴, manipule combinações que priorizem o movimento de palhetadas para cima:

Figura 26 — Exercício 1.4 - PUAG nas duas primeiras cordas



Fonte: O autor.

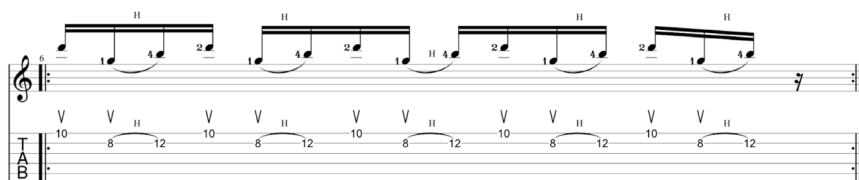
Se comparado com a técnica de palhetada alternada, o Exercício 1.4 – com a movimentação de palhetada proposta – acaba apresentando maior grau de dificuldade. Isso ocorre devido à maior movimentação da palhetada alternada favorecer não só o controle da intensidade dos movimentos, mas também à frenagem 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,

³⁴ Vídeo exemplificando o Exercício 1.4: <https://youtu.be/FdP1CiyBxAg>.

fazendo com que a palhetada *sweep* não seja a melhor opção para esse tipo de situação musical.

Aprofundando no estudo dessa CTMA, utilizaremos, no Exercício 1.4.1³⁵ a seguir, o arpejo de G, praticado apenas com palhetadas para cima (1ª e 2ª cordas) com a recorrência do *hammer-on* entre as notas G e B (2ª corda):

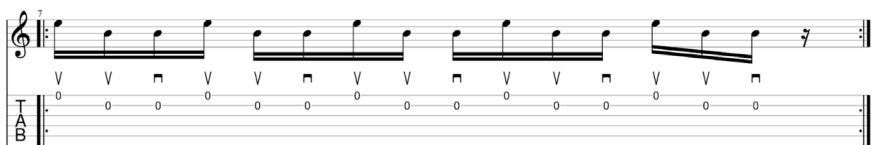
Figura 27 — Exercício 1.4.1 - PUAG nas duas primeiras cordas com *hammer-on* sobre G



Fonte: O autor.

Seguindo na prática dos exercícios com palhetadas para cima, o próximo (Exercício 1.5)³⁶ tem o objetivo de concentrar a combinação de duas palhetadas para cima (1ª e 2ª cordas) e uma para baixo (2ª corda):

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



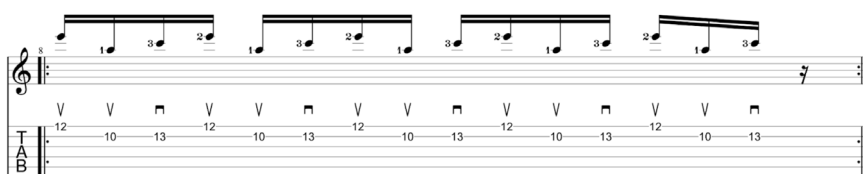
Fonte: O autor.

³⁵ Vídeo exemplificando o Exercício 1.4.1: <https://youtu.be/ZpYQZCYI9m8>.

³⁶ Vídeo exemplificando o Exercício 1.5: <https://youtu.be/RFHSUu9peOY>.

O próximo Exercício 1.6.1³⁷ dedicará-se, novamente, ao arpejo de *Am*, porém, dessa vez, tocando uma nota na 1ª corda e duas notas na 2ª corda:

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



Fonte: O autor.

14 Um Chorinho pro André

A presente composição dá início a uma série de músicas com o objetivo de trabalhar a técnica de palhetada *sweep*, 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, conseqüentemente, 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.

³⁷ Vídeo exemplificando o Exercício 1.5.1: <https://youtu.be/Soje3Tl9Tyk>.

Existem diversas variações rítmicas do choro, tanto das claves quanto do gênero em si. A Figura 29 apresenta algumas de suas claves:

Figura 30 — Padrões rítmicos 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.

ta
tum

ta
tum

ta
tum

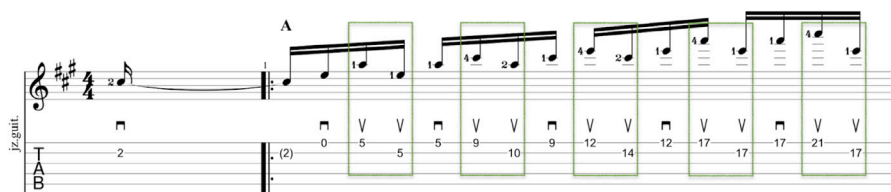
Fonte: Becker, 2013.

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, 2007, p. 39-40).

Por ser característico de um andamento mais rápido, optei 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*). “Um chorinho pro André³⁸” está 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



Fonte: O autor.

Sobre a movimentação da palhetada acima, podemos observar as quatro primeiras semicolcheias (notas C - E - A), que, além de caracterizarem o arpejo de A em primeira inversão, se iniciam com as duas primeiras palhetadas para baixo (▮) seguido de uma nota para cima (∨). Esse movimento se inverte no compasso 1, como pode ser conferido 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 da técnica de

³⁸ Vídeo da música «Um chorinho pro André»: <https://youtu.be/bCbqh1kKqv8>.

sweep a partir do menor movimento possível para desempenhar essa técnica, que é entre duas cordas adjacentes.

Posteriormente (comp. 2) ocorre um *rasgueado*³⁹ 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.

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

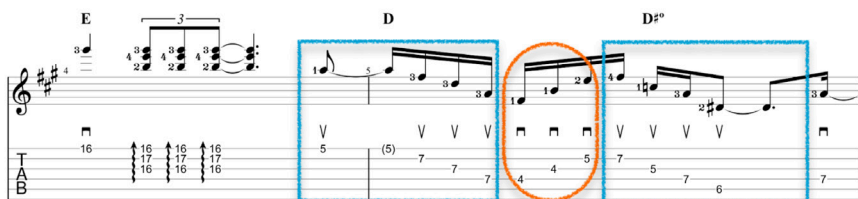
Fonte: O autor.

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 à palhetada *sweep*.

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#° — que é a segunda inversão de B7(b9) —, e, a partir de um dominante secundário, a música retorna à tônica A.

³⁹ Técnica bastante utilizada no violão flamenco, na qual tange-se as cordas de cima para baixo ou de baixo para cima.

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



Fonte: O autor.

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*.

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 C^o (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.

Veja que, na aplicação da técnica à melodia destacada no retângulo vermelho, ocorrem apenas palhetadas para baixo. Inicialmente, a nota A que se liga à nota B (comp.6 e comp.7) inicia o *sweep* 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”, o acorde de Bm (ii) é 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

The musical score for 'Um chorinho pro André - Chaves 1 e 2' is presented in two systems. System 1 begins with a Bm chord and a melodic line in the treble clef. The bass line features a V-shaped arpeggio pattern with fingerings 7, 7-10-7, 12, 10-14-10, 15, and 17-16. System 2 begins with a Bm chord and a melodic line in the treble clef. The bass line features a V-shaped arpeggio pattern with fingerings 7, 7-10-7, 12, 10-14-10, 15, and 17-16. The score includes fingerings and a final measure with a 10-fingered note.

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 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

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 37 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 3ª e 4ª cordas

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of two systems of music. The first system has a green box labeled 'Am' and a blue oval labeled 'G'. The second system has a red dashed box labeled 'F' and a red dashed box labeled 'E7'. The tablature shows fingerings and picking directions (V for upstroke, H for downstroke) for the 3rd and 4th strings.

Fonte: O autor.

A Figura 37 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 mantêm as mesmas, 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 o mesmo 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

Fonte: O autor.

Como pode ser observado na Figura 39, as notas dos arpejos passam a ser tocadas com duas notas na 2ª corda, resultando em maior concentração de 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 37, 38 e 39), menor (Figuras 37, 38 e 39), diminuta (Figura 33) e aumentada (Figura 40):

Figura 41 — Um chorinho pro André - Trecho final

The musical score for 'Um chorinho pro André - Trecho final' is presented in standard notation and guitar tablature. The key signature is one sharp (F#), and the tempo is marked as 100. The score begins with a treble clef and a 32nd measure marked 'E7(#5)'. A 42nd measure is marked 'rall'. The tablature shows fingerings and string numbers. A green box highlights a section from measure 44 to 46, and a gray box highlights a section from measure 47 to 49. The score ends with a final chord marked 'A9'.

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, dispos-

to 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 tétrades. Após o estudo dos exercícios e da música, sugerimos a prática sobre o *backing track*⁴⁰.

São inúmeras as possibilidades de tríades e de tétrades 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.

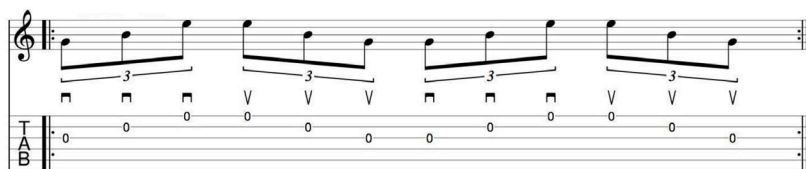
15 Palhetada Sweep unidirecional (PUGA e PUAG) sobre três, quatro, cinco e seis cordas

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 2⁴¹ 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 PUGA.

⁴⁰ Vídeo do backing track da música “Um chorinho pro André”: https://youtu.be/sOJefqDog_k.

⁴¹ Vídeo exemplificando o exercício 2: <https://youtu.be/T15lgtCZylg>.

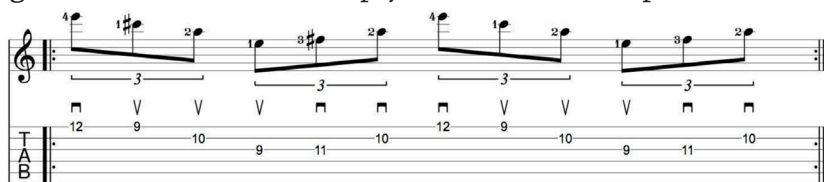
Figura 42 — Exercício 2 - PUGA e PUAG nas três primeiras cordas



Fonte: O autor.

Posteriormente, o Exercício 2.1⁴² re replica os movimentos de mão direita sobre o arpejo de $F\#m7$, e por conseguinte trata do início da peça *Sweep samba*.

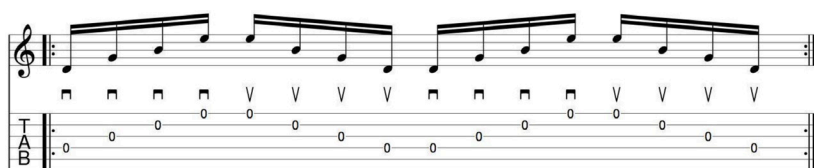
Figura 43 — Exercício 2.1 - Arpejo de $F\#m7$ nas três primeiras cordas



Fonte: O autor.

Seguindo, o Exercício 2.2⁴³ amplia a quantidade de cordas e aborda a técnica de mão direita de PUGA e PUAG sobre as quatro primeiras cordas da guitarra.

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



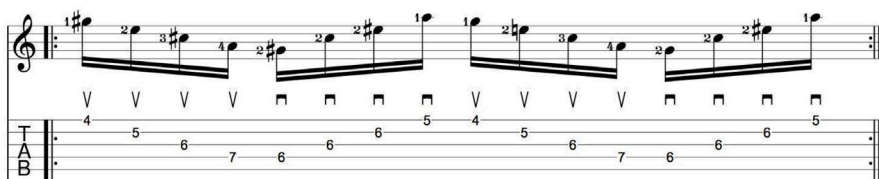
Fonte: O autor.

⁴² Vídeo exemplificando o exercício 2.1: <https://youtu.be/nZN4TuPieEU>.

⁴³ Vídeo exemplificando o exercício 2.2: <https://youtu.be/P5HgI3ZfjSg>.

Complementando o exercício anterior, o Exercício 2.2.1⁴⁴ insere a digitação de mão esquerda de dois arpejos recorrentes na música *Sweep samba*: A7M (ascendentemente) e A5# (descendentemente).

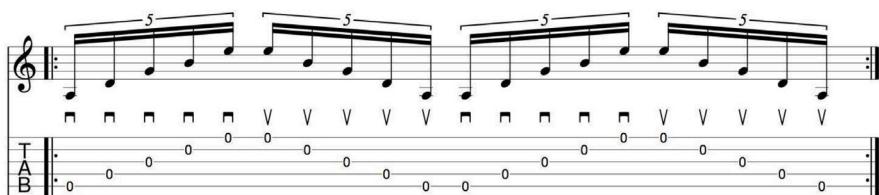
Figura 45 — Exercício 2.2.1 - PUGA sobre A7M e PUAG sobre A5#



Fonte: O autor.

A mesma lógica segue no Exercício 2.3⁴⁵, que exercita a unidirecionalidade da palhetada sobre cinco cordas.

Figura 46 — Exercício 2.3 - PUGA e PUAG da 1ª a 5ª cordas



Fonte: O autor.

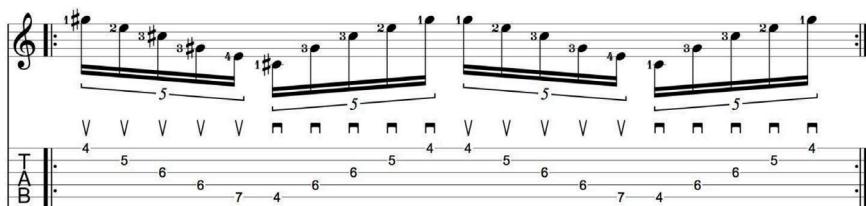
Já o Exercício 2.3.1⁴⁶ atua no arpejo de C#m, e seu respectivo *shape* contempla a digitação da primeira à quinta cordas, padrão também presente na música *Sweep samba*.

⁴⁴ Vídeo exemplificando o exercício 2.2.1: https://youtu.be/Rwdm7_wYzGU.

⁴⁵ Vídeo exemplificando o exercício 2.3: <https://youtu.be/r5oEJn78EKs>.

⁴⁶ Vídeo exemplificando o exercício 2.3.1: <https://youtu.be/f1Igm-jZGdA>.

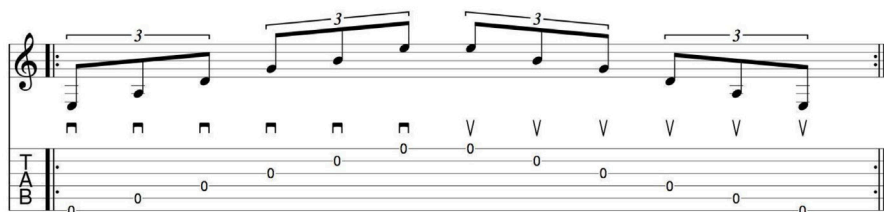
Figura 47 — Exercício 2.3.1 - PUGA e PUAG sobre $C\#m$



Fonte: O autor.

Para concluir os trabalhos mecânicos de PUGA e PUAG, o Exercício 2.4⁴⁷ 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



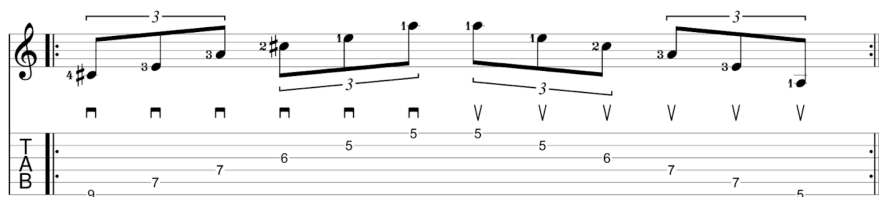
Fonte: O autor.

Finalizando os exercícios de PUGA e PUAG, o Exercício 2.4.1⁴⁸ abrange as seis cordas, arpejando sobre o acorde A. Esse último também finaliza a música *Sweep samba*.

⁴⁷ Vídeo exemplificando o exercício 2.4: <https://youtu.be/HC4p1Cz73-w>.

⁴⁸ Vídeo exemplificando o exercício 2.4.1: https://youtu.be/CuT-kOSU_MI.

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 diversos *shapes* de arpejos (tríades e téttrades) 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. Além disso, os exercícios servem como meio de preparação para os desafios técnicos presentes nas composições.

16 Sweep Samba

*Sweep samba*⁴⁹ é a segunda das peças desenvolvidas no presente livro para exercitar a palhetada *sweep*. Por ser o segundo estudo, visa ainda abarcar os rudimentos iniciais (PUGA e PUAG) concentrados em maior parte nas três primeiras, posteriormente expandindo para

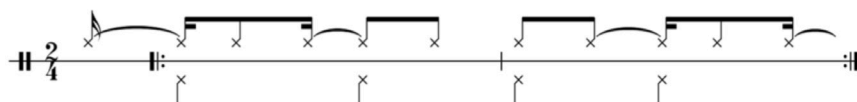
⁴⁹ Vídeo da música “Sweep samba”: https://youtu.be/_3DPxQO_eXU.

quatro, cinco e seis cordas. A análise realizada intenta 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., os quais, 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 — Padrão rítmico do samba



Fonte: Becker, 2013.

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

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

The musical notation for Figure 51 is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three measures, each with a chord and a corresponding guitar tablature. The first measure is for Bm7, the second for E, and the third for C#7/5#. The tablature shows fingerings and sweep techniques (V for upstroke, ^ for downstroke) across the first three strings.

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 51:

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

The musical notation for Figure 52 is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three measures, each with a chord and a corresponding guitar tablature. The first measure is for A7M, the second for A7, and the third for A7. The tablature shows fingerings and sweep techniques (V for upstroke, ^ for downstroke) across the first four strings.

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. 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#) 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 53 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 bend⁵⁰ de meio tom ($\frac{1}{2}$) sobre a nota G#, tendo como alvo a nota A que é ligada aos quatro últimos compassos.

17 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 atual seção iremos discorrer a respeito de algumas formas de aplicação da técnica, que buscam a quebra da unidirecionalidade presentes em PUAG e PUGA. Com quantidade par de palhetadas, as notas usadas nos exercícios anteriores, nas extremidades dos arpejos, para mudar a direção da palhetada (no caso dos exercícios do referido tópico), agora se exibem em diversas alturas do arpejo.

⁵⁰ 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.

O Exercício 3⁵¹ principia com a aplicação de PUGA partindo da 5ª corda. Ao chegar à 1ª corda, acontece a alternância do movimento da palhetada em quatro notas (trecho opaco cor laranja), vide Figura 54:

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



Fonte: O autor.

Em seguida (trechos opacos cor verde), ocorre o retorno da palheta-da em PUAG que segue descendentemente até a 4ª corda, voltando da 2ª à 4ª cordas, e finalizada da 3ª à 4ª 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 3.1⁵² 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 5ª à 1ª corda, PP na 1ª e PUAG sobre *Dm*



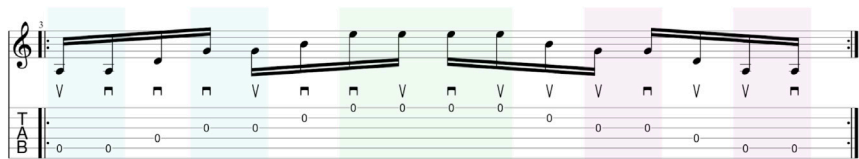
Fonte: O autor.

⁵¹ Vídeo exemplificando o Exercício 3: https://youtu.be/p1t3pNe3_Sg.

⁵² Vídeo exemplificando o Exercício 3.1: <https://youtu.be/2Z-PVapZtJA>.

O próximo exercício também se inicia na 5ª 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 3.2⁵³, na Figura 56:

Figura 57 — Exercício 3.2 - PP na 5ª, 3ª e 1ª corda



Fonte: O autor.

Na Figura 56, os trechos coloridos destacam os momentos nos quais a quebra do padrão de quantidade ímpar de palhetadas por corda aparece. Diferentemente dos exercícios 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 1ª corda mudam a direção ascendente para descendente.

Seguindo a mesma perspectiva de apresentação, a Figura 57 a seguir traz a matemática das palhetadas do exercício anterior aplicada no arpejo de *Eb7M*, Como podemos notar no Exercício 3.2.1⁵⁴:

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



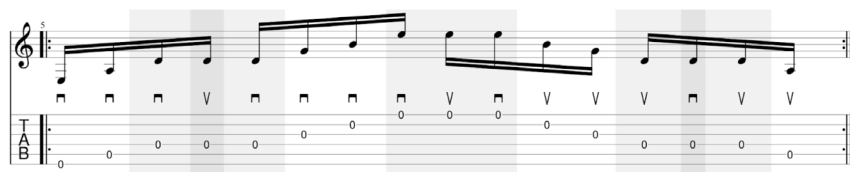
Fonte: O autor.

⁵³ Vídeo exemplificando o Exercício 3.2: <https://youtu.be/5DrBfO-V2hA>.

⁵⁴ Vídeo exemplificando o Exercício 3.2.1: <https://youtu.be/mK7GAW0dHuo>.

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 no Exercício 3.3⁵⁵ destacam os pontos nos quais ocorre a quebra da uni-direcionalidade 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 acima, o primeiro e o terceiro trecho escuro denotam uma quantidade ímpar de palhetada por corda, beneficiando a 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 opaco aplica três notas na 1ª 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 3.3.1⁵⁶ explora a matemática direcional apresentada na Figura 58 com o arpejo do acorde *Eb7M* aplicado em uma digitação diferente da exposta na Figura 57, como veremos na Figura 59:

⁵⁵ Vídeo exemplificando o Exercício 3.3: https://youtu.be/fY9r_GtCFPw.

⁵⁶ Vídeo exemplificando o Exercício 3.3.1: <https://youtu.be/JDQwJLd9HXY>.

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



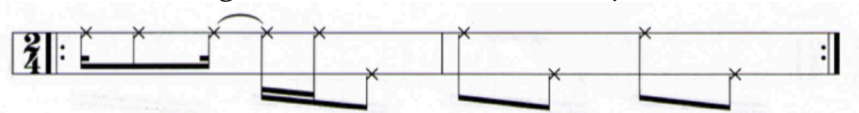
Fonte: O autor.

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 baseando-se no Sistema CAGED.

18 Arpejos à Bahia

A obra intitulada “Arpejos à Bahia”⁵⁷ 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 60 apresenta o padrão rítmico do referido gênero:

Figura 61 — Padrão rítmico do Ijexá



Fonte: Becker, 2013.

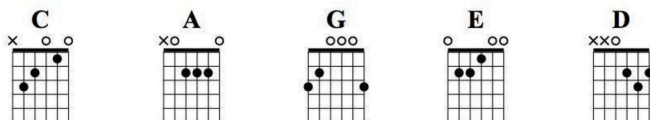
⁵⁷ Vídeo da música «Arpejos à Bahia»: <https://youtu.be/v67GZo5Eb2c>.

Faz-se importante mencionar que as características rítmicas do gênero são evidenciadas no *backing track*⁵⁸ da presente obra. Portanto, as análises a seguir não destacam a clave presente na Figura 61, pois a melodia dos arpejos aborda 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, os quais são gerados concentrando a sua fundamental (baixo) na sexta, quarta e quinta cordas, recorreremos 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.

⁵⁸ Vídeo do *backing track* da música “Arpejos à Bahia”: https://youtu.be/Bc1-_3q4DDg.

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 visualização intervalar mais ampla do acorde em voga na guitarra, também foi optado pela utilização de arpejos em tétrades 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*

The image shows a musical score for guitar or bass. It features two arpeggio patterns. The first pattern, highlighted in green, is for a Bb major chord (Bb) and is based on a shape indicated by a green arrow. The second pattern, highlighted in red, is for a Bb augmented chord (Bbaug) and is based on a shape indicated by a red arrow. Both patterns are written in treble clef with a key signature of one flat. The score includes fingerings, slurs, and a guitar/bass staff with fret numbers.

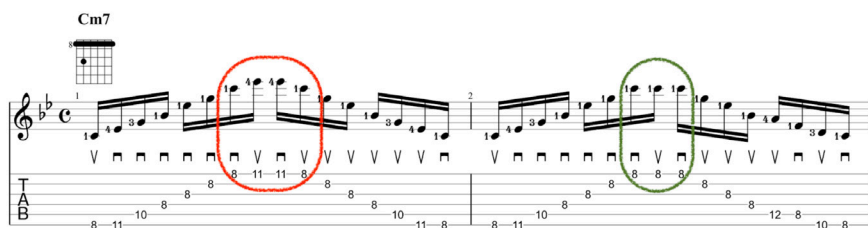
Fonte: O autor.

O trecho delimitado 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*.

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

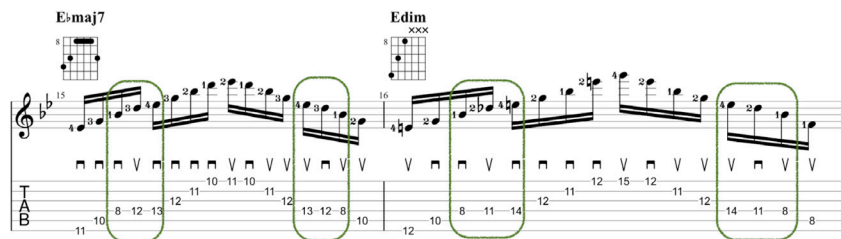


Fonte: O autor.

No exemplo acima 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 pelas 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 seguir:

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

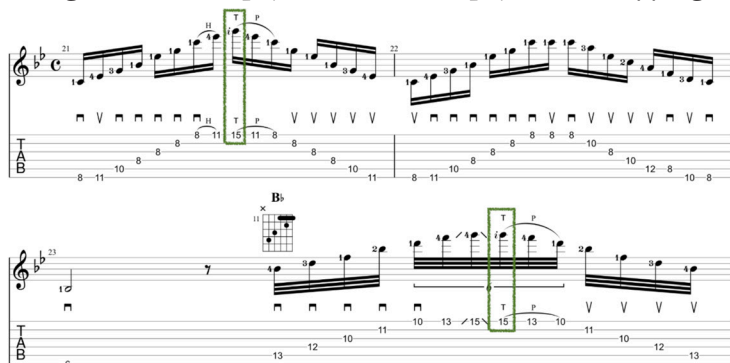


Fonte: O autor.

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*⁵⁹. 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 dos mais variados estilos.

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



Fonte: O autor.

⁵⁹ Técnica que utiliza o(os) dedo(s) da mão que segura a palheta para digitar/percutir as notas no braço do instrumento.

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 palhetada *sweep* 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, 2002, p. 57, tradução minha⁶⁰).

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 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.

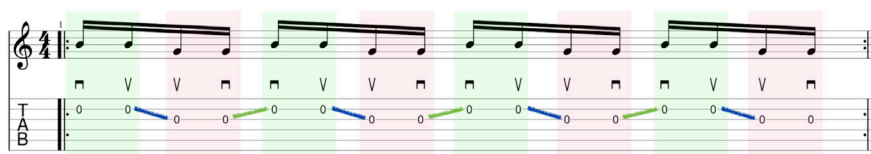
⁶⁰ *Tapping is a much-maligned aspect of guitar playing. Some consider it uncool and can't see any point in even trying it because they associate it with {...} of Heavy Metal at its worst. This is a shame because tapping is nothing more than a good solution to an otherwise insurmountable problem. If 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?*

19 Palhetada econômica do grave para o agudo e do agudo para o grave (PEGA e PEAG)

Apesar de essas 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 próxima Figura abarca 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 4⁶¹ também busca desenvolver de forma isolada a troca de direção da palhetada (PP).

Figura 67 — Exercício 4 - Padrão: duas palhetadas na 1ª corda versus duas palhetadas na 2ª corda



Fonte: O autor.

⁶¹ Vídeo exemplificando o Exercício 4: <https://youtu.be/6PuZ0DCXQqA>.

Os trechos dentro dos retângulos verdes destacam o padrão de duas palhetadas na 2ª corda, já os vermelhos na 3ª 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 2ª para a 3ª corda, e os traços verdes estão na troca da 3ª para a 2ª corda.

Já a Figura seguinte 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 4.1⁶² repete um padrão central no decorrer da música “Baião Varrido”.

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



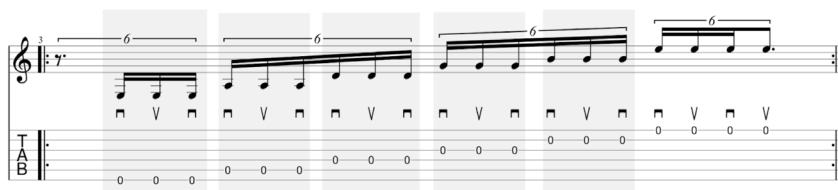
Fonte: O autor.

A prática proposta na Figura 68, 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 4.2⁶³ centraliza três palhetadas por corda, o que mantém a PEGA da 6ª até a 1ª corda:

⁶² Vídeo exemplificando o Exercício 4.1: <https://youtu.be/uGUwFYGk42c>.

⁶³ Vídeo exemplificando o Exercício 4.2: <https://youtu.be/4Q4NNKeaWlw>.

Figura 69 — Exercício 4.2 - Padrão: PEGA da 1ª à 6ª corda, três notas por corda



Fonte: O autor.

Dando sequência, o Exercício 4.2.1⁶⁴ a seguir exemplifica a combinação anterior aplicado com a escala de A mixolídio:

Figura 70 — Exercício 4.2.1 - Padrão PEGA da 1ª à 6ª corda, três notas por corda sobre A mixolídio



Fonte: O autor.

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

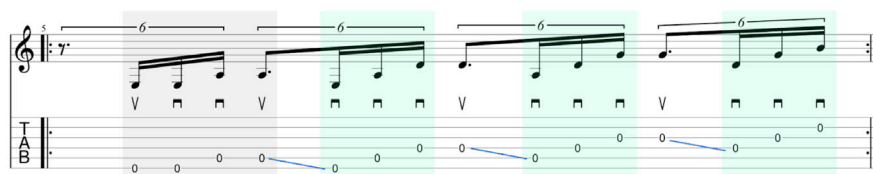
Já o próximo, o Exercício 4.3⁶⁵, prepara a técnica de mão direita de um *lick* bastante usado pelo autor do presente trabalho. Inicialmen-

⁶⁴ Vídeo exemplificando o Exercício 4.2.1: <https://youtu.be/PoOkubWquOE>.

⁶⁵ Vídeo exemplificando o Exercício 4.3: <https://youtu.be/tox7ZXGtTtc>.

te existem duas palhetadas na 6ª e 5ª cordas (retângulo escuro), seguido da sequência que desce três cordas (retângulos verdes), sendo a última ligada com PP subindo uma corda (linhas azuis).

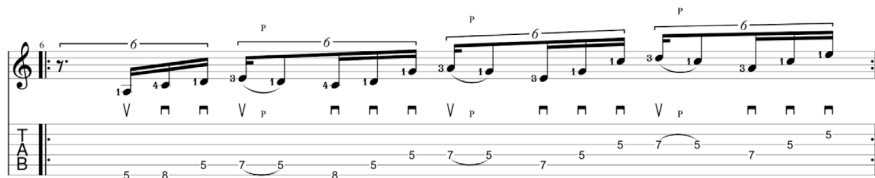
Figura 71 — Exercício 4.3 - Padrão: desce três cordas, seguido de PP



Fonte: O autor.

Para finalizar o presente tópico, a Figura 71 apresenta o Exercício 4.3.1⁶⁶ 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.

20 Baião Varrido

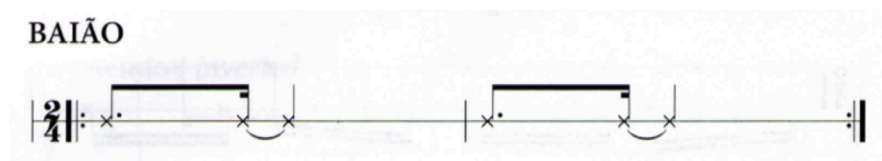
A presente composição, intitulada “Baião Varrido⁶⁷”, apresenta a prática da técnica de palhetada *sweep* utilizando a forma de *blues*

⁶⁶ Vídeo exemplificando o Exercício 4.3.1: <https://youtu.be/AUOBcRdPiZQ>.

⁶⁷ Vídeo da música «Baião Varrido»: <https://youtu.be/Lq97yYGhlNI>.

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 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 — Padrão rítmico do Baião



Fonte: Becker, 2013.

Embora o baião tenha suas características rítmicas e instrumentais peculiares, esta composição busca evidenciar tais características, como pode ser observado na sua *backing track*⁶⁸. As 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 a primeira e segunda cordas.

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.

⁶⁸ Vídeo do *backing track* da música "Baião varrido": <https://youtu.be/1icIDZBx77g>.

[illegible]

Com a harmonia apresentando o movimento entre a 5ª, 6ª e 7ª do acorde de *Am*, as notas da melodia (E - F# - D - C...) geram a sensação do modo Dórico, que é uma característica do baião em tonalidades menores. 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*, que prosseguirá nessa função até o quinto compasso. Os trechos dentre as ovas 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, as 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.

Am Am7 Am6 Am7

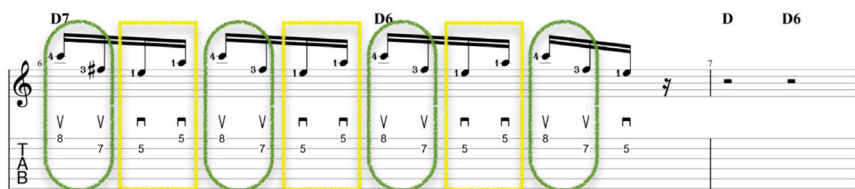
The second system of the musical score for 'The Sound of Silence' by Simon & Garfunkel. It features a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes, with a final quarter note tied to the next system. The chord progression is Am, Am7, Am6, and Am7. The guitar tablature below the staff shows the fret numbers for the melody: 5, 7, 7, 5, 5, 7, 7, 5, 5, 7, 7, 5, 5, 7. The system is numbered 4 and 5.

A técnica de palhetada *sweep* na guitarra e no violão

A variação viabiliza ao guitarrista trabalhar o tema a partir de uma nova sensação rítmica, 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 explora a sensação do modo mixolídio também característico do baião. 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 ovas verdes representam as notas tocadas com a palhetada para cima (V). Já os retângulos amarelos apresentam as notas palhetadas para baixo (▮). 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 74 e 75 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 75, ocorre a repetição do trecho da Figura 74, seguida dos acordes *Bbm7(13)* e *E7*, com o último servindo de dominante para a tônica *Am*, direcionando para o ritornelo da música, como apresenta a Figura 76:

Am Am7 Am6 Am7

TAB

5 7 7 5 5 7 7 5 5 7 5 5 7

1.

Bbm7(13) E7 Am Am7

TAB

8 8-6 8-6 8-6 8-9 (9) 5 7 7-5 7-5 7-5 7-5

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 77 a seguir:

17 Tema final

E7(9) Am

18

Am7

19

Am6 Am7

20

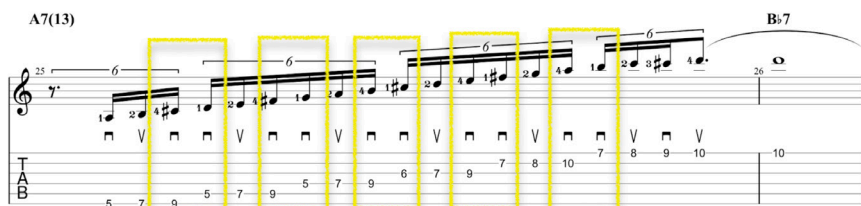
TAB

A técnica de palhetada *sweep* na guitarra e no violão

O *lick* acima acontece sobre a escala pentatônica de Am. Os trechos dentre 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 ritmo contribuem para a 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 a 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



Fonte: O autor.

Os retângulos amarelos apresentam os trechos das troca de palhetada entre as cordas e, conseqüentemente, 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 a esse tipo de situação. A próxi-

ma 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

The image displays musical notation for a guitar solo. The top staff is in treble clef, starting with a chord *E7(5#)* at measure 27. The bottom staff is a guitar tablature with fret numbers. The solo consists of two parts: the first part (measures 27-29) is a descending sweep from the 10th fret to the 5th fret, and the second part (measures 30-31) is an ascending sweep from the 5th fret to the 8th fret, ending with a final chord *Am* at measure 30.

Fonte: O autor.

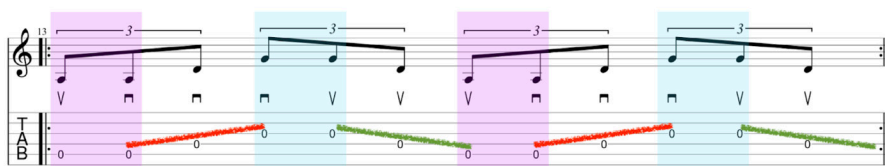
O trecho explicitado na figura 79 apresenta uma perspectiva horizontalizada de aplicação de PEGA e PEAG sobre as duas primeiras cordas, e embora a escala executada não tenha resultado em desenhos simétricos, esse conceito pode ser usado em diversas escalas e situações. Após o acorde de *E7(5#)*, a melodia percorre a escala descendente de *E* alterada (comp. 28) e em seguida repousa sobre a tônica *Am* (comp.30).

21 PEGA e PEAG: exercícios preparatórios para a música “Reflexões Sweep”

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 4.4⁶⁹ 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 5ª, 4ª e 3ª cordas



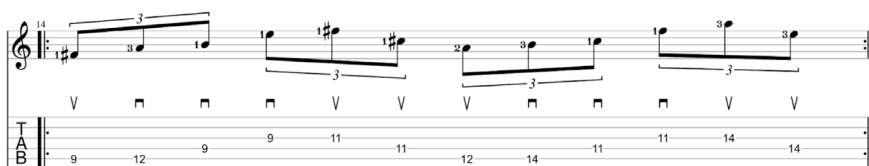
Fonte: O autor

Compreendida a movimentação da mão direita e a combinação da quantidade de palhetadas estabelecida na Figura 81, o Exercício 4.4.1⁷⁰ aplica a mesma movimentação sobre a escala de B mixolídio, como podemos observar na Figura a seguir:

⁶⁹ Vídeo exemplificando o Exercício 4.4: <https://youtu.be/7-xeWxx3qwY>.

⁷⁰ Vídeo exemplificando o Exercício 4.4.1: <https://youtu.be/cXDRvJbdPhU>.

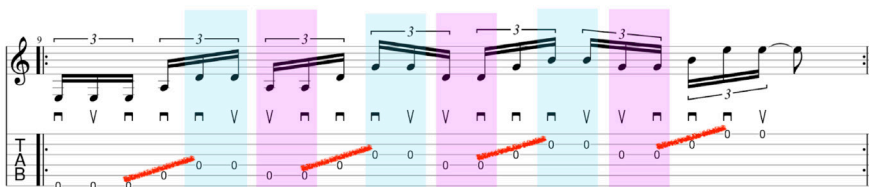
Figura 82 — Exercício 4.4.1 - PEGA e PEAG na 5ª, 4ª e 3ª cordas sobre B mixolídio



Fonte: O autor

O próximo padrão abordado na Figura 82 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), e assim o padrão se reinicia, como se pode ver no Exercício 4.5⁷¹:

Figura 83 — Exercício 4.5 - Padrão PUGA



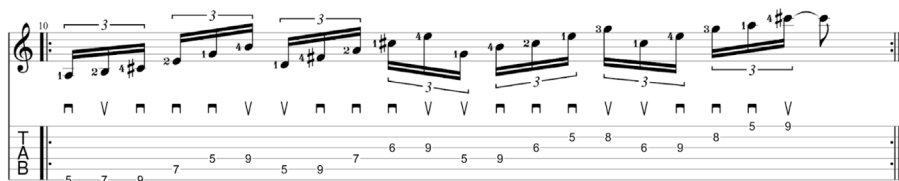
Fonte: O autor

O Exercício 4.5.1⁷² complementa a movimentação de mão direita trabalhada anteriormente, aplicando a escala de A mixolídio, como se observa na Figura 83:

⁷¹ Vídeo exemplificando o Exercício 4.5: <https://youtu.be/rkKrPSOy8qg>.

⁷² Vídeo exemplificando o Exercício 4.5.1: <https://youtu.be/DcMM0YSolAE>.

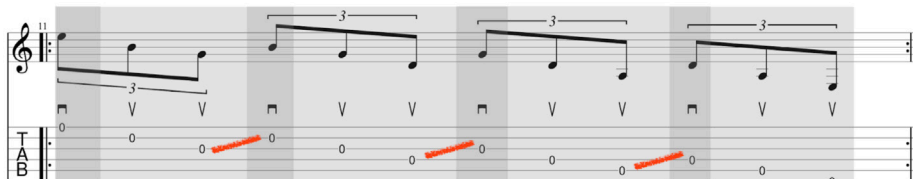
Figura 84 — Exercício 4.5.1 - Padrão PUGA sobre A mixolídio



Fonte: O autor

O Exercício 4.6⁷³ 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 próxima Figura aplicamos a movimentação expressa na exercício 4.6 sobre a escala e E ólio, constatada no Exercício 4.6.1⁷⁴:

⁷³ Vídeo exemplificando o Exercício 4.6: <https://youtu.be/strfQTktPrY>.

⁷⁴ Vídeo exemplificando o Exercício 4.6.1: <https://youtu.be/kBAa8TtqibY>.

Na Figura 86 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 4.7⁷⁵ trabalha tal movimentação:

Em seguida, a Figura 87 será explorada com *E* eólio nas três primeiras cordas, e *Bb* mixolídio nas outras três, como apresenta o Exercício 4.7.1⁷⁶:

⁷⁶Vídeo exemplificando o Exercício 4.7.1: <https://youtu.be/xh3UC8nHBKo>.

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 seguinte apresenta o Exercício 4.8⁷⁷:

The first system of music for 'The Wind' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over a bracket. The bottom staff is a guitar TAB with six lines. It shows fret numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and includes a 'T' (tapping) instruction. The background is divided into colored vertical bands: green, yellow, orange, red, and blue.

⁷⁷ Vídeo exemplificando o Exercício 4.8: <https://youtu.be/T0wlMDx4DIw>.

Por fim, a movimentação técnica de mão direita, trabalhada no Exercício 4.8, é complementada pela escala pentatônica de Am no Exercício 4.8.1⁷⁸, visto na Figura 89 a seguir:

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

The image shows a musical score for Exercise 4.8.1. It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff with a melody and a guitar/bass (TAB) staff with fret numbers. The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplets and slurs. The TAB staff shows fret numbers corresponding to the notes on the strings.

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 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 guitarrísticas, mas uma vez que você as tenha entendido, elas soam maravilhosas na guitarra (Gambale, 1994, p. 06)⁷⁹.

⁷⁸ Vídeo exemplificando o Exercício 4.8.1: <https://youtu.be/aWXILUGyf6I>.

⁷⁹ No original: *These scales take a bit of stretching as they can cover a great deal of the finger*

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).

22 Reflexões Sweep

A obra intitulada “Reflexões Sweep”⁸⁰ apresenta 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 forma “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 como 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 como “*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 soul*” de Johnny Green, Edward Heyrnan, Robert Sour e Frank Eyton, 1930. “*Joy spring*” de Clifford Brown e Jon Hendricks, 1954. “*Pick yourself up*” de Jerorne Kem e Dorothy Fields, 1954. “*Stranger in paradise*” de Chet Forrest e Robert Craig Wright,

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.

⁸⁰ Vídeo da música «Reflexões sweep»: <https://youtu.be/LpVvjbeWgtI>.

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*⁸¹. 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 harmônica. Outro aspecto a ser destacado é que o compasso 6/8 seguirá por toda obra. A Figura a seguir apresenta a “parte A” (introdução) com a melodia do referido tema:

Figura 91 — Reflexões Sweep - “Parte A”

The musical score for "Parte A" is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#) for the treble and two flats (Bb and Eb) for the bass. The time signature is 6/8. The first system is labeled "TEMA" and "F#m7/9". The second system is labeled "Em7/9". The third system is labeled "Ebmaj7". The fourth system is labeled "Cm7/b9 13". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals. The bass staff includes fret numbers and sweep technique markings (sl, sweep).

Fonte: O autor

⁸¹ Estilo muito utilizado entre os guitarristas de *jazz*, que trabalha concomitantemente a harmonia e a melodia da música.

Devido ao seu aspecto estilístico, contemplando também acordes, a direção da palhetada segue escrita apenas nos trechos que apresentam o uso da técnica de *sweep*, favorecendo a 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 seguinte 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 inicia com duas palhetadas na primeira corda (B - C#) e segue com um padrão de três palhetadas por corda em movimento descendente. A repetição da direção da palhetada (VV) acontece nos pontos de troca de cordas (traço verde), permitindo a economia de movimentos.

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 92:

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

The figure displays musical notation for guitar and bass. The top staff shows a guitar part with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. It features two chords: B7/D# and Em7/9. Below the staff are two lines of tablature, labeled 'T' and 'B'. The bottom staff shows a bass part with a bass clef, key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. It features a chord Bb7(13). To the right of the bass staff is a large green box containing a pentatonic scale sweep exercise. The exercise is written in a 12/8 time signature and features a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. It includes a treble staff with a pentatonic scale sweep exercise and a bass staff with a corresponding pentatonic scale sweep exercise. The exercise is divided into two sections: a blue section (PEGA) and a pink section (PEAG). The blue section contains a pentatonic scale sweep exercise in the key of Em, and the pink section contains a pentatonic scale sweep exercise in the key of Eb.

Fonte: O autor

Com o ritmo baseado na figura de semicolcheias em quiálteras 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)

The figure displays musical notation for guitar and bass. The top staff shows a guitar part with a treble clef, key signature of two flats (Bb), and a 12/8 time signature. It features a chord Ebmaj7. Below the staff are two lines of tablature, labeled 'T' and 'B'. The bottom staff shows a bass part with a bass clef, key signature of two flats (Bb), and a 12/8 time signature. It features a chord Gm7(11). To the right of the bass staff is a large green box containing an Eb scale sweep exercise. The exercise is written in a 12/8 time signature and features a treble clef, key signature of two flats (Bb), and a 12/8 time signature. It includes a treble staff with an Eb scale sweep exercise and a bass staff with a corresponding Eb scale sweep exercise. The exercise is divided into two sections: a blue section (PEGA) and a pink section (PEAG). The blue section contains an Eb scale sweep exercise, and the pink section contains an Eb scale sweep exercise.

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*. A técnica é aplicada sobre o ritmo de fusas em quiálteras 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 eólia 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 abaixo mostra o trecho finalizando a “parte A”:

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

The musical score for Figure 95 illustrates the application of *Sweep*, PEGA, and PUAG techniques over the *Am* eólio mode. The score is divided into four colored regions: green (Cm7(b13)), blue (G - Ab - Bb - G), yellow (Eb - Bb - F), and white (Fsus4). The green region shows a PEGA scale on Cm7(b13). The blue region shows a PEAG scale on G. The yellow region shows a PUAG scale on Eb. The white region shows the Fsus4 chord. The score includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 16-measure staff. The bottom staff shows fingerings for the strings (T, A, B).

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 o padrão de três palhetadas por corda (trecho opaco verde) na sexta, quarta e segunda cordas (cordas pares), *versus* uma

10. *Journal of the American Medical Association*, 2000; 283: 2689-2696.

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

The figure displays two musical staves. The top staff is for an *Am7* chord, showing a treble clef with notes A, C, E, and G. Below it, a tablature for the bass strings (T, A, B) shows frets 5, 5, and (5). To the right, a blue-shaded box contains a sweep pattern for the *Am7* scale. The pattern consists of three groups of three notes each, each group starting with a triplet of eighth notes. The notes are: 5-8, 5-7-10, 7-5-9-8, and 5-8. The bottom staff is for a *D7* chord, showing a treble clef with notes D, F, A, and C. Below it, a tablature for the bass strings (T, A, B) shows frets (8), 5, and 5. To the right, a purple-shaded box contains a sweep pattern for the *D7* scale. The pattern consists of three groups of three notes each, each group starting with a triplet of eighth notes. The notes are: 8-9-7-5, 10-7-5, and 8-5-3.

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 97:

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

The figure displays a musical staff for an *A7/G* chord, showing a treble clef with notes A, C, E, and G. Below it, a tablature for the bass strings (T, A, B) shows frets 6, 5, 4, and (3). To the right, a series of sweep patterns are shown, each consisting of a triplet of eighth notes. The notes are: 5-7-9, 5-9-7, 6-9-7, 5-9-7, 5-8-6-9-8, and 5-9. The patterns are color-coded: blue for the first two, green for the next two, and purple for the last two.

Fonte: O autor

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 (W - traço amarelo).

The musical score for guitar features a melodic line and a corresponding guitar tablature. The melodic line begins with an A7 chord and concludes with a Dmaj7 chord. The guitar tablature is written on a six-line staff, with fret numbers and fingerings indicated for the left hand. The tablature is divided into measures corresponding to the melodic line, with fret numbers ranging from 6 to 14. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The tablature also includes a 'TAB' label on the left side.

Após a frase destacada na Figura 98, 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.

The image shows a musical score for a guitar solo. On the left, a treble clef staff displays the F#m7/9 chord: F#4, A4, B4, and D5. Below the staff is a TAB (Tuning, Action, Barre) system with the following fret numbers: T 9, A 7, B 9.

The main part of the image is a fretboard diagram for a guitar solo. It shows a 12-fret neck with six strings. The frets are numbered 1 through 12. The diagram is divided into four measures, each with a different background color: light blue, light green, light purple, and light blue. The notes are as follows:

- Measure 1 (light blue): F#4 (1st fret, 1st string), A4 (2nd fret, 2nd string), B4 (3rd fret, 3rd string), D5 (4th fret, 4th string).
- Measure 2 (light green): F#4 (1st fret, 1st string), A4 (2nd fret, 2nd string), B4 (3rd fret, 3rd string), D5 (4th fret, 4th string).
- Measure 3 (light purple): F#4 (1st fret, 1st string), A4 (2nd fret, 2nd string), B4 (3rd fret, 3rd string), D5 (4th fret, 4th string).
- Measure 4 (light blue): F#4 (1st fret, 1st string), A4 (2nd fret, 2nd string), B4 (3rd fret, 3rd string), D5 (4th fret, 4th string).

The diagram also includes a series of fret numbers (12, 10, 9, 10, 9, 11, 9, 11, 9, 7) and a series of fret numbers (12, 10, 9, 10, 9, 11, 9, 11, 9, 7) indicating the fret position for each note.

A técnica de palhetada *sweep* na guitarra e no violão

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:

[illegible]

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 100, 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 101:

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

Fonte: O autor

PEAG é trabalhada a partir da escala de *Em* eólia 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 *Bb*7 não só antecipam o teor deste acorde que se apresenta no compasso seguinte, mas já exercem a função de dominante sobre o acorde *Ebmaj*7, 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 *Ebmaj*7, 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, se-

guindo 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 100, 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 103:

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

The figure displays musical notation for a guitar exercise. At the top, a treble clef staff shows a *Gm7(11)* chord with a melodic line starting on the 30th fret. Below this, a tablature system is shown with three strings labeled T (top), A (middle), and B (bottom). The fret numbers for each string are: T (13, 11, 10, 10), A (10, 10, 10, 10), and B (10, 10, 10, 10). A series of vertical strokes (V) are placed above the fret numbers, indicating a sweep arpeggio pattern. The fret numbers for the sweep are: 13, 11, 10, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 6. The strings are indicated by the letters T, A, and B above the fret numbers.

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 termina com *D7M(9)/F#*.

Assim encerramos o presente capítulo. Após os exercícios e músicas para trabalhar a técnica de palhetada *sweep*, podemos concluir que as diversas formas de aplicação dessa técnica 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, sobretudo a partir da aplicação dos *licks* em novas tonalidades, ritmos, que o estudante pode não só desenvolver um vocabulário dessa técnica, mas também elaborar suas próprias frases e *licks*. A partir da prática e assimilação dos conceitos técnicos aqui tratados, o guitarrista pode tornar natural a aplicação dessa infundável técnica. Crie! Explore! Voe!

REFERÊNCIAS

BECKER, Z. P. *Levadas Brasileiras para Violão*. Rio de Janeiro: [s. n.], 2013.

CARRAL, S.; PASET, M. The Influence of Plectrum Thickness on the Radiated Sound of the Guitar. In: Acoustic's 08 Paris, 5, 2008, Paris. *Anais [...]*. Paris: Sfa - Société Française 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.

CARLEVARO, A. *Escuela de la Guitarra*. 5. ed. Buenos Aires: Barry, 1979.

DENYER, R. *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, N. *Acordes, Arpejos e Escalas: para violão e guitarra*. São Paulo: Irmão Vitale, 2009.

FREITAS, S. *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, F. *The Frank Gambale Technique Book I*. [s. l.], Warner Bros Publications, 1988.

GAMBALE, F. *Speed Picking*. [s. l.], Hal Leonard, 1994.

GAMBALE, F. *Improvisation Made Easier: An Improvisation Course for Intermediate to Advanced Guitarists*. [S. l.]: Manhattan Music Publications, 1997.

GEORGE, B. *Newport jazz fest 1966*. Publicado por: JR Ellison, 2014 (7 min), Youtube, son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ilMW-CMu4Szc&list=PLGo6isKbvQ6g7t8I_ho0ZbuI5JmIGITJP&index=14. Acesso em Abr. 2021.

GEORGE, B. *On Broadway*. Viena. Publicado por: Zycopolis TV, 2011(13 min), Youtube, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x-0cQH9dvNl4>. Acesso em 06 nov. 2021.

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

JOHNSON, E. *Total eletric guitar: hot licks*. [s. l.], 1990.

KESSEL, B. *Tiger Rag's. Let's cook*. 1962. Publicado por: Rapitroy, 1 vídeo (9 min), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eXymFiKaSWI&list=PLGo6isKbvQ6g7t8I_ho0ZbuI5JmIGITJP&index=4. Acesso em: [data de acesso].

LIEBMAN, D. *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. [s. l.], Advance Music, 1991.

MARIANO, A. *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>.

MORAES, G. *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.

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

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

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

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

ROTHA 43. *Te ver de novo*. Publicado por: Rotha 43 Oficial, 2012. 1 vídeo (3 min), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m3gLGxFmt3g>. Acesso em: [data de acesso].

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

TROY Grady. *SECRETS of Gambale Sweeping! Ch. 1 - Introduction*. YouTube, 2020. 1 vídeo (5 min), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-vuHRzA1jYsY&list=PLGo6isKbvQ6g7t8I_ho0ZbuI5JmIGITJP&index=10. Acesso em: abr. 2021.

STUMP, J. *Guitar Sweep Picking e Arpeggios*. [s. l.], Hal Leonard, 2017.

APÊNDICE A

Um chorinho pro André

Um chorinho pro André

Agnes Lazaro Santos de Brito

Standard tuning
♩ = 90

guit.

A

C#7

F#m

E

D

D#9

A

G#

G

F#

The musical score is written for guitar and viola. It begins with a standard tuning and a tempo of 90 beats per minute. The first system is in the key of A major (F#). The second system changes to C#7. The third system changes to F#m. The fourth system changes to E. The fifth system changes to D. The sixth system changes to D#9. The seventh system changes to A. The eighth system changes to G#. The ninth system changes to G. The tenth system changes to F#. The score includes various guitar techniques such as sweep (V), hammer-ons (H), and fret numbers (0-21). The viola part is indicated by a 'V' symbol above the notes.

F **E7**

16 17

TAB (3) 2 5 3 2 5 3 2 5 3 2 5 4 (4) 4 3 2 4 3 2 4 3 2 10

Am

18 19 20 21 22 23

TAB (10) 8 12 8 10 8 12 8 10 8 12 8 10 8 12 8 10 8 12 8 10 8 12 8 8

G

24 25 26 27 28 29

TAB (8) 7 10 7 8 7 10 7 8 7 10 7 8 7 10 7 8 7 10 7 8 7 10 7 6

F

30 31 32 33 34 35

TAB (6) 5 8 5 6 5 8 5 6 5 8 5 6 5 8 5 6 5 8 5 6 5 8 5 9

E7

36 37 38 39 40 41

TAB (9) 7 10 7 9 7 10 7 9 7 10 7 9 7 10 7 9 7 10 7 9 7 10 7 7 9 7 7

Am

TAB (7) 5 9 5 7 5 9 5 7 5 9 5 7 5 9 5 7 5 9 5 5

G

TAB (5) 4 7 4 5 4 7 4 5 4 7 4 5 4 7 4 5 4 7 4 3

F **E7(♭13)** Da Segno

TAB 3 2 5 2 3 2 5 2 3 2 5 2 3 2 5 2 3 2 5 2 5 (5) 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 2

Bm **E7(♭13)** **Am**

TAB 7 7 7 10 7 12 10 14 10 15 17 16 12 (12) 10 13 12 10 13 12 10 13 12 10 13 12 10 13 10

G **F**

TAB (10) 8 12 10 8 12 10 8 12 10 8 12 10 8 12 8 (8) 6 10 8 6 10 8 6 10 8 6 10 8 6 10 10

E7 *sl.* **Am**

TAB (10) 9 12 10 9 12 10 9 12 10 9 10 9

G **F** **P**

TAB (7) 5 9 7 5 9 7 5 9 7 5 9 5 5 5 3 7 5 3 7 5 3 7 5 3 7 6

E7

TAB (6) 7 6 7 6 7 6 7

Am

TAB (12) 10 13 12 10 13 12 10 13 12 10 13 12 10 13 12 10 13 12 10 13 12 10

G

TAB (10) 8 12 10 8 12 10 8 12 10 8 12 10 8 12 10 8 12 10 8 12 10 8 12 10 8

[illegible][illegible][illegible][illegible]

APÊNDICE B

Sweep Samba

Sweep Samba

Agnes Lázaro Santos de Brito

Standard tuning
♩ = 140

C#7/b13 **F#m7** **E7/4**

1 4 2 1 3 2 1 4 1 3 5 3 1

12 9 10 9 11 10 9 7 (7) 10 7 9 9 9 5

D7M **A7M(13)** **A7M/5#** **F#m7**

6 8 2 8 3 1 4 2 3 9 2 2# 1 10 2 1 8

(5) 7 6 7 7 5 4 (4) 7 6 7 6 6 6 5 9 10 9 11

E/G# **Bm7**

11 2 1 12 3 2 3 13 3 1 14 2 1 3 15 2 4

10 9 12 (12) 14 13 14 14 12 14 (14) 15 14 16 15 16

E **C#7/5#** **F#m7** **E7/4**

16 1 2 17 2 1 4 18 2 1 3 19 2 1 1 20 4 1 3

(16) 12 12 13 10 10 9 12 10 9 11 10 9 7 (7) 10 7 9

Da Coda

D7M **A7M** **A7**

21 3 3 1 23 3 2 8 23 3 1 1 24 2 3 4 25 1 1

9 9 5 (5) 7 6 7 7 5 4 (4) 5 6 7 5 4

D7M **C#m7** **Bm7**

26 4 1 27 3 2 1 28 2 3 29 8 4 1 30 3 4 3 4

(4) 7 4 5 6 5 4 (4) 4 5 6 6 7 2 (2) 4 5 4

C#m7 **A7** **D7M**

31 3 2 32 2 3 33 1 34 4 1 35 3 2 1

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

C#m7 **Bm7** **C#7/b13**

36 1 37 3 4 1 38 2 3 39 2 1 40 4 1

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

A7M **A7** **D7M**

41 2 1 4 42 1 43 1 44 2 45 3 2 1

3 2 5 (5) 5 4 (4) 4 5 6 5 4

C#m7 **Bm7** **E7/b9**

V V V V V V V V V

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

A7 **D7M** **C#m7**

V V V V V V V V V

TAB 5 4 (4) 7 4 5 6 5 4 (4) 4 5 6

Bm7 D.C. al Coda **C#7/b13**

V V V V V V V

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

C#m7 **Bm7** **F#m7**

V V V V V V V V V

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

Bb7/11 #

V V V

TAB 6 5 3 (3) (3) (3) (3)

69 70 71

TAB

A

72 73 74 75

TAB

APÊNDICE C

Arpejos à Bahia

Arpejos à Bahia

Agnes Lazaro

Standard tuning

♩ = 90

Cm7



First system of musical notation for Cm7. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The melody is written in a single staff with various rhythmic values and fingerings. Below the staff, there are two lines of tablature labeled 'T' and 'B' with fret numbers.

Bb



Bb aug



Second system of musical notation. It continues the melody from the first system, including a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The tablature below the staff shows fret numbers for the Bb and Bb aug chords.

Ebmaj7



Edim



Third system of musical notation. It continues the melody, including a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The tablature below the staff shows fret numbers for the Ebmaj7 and Edim chords.

Dm



Ddim



Fourth system of musical notation. It continues the melody, including a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The tablature below the staff shows fret numbers for the Dm and Ddim chords.

[illegible][illegible]

E♭maj7



Edim



15 4 8 1 3 3 2 1 2 1 2 3 4 3 1 2 2

16 4 2 1 2 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 1

TAB

11 10 8 12 13 11 10 11 12 13 12 8 10 12 10 8 11 14 12 11 15 12 11 12 14 11 8 8

[illegible]

The musical score for "The Wind" by The Beatles is presented in two systems. The first system covers measures 21 to 22, featuring a melodic line in G major with a key signature of one flat and a common time signature. The melody includes eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 22. Above the staff, there are fingerings (1-4) and breath marks labeled 'H' (Harmonica) and 'P' (Piano). Below the staff, guitar chords are indicated by letters (F, C, D, E, A, B), and a TAB line shows fret numbers (8, 10, 11, 8, 11, 15, 11, 8, 8, 8, 8, 8, 8, 10, 11). The second system continues the melody from measure 23, also featuring fingerings, breath marks, guitar chords, and a corresponding TAB line with fret numbers (8, 11, 10, 8, 8, 8, 10, 8, 10, 11, 8, 11, 10, 12, 8, 10, 8).

Baião Varrido

Baião Varrido

Agnes Lazaro

Standard tuning

♩ = 98

E7(+9) Am Am7 Am6 Am7

1 TEMA INICIAL

2

3

TAB

5 7 7 5 5 7 7 5 5 7 7 5 5 7 7 5

Am Am7 Am6 Am7

4 5

TAB

5 7 7 5 5 7 7 5 5 7 5 5 7

[illegible]

1.

Bbm7(13) E7

V V V V V V V V V

8 8 6 6 8 8 6 8 8 9

(9) 5

1.

Am Am7

V V V V V V V V V V V V V V V

TAB: 7 7 5 5 7 7 5 5 7 7 5 5 7 7 5

12.

Am6 Am7 Bbm7(13)

V V V V V V V V V V V V V V V

TAB: 6 8 8 6 6 8 8 6 6 8 8 6 6 8 8 6

2.

E7 Am Am7

V V V V V V V V V V V V V V V

TAB: 9 9 7 7 9 9 7 7 9 9 7 7 9 9 7 5

E7(#9) Am Am7

17. Terna final

V V V V V V V V V V V V V V V

TAB: 5 7 7 5 5 7 7 5 5 7 7 5 5 7 7 5

Am6 Am7 Am Am7

V V V V V V V V V V V V V V V

TAB: 5 5 7 5 5 7 5 5 7 5 5 7 5 5 7 5

[illegible][illegible][illegible]

E7(5#)

10 17 16 15 14 12 15 13 12 10 13 10 10 8 10 9 5

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a single system. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a five-line staff, with measures 29 and 30 indicated. Measure 29 contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, Bb0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, Bb-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, Bb-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, Bb-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, Bb-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, Bb-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, Bb-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, Bb-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, Bb-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, Bb-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, Bb-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, Bb-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, Bb-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, Bb-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, Bb-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, Bb-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, Bb-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, Bb-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, Bb-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, Bb-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, Bb-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, Bb-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, Bb-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, Bb-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, Bb-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, Bb-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, Bb-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, Bb-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, Bb-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, Bb-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, Bb-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, Bb-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, Bb-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, Bb-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, Bb-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, Bb-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, Bb-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, Bb-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, Bb-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, Bb-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, Bb-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, Bb-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, Bb-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, Bb-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, Bb-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, Bb-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, Bb-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, Bb-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, Bb-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, Bb-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, Bb-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, Bb-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, Bb-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, Bb-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, Bb-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, Bb-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, Bb-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, Bb-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, Bb-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, Bb-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, Bb-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, Bb-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, Bb-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, Bb-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, Bb-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, Bb-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, Bb-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, Bb-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, Bb-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, Bb-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, Bb-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, Bb-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, Bb-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, Bb-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, Bb-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, Bb-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, Bb-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, Bb-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, Bb-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, Bb-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, Bb-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, Bb-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, Bb-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, Bb-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, Bb-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, Bb-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, Bb-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, Bb-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, Bb-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, Bb-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, Bb-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, Bb-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, Bb-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, Bb-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, Bb-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, Bb-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, Bb-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, Bb-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, Bb-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, Bb-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, Bb-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, Bb-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, Bb-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, Bb-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, Bb-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, Bb-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, Bb-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, Bb-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, Bb-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, Bb-109, A-10

APÊNDICE E

Reflexões Sweep

Reflexões Sweep

Agnes Lazaro

Standard tuning
Largo ♩ = 50
 TEMA
F#m7/9

13. guit.

B7(13)

Em7/9

B:7/D

Ebmaj7

Gm7

Cm7/b13

C#7(9)/E#

F#m7/9

The score consists of five systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system starts with a 13th fret guitar part (13. guit.) and a key signature change to one sharp. The second system continues the melody with a key signature change to one sharp. The third system continues the melody with a key signature change to one sharp. The fourth system continues the melody with a key signature change to one sharp. The fifth system continues the melody with a key signature change to one sharp.

A7 **Dmaj7**

TAB: 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

F#m7/9

TAB: 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

B7(13)

TAB: 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Em7/9

TAB: 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

B:7 **Ebmaj7**

TAB: 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Gm7(11)

T (13)
A 11
B 10

13 11 10 8 6 4 3 6

Cm7(b13)/A^b

T (4)
A (3)
B (6)

9 6 8 6 9 4 6 8 9 8

TEMA FINAL

F#m7/9

T 9
A 9
B 9

9 7 10 9 7 8 7

Em7/9

T 7
A 7
B 7

10 7 10 7 9 9 11 10

♩ = 50

Bm7(b13)

T 2
A 3
B 5

2 9 10 9 12 9

RESUMO

Este livro apresenta um percurso gradativo e sistematizado para trabalhar a técnica de palhetada *sweep* na guitarra e no violão sobre gêneros musicais brasileiros. Inicialmente realizaram-se a transcrição e análise de guitarristas especialistas da técnica, como Barney Kessel, George Benson e Frank Gambale. Após a categorização das formas de aplicação, foi elaborada uma série de exercícios preparatórios para a execução de cinco composições próprias, nos ritmos de samba, baião, chorinho, ijexã, e solo (*chord melody*). Neste livro, o guitarrista/violonista encontra um caminho prático para estudar *sweep* junto ao swing característico da música brasileira.

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



Agnes Lázaro Santos de Brito

é pai, marido, guitarrista, compositor, professor de música e produtor audiovisual. Nascido na cidade de Caculé - BA, radicou-se em Montes Claros - MG aos dois anos de idade. Aos 10 anos ingressou no curso de violão no Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez e a partir dos 12 anos passou a atuar em diversas bandas norte-mineiras. Formou-se no curso de licenciatura em Artes/Música

pela Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES no ano de 2019, mesmo ano em que atuou como professor de violão no Conservatório Lorenzo Fernandez. No ano de 2020 foi aprovado em primeiro lugar no curso de Mestrado em música pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU, concluído no ano de 2022. Desenvolve pesquisas na área de teoria, análise, improvisação e performance musical na guitarra e no violão, paralelamente ao seu trabalho como instrumentista e compositor. Atualmente ministra cursos e shows instrumentais e é docente do curso de licenciatura em Música da Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes.

Este livro apresenta um percurso didático para se trabalhar a técnica de palhetada *sweep* na guitarra e no violão, e sua aplicação sobre gêneros brasileiros. Inicialmente foram feitas a análise e transcrição musical de solos de guitarristas especialistas da técnica, como Barney Kessel, George Benson e Frank Gambale. Após a categorização e o estudo das diferentes formas de tocar a palhetada *sweep*, são abordados os detalhes necessários para o aprimoramento da técnica. Em seguida é desenvolvida uma série de lições que preparam o estudante para a execução das composições. Portanto, este trabalho propõe um caminho para se aprender essa técnica aplicada ao baião, choro, samba, ijexá, culminado em uma obra solo (*chord melody*), permitindo que o estudante possa trabalhar as habilidades dessa técnica junto ao *swing* da música brasileira. Todos os exercícios e as músicas contêm *links* com vídeos exemplificando-os, além de vídeos com os *backing tracks* e as partituras e tablaturas sincronizadas.