MÚSICA

MAPEAMENTO DE RECURSOS TÉCNICOS NA IMPROVISAÇÃO DE ALEXANDRE CARVALHO

DANIEL LISBOA SANT'ANA

(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

SETEMBRO 2025

MAPEAMENTO DE RECURSOS TÉCNICOS NA IMPROVISAÇÃO DE ALEXANDRE CARVALHO

por

DANIEL LISBOA SANT'ANA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, subárea de Práticas Interpretativas como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Gabriel Improta França e do coorientador Prof. Dr. Fábio Adour.

Rio de Janeiro, 2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

S231 Sant'Ana, Daniel Lisboa
Mapeamento de Recursos Técnicos na Improvisação de Alexandre Carvalho / Daniel Lisboa Sant'Ana. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
119

Orientador: Gabriel Improta França .
Coorientador: Fábio Adour .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2025.

1. Harmonia. 2. Improvisação. 3. Guitarra brasileira. I. Título.

UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

Mapeamento de recursos técnicos na improvisação de Alexandre Carvalho

por

Daniel Lisboa Sant'Ana

BANCA EXAMINADORA

gov.br Documento assinado digitalmente
GABRIEL MUNIZ IMPROTA FRANCA
Data: 05/08/2025 13:28:40-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Gabriel Improta França – orientador(a)

gov.br Documento assinado digitalmente
MAICO VIEGAS LOPES
Data: 05/08/2025 15:04:43-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Maico Lopes

gov.br Documento assinado digitalmente
JOAO MIGUEL BELLARD FREIRE
Data: 06/08/2025 17:47:36-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) João Miguel Bellard Freire

Conceito: **APROVADO**

AGOSTO de 2025

Este trabalho é dedicado às mulheres da minha vida… porque sem elas não seria a pessoa que sou hoje, com todos os erros, acertos, singularidades e idiossincrasias.

Sim, sou de uma família basicamente de mulheres. Avós, tias avós, amigas das avós, tias, primas, irmã. Depois namoradas, companheiras, ex-companheiras e uma filha. Havia figuras masculinas, avô, pai, tios, primos; mas nada comparado a quantidade de mulheres diariamente em casa. E mulheres fortes, determinadas que me moldaram em personalidade e a sempre enxergar através de uma lógica feminina as situações da vida.

Como uma boa família de origem italiana, muito falatório, risadas, comida e música. Não tenho como não ser grato a este furdunço organizado, que como falei acima, foram preponderantes para meu crescimento pessoal e intelectual.

Para não dizer que não falei das figuras masculinas, in memoriam, o meu pai Veigan, que escutava do jazz ao samba, e meu avô Gabriel que fazia com vizinhos audição de música clássica e ópera. Ambos foram determinantes para minha formação musical. Sou grato a essa diversidade musical tão determinante em minha formação.

Uma dessas mulheres, que me dá o privilégio de ser minha outra mãe, minha amada madrinha Tereza, umas das figuras mais importantes da minha vida, tocava violão, cantava divinamente e participava e ganhava festivais da canção. Passei a infância escutando-a cantar e tocar, e talvez, pela minha admiração, me deu meu primeiro violão e posteriormente ajudou a pagar meus estudos de música. Foi um pequeno aceno do que seria toda minha vida, ligada ao estudo, ao instrumento, enfim, à música.

Para meu outro amor, minha mãe, que ensinou a mim e minha irmã a sermos fortes e resilientes e a sabermos que o melhor sempre pode acontecer, fruto do trabalho, do estudo e da dedicação. Boa parte do que sou, veio dela, e a levo onde for.

A essas pessoas dedico este início de vida acadêmica, começado tardiamente, porém com o coração e alma de menino, disposto a aprender, escutar, ensinar e dividir, humildemente, os ensinamentos recebidos e que estão em constante transformação.

Para Ivonéa, Magnólia, Dinda, Dona Olga, Ida, Tereza, Jaque, Talma, Vera, Bela, Gabi, Tânia, Gabrielle, Joana, Vivi e Ana. Gabriel, Veigan, Zeca, Paulo, Roberto e João.

AGRADECIMENTOS

Acredito, por opinião pessoal, que ninguém se torna um músico profissional por uma decisão concreta, o simples e pragmático “ter um emprego”. Tirando os sonhos de menino ou adolescente de ser talvez um *popstar* ou famoso, é uma carreira de muito estudo e trabalhos muitas vezes mal pagos, e uma luta diária e constante. Não existirão dias, feriados, fins de semana, os músicos estarão sempre trabalhando. Nós simplesmente amamos ser músicos e não tocamos ou estudamos diariamente por ser um trabalho. A música nos leva a ela, e se torna além de um trabalho, uma necessidade intelectual e física. Nós tocamos e estudamos porque precisamos, isso faz parte de nós e nos define como existência e quem ainda nos tornaremos. Seremos idosos com a criança sempre latente em nós. A música é minha casa e minha vida, é nela que habito e que em mim habita. Ela me acolhe e é onde estou e quero estar.

Tenho muitos agradecimentos a serem feitos, os buscarei com minhas garatujas.

À minha família, que aguentou horas a fio de escuta de guitarra involuntária, quase enlouquecedora, mas me formou… tenho orgulho diário de fazer parte deste círculo.

Ao meu primeiro professor de música Fernando Caneca, até hoje amigo, obrigado pelos ensinamentos, pela força e por mostrar que através do estudo que chegamos a um crescimento. Aos prezados mestres Sérgio Benevenuto, Ian Guest e Carlos Almada, que me ensinaram o caminho da harmonia funcional e principalmente, aprender e a questionar.

Ao meu professor Alexandre Carvalho, mestre da improvisação, que motivou esse estudo com a profundidade de sua música, partiu cedo e nos deixou sua música.

Ao meu prezado orientador Gabriel Improta, homem da música, das palavras e textos profundos por quem tenho muita admiração. Obrigado aos papos e broncas necessárias e por ajudar a organizar meu caos e minha multilinearidade.

Ao meu coorientador e mestre Fabio Adour, além de violonista espetacular, umas das pessoas mais inteligentes e sensíveis que conheci. Sem ele não chegaria aqui. Obrigado por mostrar que é possível.

A tantos outros mestres que tive na UFRJ e UNIRIO. João Miguel Bellard Freire, José Alberto Salgado, Sylvio Viegas, Clifford Korman, Maico Lopes, Samuel Araújo e outros tantos que não consigo enumerar. Muito obrigado.

Não esquecendo as pessoas que trabalham na parte burocrática dessas instituições, tão importantes e nem sempre valorizadas, o meu carinho e eterna gratidão.

Aos tantos alunos que tive, uns 2500 pelo menos. Tenho certeza de que aprendi mais do que ensinei. Grato pela confiança e trocas de saber.

A tantos amigos músicos, de vários estilos e vários lugares, obrigado por ajudar a tecer a rede que é o fazer e saber musical.

Aos artistas que me deram a oportunidade de acompanhá-los, aprender com sua música, a conhecer palcos que nunca pensei pisar e lugares que nunca imaginei visitar.

Obrigado ao Studio62, na pessoa de Fabrício de Souza, por gravar a parte prática da dissertação.

E que seja, quiçá, um início de mais uma jornada.

"A música em mim
Quando acordo cedo
A música em mim
Finge não ter medo
Há música em mim
Quando dói o dente
A música em mim
Age normalmente
A música em mim
Tenta ser discreta
Há música em mim
Quando fico quieta
Há música em mim
No congestionamento
A música em mim
Corre mais que o tempo
Trem bala na sala
Do meu apartamento
A música em mim
Refaz o dia
A música em mim
Me aplaude
Toda vez que eu sigo em frente
A música em mim
Parece um presente"

Lucina –Lenita Lopez

SANT'ANA, Daniel Lisboa. *Mapeamento de recursos técnicos na improvisação de Alexandre Carvalho.* 2025. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

RESUMO

O músico carioca Alexandre Carvalho (1963 – 2020) desenvolveu uma sólida carreira como guitarrista improvisador e professor na cena musical do Rio de Janeiro, a partir dos anos 1980, ganhando projeção nacional. Professor de uma geração de guitarristas nessa cidade, inclusive do presente autor, Carvalho transitava com fluência entre o jazz e a música brasileira. Este trabalho tem como objetivo investigar o idiomatismo instrumental em sua improvisação, documentando as particularidades das digitações e a fôrmas idiomáticas pelas quais os seus padrões transitam em variações harmônicas distintas. O método adotado parte das transcrições dos solos de Carvalho, usando o solo improvisado de *Laura* como parâmetro de comparação para as outras transcrições. Isto posto, fazendo uma análise paradigmática de seus procedimentos melódicos a partir do referencial teórico de Bruno Netll(2005) e Charles Seeger(1958); e uma análise harmônica da relação entre melodia e harmonia a partir dos trabalhos de Fabio Adour(2014) e Nelson Faria(1999). Os resultados são o mapeamento dos padrões idiomáticos da improvisação de Carvalho e a criação de um material para estudantes, músicos, entusiastas e pesquisadores de improvisação, trazendo para a Academia o registro de um importante músico brasileiro, improvisador de música brasileira e jazz, falecido precocemente, que fazia uma ponte entre Brasil e Estados Unidos da América.

Palavras-chave: Harmonia, Improvisação, Idiomatismo, Guitarra brasileira, Jazz brasileiro

SANT'ANA, Daniel Lisboa. *Mapping technical resources in Alexandre Carvalho's improvisation.*2025. Master's Thesis (Master's in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

ABSTRACT

Alexandre Carvalho was a musician (1963 – 2020) who developed a solid career as an improvising guitarist and teacher in the Rio de Janeiro music scene from the 1980s onwards, gaining national recognition. A teacher of a generation of guitarists, including the author of this work, Alexandre Carvalho moved fluently between jazz and Brazilian music. The present work aims to investigate the instrumental idiomaticism in his improvisation, documenting the particularities of the fingerings and the idiomatic ways through which his patterns transition into distinct harmonic variations. The adopted method is based on the transcriptions of Carvalho's solos, using *Laura's* improvised solo as a parameter of comparison for the other transcriptions. This being said, it makes a paradigmatic analysis of his melodic procedures based on the theoretical framework of Bruno Netll (2005) and Charles Seeger (1958); and a harmonic analysis of the relationship between melody and harmony based on the works of Fabio Adour (2014) and Nelson Faria (1999). The results are the mapping of the idiomatic patterns of Carvalho's improvisation and the creation of material for students, musicians, enthusiasts and improvisation researchers, bringing to the Academy the record of an important Brazilian musician, improviser of Brazilian music and jazz, who died prematurely, who formed a bridge between Brazil and the United States of America.

Keywords: Harmony, Improvisation, Idiom, Brazilian Guitar, Brazilian Jazz

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Grandes arpejos de 8 notas propostos na publicação de Adour (2014). Na representação da forma manual, dois dos desenhos mais utilizados por Carvalho.	26
Figura 2:	Partitura *Laura* – Parte I	48
Figura 3:	Partitura *Laura* – Parte II	49
Figura 4:	Frases e a fôrma manual (héxade) utilizada por Carvalho, cujo arpejo gerador começa na 6a corda.	53
Figura 5:	Frases e fôrma manual (héxade) utilizada por Carvalho, cujo arpejo gerador começa da 4a corda	56
Figura 6:	Frases e fôrma manual (héxade) utilizada por Carvalho, cujo arpejo gerador começa na 5a corda	58
Figura 7:	Arpejo delineado de Cm7(11,9), evidenciado pelas notas circuladas	59
Figura 8:	Arpejo Xm7(9, 11) em acordes 7M	60
Figura 9:	Arpejo reduzido de 6 notas proposto na publicação de Adour (2014). Na representação da fôrma manual.	62
Figura 10:	Frases com emprego do arpejo Xm7(11,9, b5). As notas circuladas em azul fazem parte do arpejo. As notas circuladas em vermelho são aproximações	63
Figura 11:	Compassos com aparição do arpejo XM (7, 9, 11) – Parte I	66
Figura 12:	Compassos com aparição do arpejo XM (7, 9, 11) – Parte II	67
Figura 13:	Compassos com aparição do arpejo XM (7, 9, 11) – Parte III	68
Figura 14:	Fôrma do arpejo XM (7, 9, 11) unida na 3a corda com o arpejo Xm7(11, 9).	69
Figura 15:	Pontos de partida e chegada do arpejo XM (7, 9, 11)	69
Figura 16:	Arpejo XM (5, 7M, 9)	71
Figura 17:	Arpejos de SUB V - parte I	73
Figura 18:	Arpejos de SUB V - parte II	74
Figura 19:	Tríade maior em seu estado fundamental sobre o dominante de um tom maior	76
Figura 20:	Arpejo XM (13, b9, 3) em acordes dominantes.	77
Figura 21:	Arpejo do relativo maior sobre acorde menor	78
Figura 22:	Tríade fundamental sobre dominante de tom menor	78
Figura 23:	Fôrma utilizada em acordes meio-diminutos	79

Figura 24:	Meio diminutos utilizando a fôrma de Dm	80
Figura 25:	Meio-diminuto utilizando a fôrma de Cm	81
Figura 26:	Arpejo Xm (5, 7, 9) sem 9	81
Figura 27:	Arpejo Xm (5, 7, 9)	82
Figura 28:	Arpejo Xm (5, 7, 9) em acorde maior	82
Figura 29:	Correspondências 1	84
Figura 30:	Correspondências 2	85
Figura 31:	Exceções – parte I	87
Figura 32:	Exceções – parte II	88
Figura 33:	Finalização 1	89
Figura 34:	Finalização 2	89
Figura 35:	Finalização 3	90
Figura 36:	Rearmonização	90
Figura 37:	Caso especial	91
Figura 38:	Possível "erro"	91
Figura 39:	Partitura de *Com Categoria*	93
Figura 40:	Partitura de *Darn that dream* – parte I	94
Figura 41:	Partitura de *Darn that dream* – parte II	95
Figura 42:	Arpejo Xm7(11,9, b5) em *Com categoria*	96
Figura 43:	Arpejos Xm7(11,9, b5) em *Laura*	97
Figura 44:	Combo utilizado por Carvalho	98
Figura 45:	Compasso 19, arpejo XM (7, 9, 11)	98
Figura 46:	Compasso 21, arpejo XM (7, 9, 11)	99
Figura 47:	Aparições do arpejo XM (7, 9, 11) em *Laura*	100
Figura 48:	Arpejos Xm7 (11, 9) em *Com categoria*	102
Figura 49:	Fôrma da héxade na 6a corda utilizada por Carvalho	102
Figura 50:	Compasso 8 de *Com categoria* e compasso 10 de *Laura* começados da 6a corda	103
Figura 51:	Compasso 18 *Com categoria* e compasso 53 de *Laura*	104
Figura 52:	Compasso 32 de *Com categoria* e compasso 56 de *Laura*	105
Figura 53:	Compasso 36 de *Com categoria* e compasso 10 de *Laura*	106
Figura 54:	Arpejos do tipo Xm7(11, 9) em *Darn that dream*	107
Figura 55:	Compassos 36 e 37 de *Com categoria*	108
Figura 56:	Correspondências em *Laura*	109
Figura 57:	Compassos 36 e 37 de *Com categoria* com uso de “correspondência”	109

LISTA DE TABELAS

Tabela 1:	Discografia de Alexandre Carvalho	36-38
Tabela 2:	Contabilizando Carvalho: na primeira coluna temos a cifra do acorde e sua possível resolução, indicada por uma seta, em acordes menores ou maiores. Na segunda coluna, o tipo de arpejo utilizado sobre o referido acorde. Na terceira coluna o número de aparições dos arpejos, a quarta coluna os compassos onde ocorrem estas aparições. Os compassos marcados com asteriscos são casos de "correspondência", conforme será visto na seção 4.4.9.	50
Tabela 3:	Tabela de exceções que lista os compassos que não foram analisados nem como héxades e nem como tríades. A letra "f" significa finalização ou anacruse para o compasso seguinte. A letra "h" significa rearmonização, a "e" se refere a um caso especial e "X" é símbolo para um possível erro.	50
Tabela 4:	Correspondências Cm + Bb	50
Tabela 5:	Cordas de onde partem as frases, acordes menores com 7ª. As cordas que possuem o símbolo asterisco (*) ao lado, são de digitações que fogem aos desenhos mais empregados por Carvalho.	51

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 14

1.1 Objetivos 20

1.1.1 Objetivos específicos 20

1.2 Justificativa 21

2 METODOLOGIA E FUNDAMENTOS TEÓRICOS 22

2.1 Transcrição musical em nossa pesquisa 22

2.2 Héxades – arpejos de seis notas 24

2.3 Origem das óctades propostas por Adour 26

3 CARVALHO E O MOVIMENTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL NOS ANOS 1980 30

3.1 Breve biografia de Alexandre Carvalho 33

4 O IDIOMATISMO E A CONSTRUÇÃO DA IMPROVISAÇÃO 39

4.1 Idiomatismo 39

4.2 A improvisação, seus processos e algumas reflexões 41

4.3 Processos cognitivos na improvisação 42

4.4 Conclusão do capítulo 44

5 ANÁLISE DE *LAURA* 46

5.1 Acordes menores 51

5.1.1 Acordes menores: Xm7(11, 9) 52

5.1.2 Arpejos Xm7(11, 9) em Acordes de 7M 59

5.1.3 Arpejos Xm7(11,9, b5) em Dominantes de tom menor 61

5.2 Sobreposição de tríades 65

5.2.1 Arpejo de tríade maior sobre acorde menor: tipo XM (7, 9, 11) 65

5.2.2 Arpejo de tríade maior sobre acorde maior: tipo 5, 7M, 9 70

5.2.3 Arpejos do tipo Maior no trítono: Sub V 71

5.2.4 Arpejo maior sobre dominantes de tom maior..... 75
5.2.5 Arpejos Xm (13, b9, 3) em acordes dominantes..... 76
5.2.6 Arpejo do tipo XM (3, 5, 7) sobre acorde menor 77
5.2.7 Arpejo maior sobre dominantes de tom menor..... 78
5.2.8 Arpejos menores sobre meio-diminutos..... 79
5.2.9 Arpejos menores do tipo Xm (5, 7, 9)..... 81
5.2.10 Arpejos XM (3, 5, 7M) em Acordes Maiores 82
5.2.11 Correspondências..... 82
5.2.12 Exceções..... 85

6 ANÁLISE DE *COM CATEGORIA* E *DARN THAT DREAM*..... 92
6.1 Comparação e identificação de padrões 95
6.1.1 Arpejo Xm7(11,9, b5) em "Com categoria"..... 96
6.1.2 Arpejo Xm (7, 9, 11)..... 97
6.1.3 Arpejo Xm7 (11, 9)..... 101
6.1.4 Arpejo XM (11,13,1) em acordes menores, "correspondências"..... 108

6 CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES GERAIS..... 110

1 INTRODUÇÃO

A improvisação - a música feita na hora pelos artífices do som - sempre foi intrigante para pesquisadores de música e estudantes em geral, inclusive para o presente autor desta dissertação. Muitas perguntas sobre música e improvisação ainda não tinham resposta para um jovem estudante de guitarra elétrica e violão no ano de 1986. Por ainda não existir internet e tecnologia difundida como atualmente, o acesso à material de pesquisa e estudo no que se referia à prática de técnicas no instrumento e improvisação era limitado. Todo material que o estudante de música tinha disponível, principalmente aquele que se propusesse a estudar guitarra elétrica ou violão popular e não buscasse uma formação exclusivamente erudita, eram revistas de banca de jornal com o repertório de artistas populares ou o rádio, discos e cassetes. Eventualmente, chegava em alguma banca de jornal a revista *Guitar Playe*r[1], uma vitrine de sonhos inalcançáveis, porém com algumas partituras e aulas inclusas de instrumentistas famosos. Mas o maior instrumento de aprendizado era realmente a escuta. A audição sempre foi e será a ferramenta mais espetacular e eficiente no aprendizado musical. Em *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*, Gordon (1997, p. 5) defende que a compreensão musical por meio da escuta interna constitui a base para todas as práticas musicais, como performance, improvisação e composição. De modo semelhante, Blake, em *The Primacy of the Ear* (2010, p. 2), sustenta que o desenvolvimento musical deve iniciar pela escuta, imitação e improvisação, considerando o ouvido a principal porta de entrada para a linguagem musical. Complementando essa perspectiva, Woody e Lehmann, no artigo *Student Musicians' Ear-Playing Ability as a Function of Vernacular Music Experience* (2010), apresentam evidências empíricas de que músicos treinados pelo ouvido apresentam desempenho superior na reprodução e compreensão de melodias.

Os etnomusicólogos Simha Arom, em *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology* (1985), Bruno Nettl, em *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts* (2005) e a educadora musical Lucy Green, em *How Popular Musicians*

[1] Revista norte americana voltada ao público interessado em música e guitarra principalmente, fundada em 1967, e continha entrevistas, lições e análises de equipamentos. Encerrou suas atividades em versão impressa no ano de 2024, mantendo-se apenas em versão digital.

Learn: A Way Ahead for Music Education (2002), ressaltam, a partir de diferentes perspectivas, que a escuta musical deve ser atenta e abrangente, incluindo não apenas os sons, mas também os silêncios e as emoções que a música desperta. Arom destaca que a experiência musical envolve uma escuta detalhada que permite compreender os elementos estruturais e expressivos da música tradicional, muitas vezes transmitida oralmente e não plenamente captada pela partitura: "a música tradicional é marcada por uma transmissão oral que exige da escuta uma atenção minuciosa aos detalhes e nuances" (AROM, 1985, p. 34). Nettl complementa essa visão ao afirmar que a música deve ser entendida como uma linguagem cultural, carregada de significados e contextos que vão além do aspecto sonoro: "a música funciona como uma forma de comunicação cultural, onde sons carregam valores simbólicos e sociais" (NETTL, 2005, p. 18). Já Lucy Green enfatiza que, no processo de aprendizado musical, os detalhes e nuances não registrados na partitura são internalizados por meio da escuta atenta e da prática, sendo frequentemente transmitidos oralmente entre músicos: "os músicos aprendem a captar as sutilezas e expressividades que a partitura não indica, através da imitação e da escuta constante" (GREEN, 2002, p. 72). Essa dimensão cultural da música será abordada na seção 2.1.

Na década de 1980, o cenário da música instrumental no Rio de Janeiro passou por um processo significativo de valorização e reconfiguração, marcado pela fusão entre o jazz e ritmos brasileiros tradicionais como o samba e o choro. Esse movimento não apenas ampliou as possibilidades expressivas da música instrumental, como também reforçou a identidade cultural local, consolidando a música instrumental como uma forma autônoma de expressão artística (SÁ, 2001). Segundo Pereira (2008), o jazz brasileiro ganhou força nesse período ao incorporar elementos rítmicos e melódicos típicos da cultura carioca, promovendo uma renovação estética no campo da música instrumental. Além disso, Duarte (2010) destaca que a década foi crucial para o reconhecimento da música popular instrumental como um gênero legítimo dentro do panorama musical brasileiro, especialmente no Rio de Janeiro, onde músicos e grupos começaram a explorar novas sonoridades e a dialogar com diferentes tradições musicais. Neto (1999) complementa essa visão ao analisar a fusão entre jazz e samba, ressaltando a originalidade e inovação que caracterizaram as produções instrumentais cariocas da época.

Ainda sobre o contexto musical do Rio de Janeiro na década de 1980, foi observado que o movimento significativo em torno da música instrumental fomentou encontros frequentes entre jovens interessados na audição e apreciação de lançamentos discográficos inéditos, tanto de repertórios instrumentais quanto de obras cantadas. Destacam-se, nesse cenário, estações de rádio, em especial a Globo FM, que por meio de programas inovadores como *Radiolla*, *JAZZ+JAZZ*, *Conexão Latina*, *Studio 92* e *Globo FM Jam Sessions* — este último caracterizado

por execuções musicais ao vivo — difundiam lançamentos especialmente do gênero jazz. Tais programas tornaram-se fundamentais na disseminação e ampliação do acesso a obras inéditas, sendo ansiosamente aguardados por músicos e entusiastas da música instrumental (Silva, 2010; Pereira, 2015).

Esse panorama contribuiu para a formação de uma geração de músicos que, mesmo em um período marcado pela escassez de partituras, métodos didáticos específicos para jazz e improvisação, e pela ausência de recursos digitais como a internet, buscaram incessantemente ampliar seus conhecimentos musicais. A prática da gravação e reprodução exaustiva desses materiais sonoros tornou-se uma ferramenta importante para a internalização dos repertórios e das técnicas instrumentais vigentes (Oliveira, 2008).

Além disso, este movimento instrumental carioca intensificou a demanda por um aprendizado estruturado, sobretudo em relação à harmonia funcional e à improvisação. Nesse contexto, músicos e educadores formados em instituições internacionais, como a Berklee College of Music, destacam-se pelo papel pioneiro na disseminação de metodologias pragmáticas oriundas do ambiente acadêmico norte-americano (Costa, 2012; Souza, 2017). Entre eles, os professores Ian Guest[2] e Sérgio Benevenuto[3] figuram como referências importantes para a formação de uma geração de instrumentistas, arranjadores e professores, cuja atuação foi decisiva para o desenvolvimento do cenário musical instrumental brasileiro.

Nesse cenário surgiu Alexandre Carvalho (1968 – 2020), de quem estudamos a práxis, como expoente da guitarra e também educador, sobretudo no gênero jazz e música brasileira. Falecido precocemente, Carvalho impressionava por sua facilidade de improvisação à guitarra. Tendo estudado na *Berklee, EUA*, tendo aulas particulares com o guitarrista Joe Diorio[4] e no Brasil com o guitarrista Ary Piassarollo[5], Carvalho dispunha de vasto conhecimento em harmonia e improvisação, fazendo um elo entre Brasil e Estados Unidos. Por transitar entre Rio e Nova York, tecia uma rede transnacional do jazz e da música instrumental brasileira. Ele era um guitarrista de jazz carioca, de nível internacional, no Rio de Janeiro, como o era em Nova York, e como professor compartilhava seu conhecimento, experiência e domínio

[2] Músico, arranjador, produtor e professor húngaro(1940-2022), radicado no Rio de Janeiro e Minas Gerais.

[3] Produtor. Instrumentista. Arranjador. Compositor. Iniciou suas atividades em música no Espírito Santo, nos anos de 1970. Radicado no Rio de Janeiro, elaborou uma metodologia de ensino que formou uma geração de instrumentistas nas décadas de 1980 a 2000.

[4] Joe Diorio (1936 – 2022) foi um guitarrista e professor de guitarra estadunidense, sobretudo do gênero jazz. Lecionava na *University of Southern of California* e foi um dos primeiros professores do *Guitar Institute of Technology.*

[5] Ary Piassarollo é um guitarrista, compositor, professor e arranjador brasileiro, gaúcho, que acompanhou muito dos grandes artistas da MPB nas décadas de 1960 a meados de 1980.

principalmente em técnicas de improvisação e harmonia funcional no que se relacionava à guitarra.

No ano de 1987, por conta de uma apresentação do grupo do saxofonista Leo Gandelman, no Teatro Abel, em Niterói (RJ), fui apresentado ao trabalho do guitarrista Alexandre Carvalho. Este grupo de Gandelman excursionou pelo Brasil e pelo exterior com seu trabalho de música instrumental brasileira. Passei a acompanhar a carreira de Carvalho, buscando gravações e locais onde se apresentava. Por algum tempo, no ano de 1991, acompanhei as *jam sessions*[6] que liderava ao lado do saxofonista Idriss Boudrioua, no Restaurante Gula-gula de Ipanema. Músicos diversos e notórios, como os bateristas Jimmy Duchowny e Pascoal Meirelles, os guitarristas Lula Galvão e Ricardo Silveira, tecladistas como Jota Moraes, Dario Galante, Marcos Nimrichter e baixistas como Nico Assumpção, Arthur Maia e Paulo Russo, dentre tantos outros, participavam desta reunião musical, sempre com música improvisada e com troca de experiências e conhecimentos.

Além de suas qualidades como guitarrista improvisador, Alexandre era um conhecido e requisitado professor na cidade do Rio de Janeiro. Lembro que existia uma longa fila de espera por suas aulas. Fui seu aluno durante quatro anos na década de 1990, o que me deu acesso a um vasto material de ensino, além do convívio com um músico de seu porte. Através deste convívio, tive a oportunidade de acompanhar, à época de seu mestrado, e posterior doutorado, além de aprendizados, vários de seus estudos e trabalhos. Indo além do gênero jazz, Carvalho foi um entusiasta e estudioso da música de concerto, em especial, do impressionismo. Foi um grande aprendizado dividir audições de *La mer*[7], de Claude Debussy, com ele, acompanhando as partituras dos arranjos orquestrais originais, demonstrando os caminhos das vozes na grade. Carvalho comentava muito sobre as texturas dos acordes de Debussy e como buscava transmutá-los para a guitarra. Ele também trabalhou como arranjador e compositor e, para além de uma visão limitada ao instrumento guitarra, que como todo instrumento possui suas

[6] Segundo o dicionário *Merriam-Webster:* "uma apresentação muitas vezes improvisada por um grupo — especialmente de músicos de jazz — caracterizada pela improvisação". Acesso em 12/08/2025.

[7] É considerada a obra-prima do autor, porque sintetiza seu ideal artístico: liberdade expressiva, inovação harmônica e orquestral, fusão com sensações visuais e impressionistas, e estrutura refinada. Apesar do receio inicial, orgulha-se hoje como a peça orquestral mais admirada e representativa do compositor — uma obra que, como o próprio evocou, capta o ilimitado espírito da natureza, tão vasto quanto o mar. Com ela revolucionou a maneira de compor e dispor dos elementos da orquestra em uma peça. No plano da harmonia, ela também foi revolucionária, já que ao fugir da tonalidade tradicional o autor criou um novo universo harmônico, empregando modos e escalas antigas e não europeias (TREZISE, Simon. *Debussy: La Mer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

conveniências e dificuldades, enveredou em composições e arranjos que faziam uma ponte entre o jazz, a música brasileira e a música de concerto[8].

Observando Carvalho, percebemos que além de técnica privilegiada e reconhecida, ele possuía forte identidade idiomática que merecia ser estudada e compartilhada. A vontade de entender seu pensamento em relação à harmonia e a improvisação nos motivou nessa pesquisa. Como improvisadores aprendem de maneira empírica, buscando suas referências musicais em músicos experientes, shows, gravações, partituras, a análise dos procedimentos de Carvalho fornece mais elementos acerca de técnicas na guitarra, sobretudo de improvisação. Esperamos fornecer subsídios para o arcabouço dos mistérios da improvisação.

Um dado guitarrístico que pode e deve ser documentado, são os instrumentos que Carvalho mais utilizou em sua carreira. Durante muitos anos, década de 1980 a 1990, Carvalho utilizou principalmente uma guitarra Fender Stratocaster 1982 vermelha modificada[9], com dois captadores do tipo humbucker, o que fazia com que tivesse um som mais jazzístico. Conforme foi observado através da convivência de Carvalho com o autor do presente trabalho, ele usava este instrumento porque, além de possuir uma sonoridade jazzística que desejava, trazia outras variações sonoras, sendo este um modelo de guitarra reconhecidamente eclético. Nas décadas de 2000 até 2020, Carvalho incorporou ao seu uso uma guitarra modelo Les Paul da marca Brian Moore[10] e uma guitarra Gibson modelo 137[11], semi acústica, modelo de sonoridade mais tradicional no gênero jazz. Não podemos afirmar sobre outros instrumentos que possuía, sendo estes mencionados provavelmente os que ele mais utilizou em gravações e performances ao vivo.

Quando ingressei no ano de 2018 na graduação em música UFRJ, encontrei em meu orientador na época, o professor e concertista de violão Fabio Adour, um entusiasta de análise harmônica e improvisação. Tendo transcrito uma quantidade substancial de solos, utilizados para análise e em aulas, Adour aceitou a sugestão e desafio da análise de solos do guitarrista Alexandre Carvalho. Como eu tinha contato com Carvalho, o mesmo sugeriu músicas e solos de que gostava para serem analisadas. Cheguei a mostrar a transcrição de *Laura*[12], analisada no trabalho que apresento, porém devido a seu precoce falecimento, não pudemos compartilhar a

[8] II INTERLUDE, 2014.
[9] ALEXANDRE..., 2021.
[10] CARVALHO, 2017.
[11] CARVALHO, 2014.
[12] Música sugerida por Carvalho, ainda em vida, por ser um solo de que gostava muito. Comunicação pessoal ao autor da dissertação feita em junho de 2018.

tempo algumas descobertas que certamente resultariam em excelentes discussões. O trabalho a seguir busca descortinar a práxis de Alexandre Carvalho.

Nos capítulos que se seguem, a presente dissertação faz um mapeamento da técnica de improvisação de Alexandre Carvalho, seu idiomatismo instrumental e um breve recorte do movimento jazz da década de 1980 onde ele estava inserido.

Em um resumo do que será apresentado, no capítulo 1, iremos comunicar sobre os objetivos almejados e o porquê da existência e necessidade da presente pesquisa. No capítulo 2, abordaremos a metodologia utilizada, o conceito de óctades, proposto por Adour e a utilização de héxades por Carvalho. E, também, como foram feitas as nossas transcrições. Utilizamos o material do solo improvisado em *Laura*, como nosso referencial e definidor de parâmetros para seguir nossas análises. A escolha foi feita por conta da riqueza de materiais melódicos e harmônicos presentes. No capítulo 3 situamos Carvalho no ambiente musical onde cresceu e trabalhou musicalmente, além de apresentarmos uma breve biografia e sua discografia catalogada. No capítulo 4, além de algumas reflexões pessoais que buscam um diálogo com o conhecimento adquirido durante o mestrado, buscaremos jogar luz sobre alguns dos processos cognitivos da improvisação. Discorreremos sobre o conceito de idiomatismo e da improvisação idiomática, principalmente na acepção instrumental, sobre a qual baseia-se esse trabalho. Ainda no capítulo 4 abordaremos de maneira breve em como se constrói o pensamento do músico, o que busca para improvisar, seus referentes para acessar sua base de conhecimento e a maneira pela qual os aspectos idiomáticos do instrumento o afetam no fazer musical. No capítulo 5 adentraremos na análise do solo improvisado de *Laura*, que usamos como nosso definidor de parâmetros, mapeando e catalogando todos os procedimentos utilizados por Carvalho. No capítulo 6 buscamos confirmar estes procedimentos em *Com categoria* e *Darn that dream.* No capítulo 7 faremos a conclusão e considerações finais.

A dissertação acompanha uma apresentação musical, optamos por fazê-la gravada com links que podem ser acessados pela plataforma digital YouTube[13]. Para a gravação usamos bases gravadas obtidas na internet, normalmente usadas como material de estudo para improvisação. Desta maneira, podemos demonstrar os modelos utilizados por Carvalho e sua utilização prática. Mostramos como o estudo das héxades afetam a maneira de improvisar do autor, criando novos caminhos melódicos e novas soluções em harmonias ditas complexas. Tocamos trechos de cadências harmônicas tradicionais, assim como os populares II – Vs[14], e

[13] Parte prática da dissertação: ihttps://youtu.be/LLdPAfPW7AA

[14] Cadência harmônica fundamental na música ocidental, sobretudo no jazz. Tendo uma acorde de impulsão, subdominante – II –, um de expectativa, dominante – V – e várias resoluções possíveis

quatro *standards*[15] conhecidos, *"Stella by starlight"* (Victor Young, 1944), *"Lucky southern"* (Keith Jarret, 1972), "*Equinox"* (John Coltrane, 1964) e *"Darn that dream"* (Eddie DeLange, 1939). Estas canções foram escolhidas porque são exemplos de sequências harmônicas que Alexandre Carvalho utilizava como base para improvisação nas aulas que ministrava. Músicas que foram utilizadas nas aulas que tive e pude confirmar com outros dos seus ex-alunos através de comunicação pessoal.

1.1 Objetivos

Esta dissertação tem como objetivo descortinar os procedimentos técnicos pelos quais Alexandre Carvalho transitava, explorando o aspecto idiomático do instrumento e do estilo. Na chamada "improvisação idiomática" jazzística (DEREK BAILEY, 1993) tem-se a improvisação dentro da sequência de acordes numa peça musical (ou tema), assunto que tem sido o fundamento inicial do ensino e aprendizagem do improviso jazzístico. Como Carvalho transitava em um ambiente de prática do jazz, era um reconhecido improvisador e professor, torna-se pertinente compreender seus procedimentos ao improvisar em situações harmônicas diversas.

Com a finalidade de investigar os seus padrões de Carvalho, fizemos uma análise com detalhamento de seu improviso em *Laura,* que serviu como nosso referencial, e identificamos os mesmos procedimentos nos improvisos de *Com categoria* e *Darn that dream*, fazendo uma comparação destes padrões idiomáticos, incluindo arpejos e tríades por ele utilizados.

1.1.1 Objetivos específicos

a) Transcrever e analisar os solos de Carvalho, respectivamente *Laura e Com categoria* do álbum *Laura*(2011),de Idriss Boudrioua e *Darn that dream* do álbum Central Park West (1996);

b) Construir no produto artístico melodias, utilizando os aspectos idiomáticos de Carvalho investigados na pesquisa;

c) Aplicar os arpejos de Alexandre Carvalho em contextos de improvisação jazzística e em música brasileira;

[15] Standards: Segundo Ted Gigoia(2012) em "**The Jazz Standards: a Guide to the Repertoire"**, é o conjunto de composições que formam um repertório de referência, não necessariamente do gênero jazz, muito executadas pelos músicos de jazz, servindo como base para a improvisação. Engloba também outros gêneros, assim como bossa-nova, rock, blues, dentre outros.

d) Situar Carvalho e sua música no meio musical de sua época;

e) Empregar os padrões melódicos descobertos em contextos específicos;

f) Apresentar um recital final com base na improvisação em Carvalho.

1.2 Justificativa

O aprendizado dos padrões idiomáticos de Carvalho e a sua apresentação através de fôrmas manuais pode constituir um diferencial para o estudo musical principalmente para a pesquisa e a construção de improvisos, gerando ferramentas para o músico executante e material para análise de pesquisadores, entusiastas e estudantes de improvisação. Espera-se que seja utilizado como mais um elemento a compor o arcabouço de possibilidades na educação musical e, quem sabe, estimular perspectivas inovadoras a músicos que busquem novas maneiras de expressão. O conhecimento criado, obtido e articulado dentro da performance é o principal resultado, e não seria possível sem o ato da performance.

2 METODOLOGIA E FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Nosso trabalho de conclusão do curso de graduação em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ –, orientada pelo Professor Dr. Fabio Adour, em 2022, foi uma análise preliminar do improviso de Alexandre Carvalho na música *Laura*, de David Raksin, gravada no disco homônimo *Laura* (2016) do saxofonista Idriss Boudrioua. Neste trabalho, foi possível vislumbrar os mecanismos musicais pelos quais Carvalho transita em seus improvisos. A motivação de confirmar estes procedimentos, fazendo uma análise mais aprofundada, paradigmática, identificando seus padrões, do mais simples ao mais complexo, nos levaram a essa pesquisa.

Neste capítulo, inicialmente, abordaremos o processo de realização das transcrições – *Laura* sendo uma partitura baseada em uma escrita tendendo à descritiva e *Com categoria* em uma escrita prescritiva –, e a importância do registro do fazer musical com o objetivo de análise do fenômeno musical e pedagogia no que tange ao ensino e aprendizado de música. Apresentaremos as héxades – arpejos de 6 notas – utilizados por Carvalho em seus improvisos e em como os fundamentamos nas óctades – arpejos de 8 notas – propostas por Adour em sua tese “Sobre Harmonia"(2014). Elementos que nos auxiliaram a sistematizar e tirar o véu sobre os procedimentos de Alexandre Carvalho.

2.1 Transcrição musical em nossa pesquisa

Podemos entender “transcrição"[16], de origem latina *transcriptio*, em como escrever “para além de”, “copiar”, tendo como origem a palavra *transcribere*, que significa “escrever sobre”. Escrever, em um âmbito musical, remete à transferência de algo que parte de um meio e chega a outro, como que para instrumentos distintos, ou arranjos ou vozes, e em relação a uma prática auditiva, transmutando para a escrita a experiência auditiva musical.

Na música popular, a “transcrição” toma um aspecto mais integral, pois existe a integração entre o corpo e a cognição, principalmente no que tange às capacidades de memória,

[16]“Transcrição”. Dicionário Merriam-Webster.com, https://www.merriam-webster.com/dictionary/transcription. Acesso em 1 de junho de 2025.

linguagem, percepção e práxis. Sabemos que os músicos populares se utilizam de gravações ou vídeos buscando alternativas para a transposição do registro sonoro para seu instrumento. É comum o registro auditivo na memória ou no corpo, no gesto e na escuta, e associá-los aos aspectos cognitivos da memória musical, à prática e às sistematizações teóricas. Defendemos que a transcrição na música popular seja na maioria das vezes, "auditiva", mesmo que nos dias de hoje exista uma grande quantidade de materiais com escritas alternativas, como tablaturas[17] de guitarra, songbooks[18] e vídeos didáticos de passo a passo. Nosso tipo de transcrição, auditiva, nos remete ao livro de Lucy Green, *How Popular Musicians Learn* (2002), no que tange à ideia de "imitação livre", e no nosso caso, em uma audição intencional, com o propósito de extrair algo do fenômeno musical.

A etnomusicologia emprega a transcrição para entender o fenômeno musical. "A etnomusicologia é o estudo da música na cultura"[19], segundo Alan Merriam em *Anthropology of Music* (1964). Um de seus focos de pesquisa era o músico, como era sua aprendizagem musical, usos e funções da música, e a música como atividade de criação musical. A acepção que adotamos é em um sentido pedagógico, usando a transcrição como base para um estudo científico, extraindo desta transcrição o máximo de conhecimento, visando ao aprendizado de improvisação e composição através da repetição, escuta e percepção.

Trazendo George List (1974) para nos auxiliar, em seu artigo "*The Reliability of Transcription*", ele assinala a dificuldade que temos em comparar, apenas pela memória do que ouvimos, dois trechos musicais, ainda que muito curtos. O registro em partitura, ou qualquer outra apresentação visual, simplesmente torna possível a análise conjunta de dois ou mais segmentos musicais. A partir do momento que se tenham esses segmentos, torna-se possível uma análise paradigmática, buscando, por exemplo, quantas vezes uma nota, ritmo ou intervalo aparece em uma obra, movimento ou seção, tornando possível reconhecer um modelo, exemplo ou padrão, como pretende nossa pesquisa. Isso auxiliou na busca dos padrões nos procedimentos que Carvalho utilizava. A grande demanda por transcrições de solos, improvisados ou não, bem como suas análises, o desejo de aprender como tocá-los, de extrair

---

[17] A tablatura é um tipo de notação musical que aponta ao intérprete a digitação em um determinado instrumento, em vez de informar quais notas tocar. As tablaturas são representadas por letras ou números.

[18] Songbook é um termo em inglês para cancioneiro. Trata-se de um livro impresso com tablaturas e/ou partituras de uma ou mais bandas, ou músicos. Na maioria das vezes, porta um conteúdo oficial, que pode ter sido escrito pelo próprio compositor das músicas, ou até revisto pelo mesmo. O termo em inglês foi incorporado na língua portuguesa devido ao uso constante.

[19] "*Ethnomusicology is the study of music in culture.*", "A etnomusicologia é o estudo da música na cultura" (tradução livre nossa)

conhecimentos para improvisação ou composição, justifica sua importância como pesquisa e prática pedagógica.

As transcrições dos solos no presente trabalho foram também ancoradas nos conceitos de escrita prescritiva e descritiva de Bruno Nettl e Charles Seeger, em seus seminais trabalhos *The study of ethnomusicology: thirty one conceptions* (2005) e *Prescriptive and descriptive music-writing* (1958), oriundos da Etnomusicologia. A escrita (ou transcrição) prescritiva se refere ao registro apenas dos aspectos suficientes para que um membro (*insider*) da cultura investigada consiga reproduzir determinada música ou canção. Já a escrita descritiva indica a preocupação de se anotar os detalhes que são ouvidos, indiscriminadamente se são relevantes ou não, até porque ela costuma ser empregada por ou direcionada a estranhos, estrangeiros (*outsiders*) àquela manifestação cultural/musical. Nettl ressalta que seriam dois casos extremos de um contínuo (NETTL, 2005). A conscientização dessa dicotomia (SEEGER, 1958) – pois nada é totalmente descritivo ou prescritivo –, nos auxiliou a decidir até que ponto iríamos quanto ao detalhamento da transcrição do solo de *Laura e Com categoria*. Um ponto importante a ressaltar é que em trabalhos recentes voltados à área da performance, assim como o de Merlino (2019), é a influência e importância do intérprete da obra musical, adicionando grande quantidade de elementos não informados na transcrição, partitura, ou traduzindo signos interpretativos nela ocultos. Por esses motivos expostos e pela participação no processo criativo, entendemos que o intérprete passa a ser um coautor da obra.

2.2 Héxades – arpejos de seis notas

Fazendo um levantamento dos materiais estudados durante nossa carreira profissional e posteriormente no mestrado, mapeando os arpejos mais ou menos explícitos nas linhas melódicas, percebemos a presença de padrões recorrentes em vários pontos do improviso: estruturas acordais que se repetiam, orbitadas por notas melódicas diversas e em situações harmônicas distintas. A definição das digitações – que se configura como o principal objeto de nossa pesquisa – foi realizada em trabalho conjunto com meu orientador à época da graduação, sempre observando as possibilidades técnicas e idiomáticas no instrumento, buscando as mais factíveis fôrmas de mão utilizadas por Carvalho.

A partir da identificação de digitações recorrentes, notamos que a prática improvisatória de Carvalho pode ser explicada por meio de duas formas manuais. Toda nossa análise se fundamenta na ideia de “grandes arpejos” da tese de Adour (2014), que propõe duas estruturas de acordes bem específicas, voltadas para a pedagogia da improvisação, porém a

análise adiante mostrará onde e como os arpejos são aplicados. Carvalho transitava por arpejos de até 6 notas e os "grandes arpejos" de Adour se apresentam com 8 notas. O guitarrista não teve contato com o trabalho de Adour, mas ambos, artista e autor, deduziram suas estruturas de arpejos da mesma literatura: os solos improvisados e transcritos de jazz. Assim, é pertinente empregar o trabalho de Adour como referência explicativa dos materiais de Carvalho, inclusive pelo fato de os arpejos do primeiro serem mais abrangentes que os do segundo. Com efeito, os arpejos Xm7(13,11,9) e X7(13, #11,9) da tese citada foram "reduzidos", respectivamente se transformando em Xm7(11,9) e Xm7(11,9, b5)[20] no solo de *Laura*, que como destacado anteriormente foi usado como definição de parâmetro de análise. em questão.

Outro aspecto a ser destacado é que, além das estruturas de arpejo mais amplas, Carvalho fazia bastante uso de uma prática contumaz no jazz: a sobreposição de tríades[21]. Fundamentamos essa prática em Nelson Faria em "Acordes, arpejos e escalas" (1999).

Nosso estudo e análise se volta às relações exatas desses arpejos – triádicos e de 6 sons – com os acordes do acompanhamento de *Laura*. Também investigaremos diversas nuances de execução dos arpejos – digitações recorrentes, notas iniciais e finais, direções e quebras das mesmas, omissões de componentes –, de modo a tentar explicitar exatamente como Carvalho improvisava, o que certamente produzirá subsídios para quem tem interesse em sua linguagem e improvisação em geral.

Não é possível aferir com exatidão se Carvalho fundamentou-se diretamente na técnica denominada "intenção menor", popularizada pelo guitarrista Pat Martino[22] e anteriormente explorada por nomes consagrados como Wes Montgomery[23] e Grant Green[24]. Tal procedimento consiste na possibilidade de se executar qualquer acorde por meio de sua equivalência em um campo menor. Do ponto de vista idiomático do instrumento, o processo mostra-se relativamente acessível, uma vez que se estrutura a partir de quatro posições fundamentais no braço da guitarra — a posição fundamental e suas respectivas inversões. Entretanto, sua aplicação exige que o instrumentista desenvolva uma percepção acurada das distâncias intervalares implicadas em cada equivalência, a fim de garantir precisão e fluidez na execução.

---

[20] A fundamental do Xm7(11,9, b5) é a terça maior do X7(13/#11/9).

[21] Fui aluno de Carvalho e era um assunto muito debatido em suas classes.

[22] Pat Martino (1944-2021), guitarrista estadunidense expoente dos gêneros jazz, bebop, soul jazz e fusion. Conhecido como grande improvisador, também foi criador de uma grande obra didática referente à improvisação, sobretudo na guitarra

[23] John Leslie Wes Montgomery (1923-1968), guitarrista estadunidense considerado uma das maiores referências da guitarra jazz mundial. Influenciou toda uma geração de músicos.

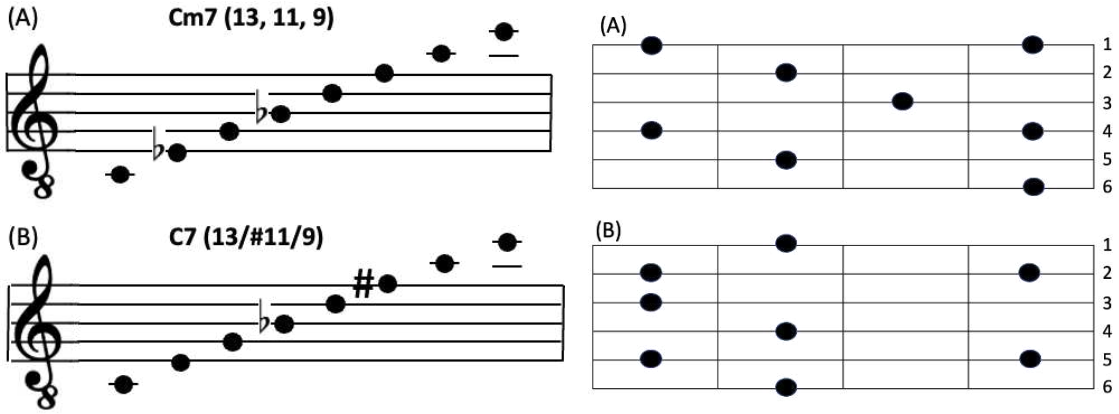
[24] Grant Green (1935-1979), guitarrista estadunidense conhecido por seu trabalho como músico de estúdio nos estilos jazz, funk e soul.

No caso específico de Martino, seu vocabulário musical foi amplamente construído em torno dessas quatro posições, denominadas por ele como *areas of activity* (“áreas de atividade”), através das quais transitava ao longo do braço do instrumento. Sabe-se que Carvalho teve acesso ao material didático de Martino, inclusive mencionado em entrevistas, e, nesse sentido, é possível identificar aproximações no que diz respeito a posicionamentos manuais. Todavia, observa-se que Carvalho, diferentemente de Martino, estrutura sua abordagem harmônica a partir do uso de héxades, recurso que o distancia da lógica intervalar proposta pelo guitarrista norte-americano.

2.3 Origem das óctades propostas por Adour

Baseamos nossa análise da prática de Carvalho, a partir da ideia de “grandes arpejos” propostos da tese de Adour (2014) como podemos ver na Figura 1.

Figura 1: Grandes arpejos de 8 notas propostos na publicação de Adour (2014). Na representação da forma manual, dois dos desenhos mais utilizados por Carvalho. (elaborado pelo autor)



Explicaremos nessa seção o porquê de Adour organizar essas digitações e o porquê de usá-las como referencial.

Conforme Adour, o estopim para a ideia dos “grandes arpejos” deve-se basicamente a dois pontos: o primeiro foi o incômodo causado por uma didática, como adotada pela Berklee, onde cada acorde possui uma série de opções de formas, de arpejos ou tríades disponíveis. A Berklee, fundada em 1945 como uma faculdade com formação formal em jazz e música popular, fundamentada principalmente na diáspora africana, criou um modelo de ensino que capacita artistas através de um método próprio. Possui sua própria editora, a “Berklee Press”, sua editora oficial desde 1957, tem desenvolvido um portfólio robusto de livros, apostilas e materiais didáticos — muitos deles assinados por professores e ex-alunos — que abrangem

técnica, teoria, estilos e instrumentos específicos. Essa produção editorial, pautada por um método sistemático e pragmático, reflete o modelo pedagógico que estrutura a formação dos músicos em diferentes níveis de aprendizagem. O método Berklee codificou aspectos essenciais da música popular contemporânea — tais como harmonia, improvisação e percepção rítmica. Apesar de seus méritos, esse modelo pedagógico institucionalizado também pode gerar efeitos adversos, especialmente no que tange ao desenvolvimento de uma linguagem artística própria, tendendo a homogeneizar repertório, repertórios fixos e estruturas codificadas, em detrimento da espontaneidade e da cultura viva do jazz (Keller-Tuberg, Brendan, 2025).

O segundo ponto levado em questão para pensar em uma organização de "grandes arpejos" foi a análise de solos transcritos de guitarristas e pianistas improvisadores que pareciam tocar em arpejos mais extensos, héxades e até héptades que incluíam ainda notas de passagem como conectivos entre duas notas.

Não é novidade para estudiosos de música que desde Jean-Philippe Rameau[25], é tradição na música clássica e popular, o conhecimento de que a sobreposição de terças gera acordes e escalas. No *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), Rameau estabelece a ideia da superposição de terças como fundamento da organização harmônica. Para o teórico francês, o acorde resulta da disposição natural dos sons sobrepostos em intervalos de terça a partir de uma nota fundamental, sendo esta a responsável pela identidade do acorde e pela hierarquia interna das vozes. A tríade maior ou menor emerge, assim, como a forma primária de organização vertical da música tonal, e dela derivam os acordes com sétima e demais expansões, sempre concebidos como empilhamentos sucessivos de terças. Tal concepção consolidou o princípio da harmonia funcional, na medida em que a relação entre fundamental e sobreposição intervalar oferece um alicerce racional e acústico para explicar progressões e cadências. Dessa forma, Rameau inaugura uma abordagem sistemática da harmonia que influenciou diretamente o pensamento musical ocidental nos séculos seguintes (Rameau, 1722/1971). Compositores como Debussy e Ravel, muito estudados por músicos jazzistas, inclusive por Carvalho, exploraram extensivamente as possibilidades de sobreposição, buscando e criando novas texturas e sonoridades.

Buscando a criação de uma maior facilidade pedagógica para improvisação, Adour como primeiro passo, empilhou as notas em terças, unindo-as em uma unidade maior.

[25] Jean-Philippe Rameau (1683-1764), compositor e teórico, responsável por vários tratados de harmonia, utilizados durante séculos. "Le Traité de l'Harmonie Réduite à ses Principes Naturels" é certamente o mais conhecido e data de 1722.

Guitarristas improvisadores, a exemplo de Martino, utilizam-se desse artifício aproveitando-se do aspecto idiomático que a guitarra proporciona – a criação de formas manuais. Um segundo passo foi a observação de que analisando os solos de jazz, os saltos de 9ª menor eram evitados, exceto em acordes dominantes, onde mesmo assim chegava-se a esta nota por outros materiais escalares. Outras pedagogias de improvisação na guitarra como de Faria (1999) e Berklee também evitavam o salto de 9ª menor, procurando trabalhar basicamente com tétrades. O terceiro passo foi efetivamente a criação de um arpejo que fosse abrangente e que usasse a escala inteira em 3ªs, de uma nota a ela mesma quando retornasse, e que incluísse todas as tríades e tétrades, héxades e pentades.

Mesmo assim acontecia um problema, onde eventualmente aparecia a 9ª menor. Antes de entender melhor a criação das duas formas de "grandes arpejos" é importante entender que o sistema tonal é limitado em termos escalares. Possuímos basicamente seis escalas: a maior, a menor melódica, a menor harmônica, a maior harmônica, a hexatônica e a octatônica e evidentemente transposições e modos das mesmas. A menor e a maior harmônica geram notas de passagem evitadas, o que as deixam limitadas para improvisadores que tendem a não gostar de materiais que contam com estas notas evitadas. As escalas hexatônicas e octatônicas (tons inteiros e diminutas), chamadas de simétricas, são tipicamente dominantes limitando-se somente a uma função. De todas estas escalas conhecidas sobraram a maior e a menor melódica e seus respectivos modos, que possuem todas as funções e em várias situações não possuem notas de passagem. Para exemplificar: em um tom de Cm, temos os acordes de Dm7(b5) e Fm, ambos subdominantes menores (II e IV), porém em Dm7(b5) temos nota de passagem, a 9ª menor, o que não ocorre em Fm. Então podemos mencionar que os pontos onde não temos notas de passagem são os pontos ideais para fazer uma óctade, arpejo de 8 notas como proposto por Adour.

Pensando desta forma, de que possuímos um arpejo principal, que engloba todas as funções e que frequentemente não tem notas evitadas de passagem, teremos um arpejo perfeito da escala maior e um arpejo perfeito da escala menor melódica. Sob uma ótica da escala maior teremos um arpejo perfeito começando do II, dórico, que possui todas as notas da escala e nenhum intervalo de 9ª menor. Pensando em uma tonalidade de Dó maior onde temos semitons entre Mi e Fá e Si e Dó, a escala do acorde de Dm não gera intervalo de 9ª menor. Nesta organização a nota Dó aparece antes do Si e a nota Fá aparece antes do Mi gerando uma 7ª maior, o que não é problema pois o arpejo continua perfeito em 3ªs.

Sob a ótica da escala menor melódica foram encontrados dois arpejos perfeitos, no IV e no VI. O acorde do VI é um meio diminuto, Xm7(b5), que através do arpejo geraria uma cifra

muito complexa e não funcional, pois além da b5 presente ainda teríamos três dissonâncias. O acorde do IV, um dominante, além de incluir o arpejo do VI, o outro arpejo perfeito, tem um arpejo bastante similar ao gerado pela escala maior mudando basicamente a 3ª que ficou maior e a 11ª que ficou aumentada. Este arpejo, o IV da escala menor melódica, seria então um acorde com 9, #11, 13 e b7, uma espécie de dominante, mas que não se atém à função somente deste acorde, podendo ser usado em meio diminutos e acordes do tipo m6. Resumindo, onde temos a aparição destas duas escalas, maior e menor melódica, sem notas de passagem é possível a aplicação dos grandes arpejos.

Uma observação que deve ser pontuada é o porquê das 9ªs menores (intervalos de semitom) serem evitadas. Segundo Piston (1987), as segundas menores são consideradas os intervalos mais tensos e instáveis dentro do contexto tonal, porque precisam de resolução para manter uma coesão melódica. Normalmente são usadas para criar tensão, cromatismo e expressão, aparecendo como notas de passagem e dentro de acordes dissonantes com resolução.

Quanto à nossa análise, o uso do termo b10 (décima menor) no lugar da popularizada #9 (nona aumentada) se justifica pelo entendimento de Adour(2014) de que não há explicação para a repetição de 9ªs: b9 (nona menor) e #9(nona aumentada), conforme a teoria de origem da Berklee.

3 CARVALHO E O MOVIMENTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL NOS ANOS 1980

A difusão internacional do jazz esteve diretamente vinculada à expansão da indústria cultural norte-americana, em franca ascensão na década de 1920 (AIDAR, 2025). No Brasil, esse processo refletiu-se na criação das chamadas *jazz bands*, conjuntos formados com o objetivo de animar bailes da classe média nos principais centros urbanos, como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife (FRANCIS, 1987). A incorporação dessa prática musical não se limitou à simples reprodução de modelos estrangeiros, mas impulsionou a construção de uma linguagem própria, que dialogava tanto com elementos do jazz quanto com tradições musicais brasileiras. Nesse contexto, a improvisação, embora seja frequentemente associada à identidade musical nacional, deve ser compreendida como uma prática compartilhada em diferentes culturas musicais. O contato entre a estética jazzística norte-americana e os ritmos, acentos e práticas performáticas brasileiras foi determinante para a consolidação de um estilo híbrido, que o etnomusicólogo Acácio Piedade (2005) caracteriza como *jazz brasileiro*. Esse processo resultou no estabelecimento de uma linguagem de improvisação idiomática, situada no entrecruzamento entre o jazz internacional e as especificidades da música brasileira.

A constituição de uma linguagem musical brasileira não se dá apenas pela utilização de escalas, harmonia ou instrumentação, mas sobretudo pela incorporação de ritmos, acentos e formas de articulação derivados da confluência entre matrizes africanas, indígenas e europeias (TINHORÃO, 1998; WISNIK, 1989). Elementos como a síncope, o contratempo e a valorização da percussividade estão no cerne da identidade rítmica brasileira, expressando-se em gêneros como o samba, o choro, o baião, o maracatu, o frevo e a bossa nova, entre outros. Cada um desses estilos apresenta padrões rítmicos específicos que marcam sua singularidade. Assim, pode-se afirmar que a linguagem musical brasileira é definida pela articulação entre sotaques rítmicos e acentuações típicas, que conferem identidade nacional às práticas musicais e influenciam diretamente tanto a criação popular quanto a erudita.

Segundo Piedade, a característica que funda a ideia de um jazz brasileiro pode ser expressada pela noção de fricção de musicalidades: a reafirmação de “uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brecar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo” (PIEDADE, 2005, p. 200). “Mais que um encontro,

trata-se de um confronto: a ficção do encontro musical é que ele é uma fricção"(PIEDADE, 2005, p. 1065), o que nos leva a concordar com Paul Gilroy, que entende que é difícil separar as musicalidades, norte-americana e brasileira, que mesmo distintas, possuem ambas estruturas harmônicas e melódicas tradicionais fazendo parte de uma grande rede de linguagem musical que circula em torno do Oceano Atlântico (GILROY, 2001).

O *Brazilian jazz*[26]*,* o jazz brasileiro, começou como um movimento que englobou vários estilos, absorvendo vocabulários diversos, sempre com muita improvisação. Artistas como Pixinguinha, Tom Jobim, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Sergio Mendes, Zimbo Trio, Paulo Moura, dentre outros, exploraram a fusão de elementos, como as harmonias e arranjos sofisticados, inspirados no jazz, com os ritmos regionais como choro, frevo, samba e baião.

A partir da década de 1970, o *Brazilian Jazz* foi rebatizado como música instrumental brasileira, tendo como traço marcante o improviso, característica reconhecida do jazz norte americano. Vale ressaltar que quando a música acompanhava o termo "jazz", era associada à música instrumental, enquanto que a música popular brasileira era associada à canção. Segundo Atkins (2003), o termo nativo música instrumental brasileira — abrange não apenas o jazz, mas uma vasta gama de produções instrumentais urbanas e eruditas — e que o termo *Brazilian Jazz* é mais utilizado em contextos internacionais, especialmente fora do país.

Na década de 1980, impulsionados pelo investimento, desde o fim da década de 1970, da iniciativa privada e por ações públicas em festivais de jazz como: Festival Internacional de Jazz de São Paulo/Montreux, Rio Jazz Monterey Festival, Free Jazz Festival, os músicos acharam um ambiente favorável ao trabalho. As rádios tocavam música instrumental, que tinha produção independente e também feita por grandes gravadoras. Os músicos brasileiros encontravam uma alternativa para suas carreiras, não dependendo somente de gravações e apresentações acompanhando artistas, fazendo um trabalho autoral e uma música que fosse de sua vontade, dentro desse novo ambiente de trabalho que eles ajudaram a criar.

O cenário da música instrumental brasileira passou por um processo de reavivamento, caracterizado pela incorporação de múltiplas influências estéticas e estilísticas. Esse movimento

[26] A definição do termo *Brazilian Jazz* é controversa dada sua abrangência, e não há, nem na comunidade musical brasileira, nem na comunidade científica, um consenso a respeito da delimitação de seu significado. Numa rápida pesquisa acerca do termo na Internet, as *tags* relacionadas encontradas são: bossa nova, samba, Brasil, *latin jazz*, *Brazilian jazz*, MPB. Sites especializados de jazz foram os locais onde mais foram encontradas utilizações do termo. No site norte-americano *AllMusic*, está agrupado como uma subclassificação dentro de *World Music* - *Latin Jazz* - *Jazz*, e traz como representantes distintos artistas brasileiros e estrangeiros (BRAZILIAN JAZZ, [20--]). Já no site especializado *eJazz*, foi encontrada uma página dedicada ao "Jazz Brasileiro", definido como "não um estilo fechado e definido, mas sim plural e mutável" (JAZZ BRASILEIRO, [20--]).

estabeleceu um diálogo entre gêneros internacionais, como o rock, o soul e o jazz, e os elementos rítmicos característicos da tradição musical brasileira. Nesse contexto, observa-se a assimilação de aspectos do *fusion*[27], gênero responsável pela revitalização do jazz no mercado mundial, que, ao ser reinterpretado no Brasil, adquiriu feições próprias. A partir dessa convergência, instaurou-se uma fricção de musicalidades que não apenas expandiu as possibilidades da prática instrumental, mas também se tornou um dos alicerces para a consolidação de uma linguagem reconhecida como jazz brasileiro.

O Rio de Janeiro da década de 1980 abraçou o movimento *fusion,* onde várias casas, lotadas na época, tocavam o gênero. "Jazzmania", "Rio Jazz Club", "Mistura Fina", "Sobre as ondas", "People", teatros e hotéis, dentre tantos outros lugares, eram interessados em promover *jam sessions* concorridas, com os melhores músicos brasileiros e estrangeiros convidados, dispostos a participar. Podemos situar Carvalho neste cenário de música, sobretudo instrumental, improvisada, com troca de informações e de audição de música. Uma rede nascida de um movimento cultural, que desenvolveu uma linguagem "brasileira jazzística", de que Carvalho, dentre tantos outros músicos, participou, influenciou, foi influenciado, e ajudou a definir como um cenário cultural musical e social da ocasião.

Alexandre Carvalho foi mais um grande músico pertencente à chamada escola jazzística da guitarra brasileira, que não se configura como um movimento institucionalizado, mas como uma tradição interpretativa que resulta da fusão entre a linguagem do jazz — marcada pela improvisação e pelas harmonias sofisticadas — e os ritmos e acentos da música popular brasileira, como o choro, o samba e o baião. Pesquisas recentes demonstram que guitarristas como Bola Sete, Laurindo Almeida, Hélio Delmiro, Romero Lubambo, Heraldo Monte, Ricardo Silveira, Nélson Faria e o próprio Alexandre Carvalho consolidaram uma abordagem híbrida, na qual se observa a influência do bebop associada à percussividade e ao fraseado característicos da música brasileira (POLO, 2020). Nesse contexto, Nelson Faria emerge, tanto pela performance quanto pela produção pedagógica (*The Brazilian Guitar Book*), que se tornou referência internacional no ensino dessa linguagem (CORTEZ, 2016). Assim, a escola jazzística de guitarra brasileira pode ser entendida como um campo de experimentação criativa, que alia rigor técnico e abertura estética, contribuindo para a constituição de uma identidade própria no cenário do jazz mundial.

[27] Subgênero do jazz que combina elementos de ritmos distintos como jazz, funk, música brasileira com a improvisação levada a limites inesperados.

Como Alexandre Carvalho transitava no ambiente do jazz e da música brasileira e surgiu como um dos expoentes da guitarra na década de 1980, achamos por bem situá-lo no ambiente onde se desenvolveu e se inseriu nesta rede. No próximo sub-capítulo, faremos uma breve biografia de Carvalho.

3.1 Breve biografia de Alexandre Carvalho

Alexandre Padrão de Carvalho (1963–2020), conhecido artisticamente como Alexandre Carvalho ou Alex Carvalho, como usava no exterior, foi guitarrista, professor, compositor e arranjador de destaque no cenário musical brasileiro. Nascido no Rio de Janeiro em 10 de novembro de 1963, iniciou seus estudos de guitarra em 1979, de acordo com o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (Dicionário Cravo Albin, s.d.)[28]. Em 1982, ingressou no curso de Regência da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde obteve sua graduação, concluída em 2000, em um percurso intercalado por atividades profissionais como instrumentista e períodos de formação no exterior. No mesmo ano, iniciou sua trajetória profissional como músico, sendo, em 1984, convidado a integrar o grupo do saxofonista Idriss Boudrioua, com quem gravou os álbuns *Esperança* e *Jamal* (1984), consolidando uma parceria profícua e duradoura. Em 1985, Carvalho ingressou na Berklee College of Music, em Boston, permanecendo nos Estados Unidos até 1989, embora não tenha concluído a graduação. Durante sua estadia, aperfeiçoou sua formação com aulas particulares de renomados guitarristas, como Joe Diorio[29] e Mick Goodrick[30], cujas influências se refletiriam em sua trajetória artística e pedagógica posterior. A parceria com o saxofonista Boudrioua gerou o disco ¨Central Park West" (1996), álbum dividido pelo guitarrista com o saxofonista, com quem na época Carvalho costumava fazer jam sessions em sua cidade natal, Rio de Janeiro (RJ). A parceria perdurou ainda no disco "Joy Spring" (2000), assinado somente por Boudrioua, porém com Carvalho presente nas faixas e arranjos.

No ano de 2001, Carvalho retornou ao ambiente acadêmico na UFRJ, ingressando no Mestrado em Composição (2001–2004), concluído com a dissertação *Textura musical em "Minuano", de Pat Metheny: proposta de uma nova abordagem analítica* (Carvalho, 2004). Dando continuidade à sua formação, em 2007 ingressou no doutorado na Manhattan School of

[28] ALEX Carvalho, 2025.

[29] Joe Diorio (1936-2022), guitarrista e professor estadunidense, sobretudo do gênero jazz.

[30] Mick Goodrick (1945- 2022), estadunidense, guitarrista e principalmente professor de uma geração de grandes músicos.

Music, em Nova Iorque, onde também foi convidado a lecionar entre 2007 e 2012, reforçando seu papel como professor e articulador de saberes musicais, criando uma ponte entre o Brasil e os Estados Unidos. Sua produção artística inclui o álbum solo *Rio Joy* (2019/2020), lançado 23 anos após *Central Park West* (1996). A obra reúne três composições autorais — *Nica's Mood*, *Rio Joy* e *Waltz Nova* — ao lado de releituras de temas de importantes compositores como Charles Mingus (1922–1979) e Luiz Eça (1936–1992), reafirmando sua capacidade de transitar entre linguagens jazzísticas e a tradição da música instrumental brasileira.

Trazemos Carvalho para falar da origem de sua música e suas influências em entrevista dada ao jornalista Wilson Garzon ao site clubedojazz.com[31] em 27 de novembro de 2019:

> Wilson Garzon: Você nasceu dentro de uma família musical? O violão/guitarra foi seu primeiro instrumento?
>
> *Alexandre Carvalho:* Minha mãe tocava piano e tinha licenciatura em Música, mas nunca exerceu a profissão. Tocava muito Beethoven, e desde pequeno eu já me impressionava muito com aqueles acordes da mão esquerda…rs. Meu pai era extremamente musical, adorava jazz, bossa nova, mpb e trilhas de cinema. Cantava as linhas de baixo e os metais das big bands da época do Swing! Acho que isso tudo me influenciou muito, desde a infância. Eu queria muito tocar piano, mas por influência de amigos e pela praticidade de meu pai, ele me deu um violão de presente, aí já viu né…*rsrs.*

Ainda na mesma entrevista, Carvalho fala sobre suas influências e doutorado no Manhattan School of Music:

> WG: Passou pelo rock/mpb antes de fazer sua opção pelo jazz?
>
> *AC:* Sim, na adolescência ouvi muito rock europeu, principalmente *Led Zeppelin e David Bowie* que adoro até hoje. O jazz veio alguns anos depois, num show do *Hélio Delmiro*. Em seguida comecei a beber da fonte, ouvindo *Joe Pass, Wes Montgomery, Pat Martino,* entre outros.
>
> WG: Quando você foi estudar na Manhattan School? Como foi sua passagem em NY?

[31] O JAZZ..., 2025

> *AC:* Em 2007 passei em 1º lugar na prova para o doutorado em jazz na *Manhattan School of Music* e fui logo chamado para dar aulas. Parecia coisa de filme, me senti o próprio Guga depois de ganhar o 1º título em Roland Garros, *rsrs*. O doutorado era pesado e tinha que dar muitas aulas. Depois que terminei comecei a trabalhar com grandes nomes do jazz. O último trabalho que fiz foi em Boston com *Jerry Bergonzi*, um dos maiores saxofonistas e educadores de jazz do mundo.

Em entrevista dada ao Jornal Estado de Minas em 13 de janeiro de 2020 ao jornalista Augusto Pio, Carvalho intitulava-se um músico da corrente *Third stream*[32] , que gosta de misturar o jazz com elementos da música de concerto europeia.

Carvalho tocou com grandes músicos do jazz norte-americano e brasileiro como: Lyle Mays, Danilo Perez, Delfeayo Marsalis, Jeff Andrews, Bob Mintzer, Jerry Bergonzi, Claudio Roditi, Marcio Montarroyos, Mauro Senise, Leo Gandelman, Nivaldo Ornellas, Robertinho Silva, Paulo Russo e Pascoal Meirelles, além de fazer parte do quinteto Victor Assis Brasil.

Como músico acompanhador, o guitarrista tocou nas bandas do saxofonista Leo Gandelman e do cantor João Bosco ao longo da década de 1990. Com o cantor mineiro, Carvalho voltou a trabalhar novamente, em 2015, no projeto "João Bosco e o jazz", que ocorreu no Savassi Festival 2015. Entre 1991 e 1992, liderou, com Idriss Boudrioua, jam sessions realizadas no Gula Bar (RJ). Ainda em 1992, apresentou-se, como participação especial, no show realizado no People (RJ) por Lyle Mays (Dicionário Cravo Albin, s.d.), tecladista do Pat Metheny Group, em 1992. No ano seguinte, 1993, viajou para os Estados Unidos, em turnê com Leo Gandelman, e co-produziu um disco de Célia Vaz. Entre 1995 e 1997, apresentou-se em três turnês internacionais com João Bosco. Lançou, em 1996, o CD "Central Park West", em duo com Idriss Boudrioua. Em 2000, apresentou-se, ao lado do saxofonista Idriss Boudrioua, no projeto "Sextas de Jazz", no bar do Hotel Novo Mundo (RJ).

Fizemos uma tabela (tabela 1) com todos os discos com a participação de Carvalho, que conseguimos catalogar, seja como produtor, compositor, músico e arranjador. Achamos pertinente que os interessados em sua obra tenham também acesso às suas gravações. Optamos por disponibilizá-las por meio de links da plataforma YouTube, junto às referências

[32] *Third stream* (terceira corrente), termo criado pelo compositor norte-americano Gunther Schuller, em 1957, para descrever um gênero musical que junta a música clássica ao jazz.

fonográficas. Colocamos a tabela e as gravações que participou em ordem cronológica, o que também nos ajuda a entender sua evolução como músico.

Tabela 1: Discografia de Alexandre Carvalho

DISCO	ARTISTA	DATA	FAIXA	COMPOSITOR
Esperança	Idriss Boudrioua Quinteto	(1985) LP	Esperança	Idriss Boudrioua
			Melódico Nº 1	Idriss Boudrioua
			Badette	Idriss Boudrioua
			West Coast	Wes Montgomery
			For Wes	Alexandre Carvalho
Jamal	Idriss Boudrioua	(1988) LP	Sternamente	Alexandre Carvalho
			Pro Ion	Idriss Boudrioua
			Pourquoi Pas?	Idriss Boudrioua
			One for Cláudio	Edmundo Cassis
			Je me souviens De Wes	Idriss Boudrioua
Visões	Leo Gandelman	(1991) LP	Desconhecido	Desconhecido
Sky Dance	Jeff Gardner	(1992) CD	Away	Jeff Gardner
Made in Rio	Leo Gandelman	(1993) CD	Raízes	Leo Gandelman
			Dá um tempo	
Abrolhos	Marcos Resende	(1993) CD	A Turma Do Liceu	Marcos Resende
			Abrolhos	
			Sem pressa de chegar	
			Aqui Brasil	
			Often	
			Largada geral	
			A palavra	
			Novos tempos	
			Daminha janela	
Teclado Brasileiro	Instrumentistas diversos	(1993) CD	Abrolhos	Marcos Resende
	Idriss Boudrioua	(1996) CD	First Strike	David striker
Central Park West	Alexandre Carvalho		Gula Blues	Idriss Boudrioua Alexandre Carvalho
			Lazy Bird	John Coltrane
			Darn that Dream	Jimmy Van Heusen
			Camaleão	Alexandre Carvalho
			Stablemates	Benny Golson
			Minas	Idriss Boudrioua
			Central Park West	John Coltrane
Songbook - Antônio Carlos Jobim - Vol.04	Diversos intérpretes	(1996) CD	Ângela	Tom Jobim
Songbook - Djavan - Vol.02	Diversos intérpretes	(1997) CD	Meu Bem Querer	Djavan
Agô, Pixinguinha -	Diversos intérpretes	(1997) CD	Yaô	Pixinguinha

100 anos - CD 01				Gastão Vianna
Songbook - Chico Buarque - Vol. 01	Diversos intérpretes	(1999) CD	Homenagem ao malandro	Chico Buarque
Songbook - João Donato - Vol. 01	Diversos intérpretes	(1999) CD	Mentiras	João Donato Lysias Enio
Paisagens Brasileiras	Cláudio Dauelsberg	(1999) CD	Ingênuo	Pixinguinha Benedito Lacerda
			Feitiço da Vila	Noel Rosa Vadico
			Coisa feita	Aldir Blanc João Bosco Paulo Emílio
			Infância	Cláudio Dauelsberg
			Inútil Paisagem	Tom Jobim Aloysio de Oliveira
			Incompatibilidade de gênios	Aldir Blanc João Bosco
Além das imagens	Cláudio Dauelsberg	(2000) CD	Canto dos hebreus	Cláudio Dauelsberg Mamour-Bá
			Infância	Cláudio Dauelsberg
			Instantes	Cláudio Dauelsberg
Alma feminina	Silas Rodrigues	(2001) CD	Estrelas da manhã	Silas Rodrigues
Marcos Nimrichter	Marcos Nimrichter	(2002) CD	Resulátero	Marcos Nimrichter
			Prudência	
Paris - Rio	Idriss Boudrioua	(2010) CD	Pour Hermeto	Idriss Boudrioua
			Pour Guilherme	
			Chanson pour Jasmine	
			Dama de copas	
			Roditiando	
			Bem na hora	
			Paris - Rio	
Ostinato	Pascoal Meirelles	(2010) CD	Simplesmente	Pascoal Meirelles
			Ostinato	
Laura	Idriss Boudrioua	(2011) CD	Saudades do Santa	Idriss Boudrioua
			Pensa que me amou	
			Samba de L'amitié	
			Laura	David Raskin
			For T	Idriss Boudrioua
			Valsa pro J. Pequenino	
			Com Categoria	Alexandre Carvalho Idriss Boudrioua
			Les Feuilles Mortes	Joseph Kosma
			Virtual Jeff	Idriss Boudrioua
Criterion of the Senses	Ed Motta	(2018) LP	Lost connection to Prague	Ed Motta
Tango Jazz	Tango Jazz	Plataformas digitais	Desconhecido	Desconhecido
Rio Joy	Alexandre Carvalho	(2020) CD Plataformas digitais	Rio Joy	Alexandre Carvalho
			Rio Jazz	JT Meirelles

			Nica's mood	Alexandre Carvalho
			La Calle 92	Astor Piazzolla
			The Dolphin	Luiz Eça
			Waltz Nova	Alexandre Carvalho
			Armadilha	Henrique Alvim
			Duke Ellington's sounds of love	Charles Mingus

Carvalho faleceu prematuramente em 15 de agosto de 2020, em Carangola, Minas Gerais, deixando uma trajetória marcada pela versatilidade entre a prática instrumental, a criação composicional e a atividade pedagógica. Sua obra evidencia a constante busca pela integração entre a tradição brasileira e as práticas jazzísticas internacionais, consolidando-se como um elo entre diferentes universos musicais. Além disso, sua atuação como professor e pesquisador contribuiu de forma significativa para a formação de novas gerações de músicos, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, garantindo a perpetuação de seu legado artístico e acadêmico. Escrevia artigos para as revistas *Guitar Player* e *Guitar Class*, além de publicar artigos acadêmicos em colóquios e eventos de pesquisa musical. Foi professor e mentor de inúmeros guitarristas profissionais no Brasil e no exterior e nos últimos anos trabalhou ativamente na plataforma digital *Um Café lá em casa*[33], ministrando aulas de improvisação jazzística ao lado do também notório guitarrista Nelson Faria. Provavelmente seu maior legado foi consolidar sua carreira como um jazzista, no Brasil, na Europa ou nos Estados Unidos da América, sendo fiel a um percurso artístico que norteou todo o seu caminho como guitarrista, compositor, arranjador e professor.

[33] "Um café lá em casa": Programa de entrevistas de grandes nomes da música feito pelo guitarrista Nélson Faria. Iniciado em 24/08/2016 até os dias atuais na plataforma digital Youtube.

4 O IDIOMATISMO E A CONSTRUÇÃO DA IMPROVISAÇÃO

4.1 Idiomatismo

O termo “idiomatismo” se origina do prefixo grego *idio*[34], que significa: “próprio”, ou seja, “particular” ou “peculiar”. “Idiomatismo" ramifica-se no caráter instrumental, típico de um instrumento, improvisatório, composicional e interpretativo. LaRue (1989) nos ajuda a entender melhor o conceito:

> O conhecimento (ou ignorância) das possibilidades especiais dos instrumentos, tal como a aptidão para saltar com facilidade de uma parte a outra da extensão de um violino, os efeitos variados que produzem as combinações idiomáticas através dos diferentes golpes de arco e golpes de língua, ou figuras que se adaptam com facilidade aos distintos registros ou posições da mão; os efeitos peculiares de um tipo ou família de instrumentos, tal como o pizzicato, as cordas duplas ou os sons harmônicos, os golpes duplos e triplos de língua, assim como o *frullato* para os instrumentos de sopro, a aplicação da surdina e a obstrução da campana nos instrumentos de metal; e outros recursos similares (LARUE, 1989, p.18)aplicação da surdina e a obstrução da campana nos instrumentos de metal; e outros recursos similares (LARUE, 1989, p.18)[35].

O termo idiomatismo apresenta múltiplas acepções no campo musical, podendo ser compreendido em três dimensões principais: instrumental, composicional e interpretativa. No entanto, a presente pesquisa concentra-se exclusivamente no idiomatismo em sua acepção instrumental, investigando-o a partir da prática do guitarrista Alexandre Carvalho, especialmente no que se refere às fôrmas manuais, digitações ou modelos que empregava no instrumento e ao modo como tais escolhas influenciam sua construção de ideias musicais e sua performance.

---

[34] IDIO, 2025.

[35] “El conocimiento (o el desconocimiento) de las posibilidades especiales de dos instrumentos, como la capacidad de saltar fácilmente de una parte del registro del violín a la otra, los efectos variados que producen las combinaciones idiomáticas a través de dos golpes de arco y de lengua diferentes, o figuras que adaptarse fácilmente a diferentes registros o posiciones de las manos; los efectos peculiares de un tipo o familia de instrumentos, como el pizzicato, los dobles acordes o armónicos, los dobles y triples golpes de lengua, así como el flullato para instrumentos de viento, la aplicación de la sorda y la obstrucción de la campana en instrumentos de viento; y otros recursos similares.” (LARUE, 1989, p.18).

De modo geral, o idiomatismo instrumental pode ser definido como o conjunto de particularidades próprias de cada instrumento, impossíveis de serem transpostas integralmente para outros, seja por questões técnicas, seja em razão de suas características físicas, como tessitura, alcance, digitações e articulações. Tal compreensão torna-se fundamental tanto para intérpretes quanto para compositores, uma vez que reforça a necessidade de reconhecer a singularidade de cada instrumento e de respeitar suas idiossincrasias no processo de execução e criação musical (BRANDÃO, 2017).

No âmbito da prática guitarrística, estudos sobre improvisação, *patterns*[36], digitações e fôrmas manuais[37] remetem diretamente à noção de idiomatismo musical. Nesse sentido, entendemos que o idiomatismo manifesta-se em duas instâncias complementares: na linguagem intrínseca ao instrumento — suas possibilidades e limitações — e na dimensão expressiva do músico, que imprime caráter e personalidade à execução. Brandão (2017) observa que a improvisação idiomática está vinculada ao emprego de elementos característicos de determinado gênero musical no ato da criação improvisada, enfatizando a expressão musical como foco central.

A literatura distingue ainda entre idiomatismo instrumental, entendido como as peculiaridades técnico-mecânicas de um instrumento; e idiomatismo composicional, associado a uma linguagem composicional específica, com características próprias — melódicas, harmônicas, rítmicas ou tonais — presentes em uma obra musical (BAILEY, 1993; BRANDÃO, 2017). Quando pesquisado dentro de um repertório delimitado, o idiomatismo torna-se uma ferramenta metodológica valiosa nas áreas de investigação em performance musical e composição.

Nesse contexto, a contribuição de Derek Bailey em *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (1993) é fundamental, ao definir o conceito de "improviso idiomático" como a prática improvisatória determinada pelas convenções e características estilísticas de um gênero específico. Na improvisação jazzística, por exemplo, observa-se a existência de fundamentos harmônicos que podem se organizar tanto em contextos tonais — com improvisação baseada em progressões de acordes — quanto modais, em que há ausência de relações funcionais entre os centros tonais. Complementarmente, Merlino (2019) propõe a noção de Recursos Geradores de Coerência (RGC) como estratégias empregadas na

[36] *Pattern* é um elemento que se repete de maneira ilimitada, um padrão de repetição de notas, agrupadas de maneira rítmicas ou melódicas.

[37] Fôrma de mão trata-se da linguagem coloquial, popular, quanto a posição idiomática em instrumentos de corda, como guitarra e violão.

improvisação, agrupadas em seis categorias: (1) citações do tema, (2) sobreposições, (3) frases pré-compostas, (4) frases repetidas, (5) frases baseadas em arpejos e (6) desenvolvimentos motívicos. Tais elementos revelam-se especialmente úteis para a análise de padrões e procedimentos improvisatórios.

Assim, ainda que não seja objetivo deste trabalho aprofundar-se nos múltiplos conceitos de idiomatismo, considera-se relevante delimitar o escopo da pesquisa, que se restringe ao estudo do idiomatismo instrumental na prática guitarrística de Alexandre Carvalho, de modo a compreender como suas escolhas técnicas incidem na elaboração de ideias musicais e na sua performance.

4.2 A improvisação, seus processos e algumas reflexões

A improvisação musical constitui um dos campos mais instigantes da pesquisa em música, uma vez que envolve não apenas aspectos técnicos e estilísticos, mas também dimensões cognitivas, relacionais e temporais. Compreender como um músico improvisa significa investigar mecanismos de criação em tempo real, em que o discurso se constrói em diálogo com outros músicos, com a memória e com as possibilidades futuras. Segundo Berliner (1994), improvisar exige a articulação simultânea de conhecimento prévio, intuição e escuta ativa, constituindo uma prática que vai além da aplicação de padrões técnicos. Nesse sentido, reduzir a improvisação à dimensão puramente musical seria limitar sua abrangência. Trata-se de um fenômeno humano essencial, que se manifesta nas interações cotidianas, no diálogo e na abertura ao novo. Assim, pensar a improvisação requer compreender sua natureza processual, em que escolhas se abrem a múltiplas possibilidades e nunca se esgotam em um único caminho (SAWYER, 2000).

O estudo da improvisação tem sido ampliado por abordagens que a concebem não apenas como habilidade instrumental, mas como fenômeno temporal e cognitivo. A disciplina *Teoria e Prática da Interpretação*, ministrada pelo Prof. Dr. Clifford Korman na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, foi um espaço privilegiado para contato com tais perspectivas. Entre os textos discutidos, destaca-se o artigo de Stover, *Time, Territorialization, and Improvisational Spaces* (2017), que analisa a improvisação como processo temporal em que passado, presente e futuro coexistem e se sobrepõem.

Essa concepção dialoga com a filosofia de Gilles Deleuze (1991), segundo a qual o evento deve ser compreendido em sua dimensão relacional e transformativa. O evento nunca é estático: constitui-se como fluxo, sempre em transformação, e, por isso, não se esgota. Aplicado

à música, o improviso é o lugar em que memórias do passado retornam como matéria ativa, o presente se expande em tempo vivido e o futuro se apresenta como virtualidade (LEWIS, 2004; STOVER, 2017).

Nesse processo, o passado não é registro fixo, mas campo maleável de referências que se atualizam a cada performance. O presente, por sua vez, não se limita ao instante imediato, mas constitui-se como temporalidade expandida, em que múltiplos presentes coexistem (DELEUZE, 1991). O futuro, finalmente, emerge como horizonte de possibilidades que orienta e reconfigura as escolhas do improvisador. A improvisação, portanto, é simultaneamente memória, criação e projeção — uma prática que articula temporalidades e constrói um discurso musical único em cada realização (BERLINER, 1994; SAWYER, 2000).

A improvisação musical pode ser compreendida como um processo contínuo de atualização criativa, que envolve cognição, temporalidade e interação social. Ao improvisar, o músico transita entre camadas temporais: ressignifica o passado, expande o presente e projeta futuros possíveis. Essa complexidade revela que improvisar não é apenas um exercício técnico, mas uma prática estética e existencial, vinculada à própria essência da experiência humana. Quando a música acontece, está condicionada a eventos experimentados no passado, que retornam como memória construída, e nas possibilidades do futuro, e isso determina o que ela é e o que pode tornar-se. Por isso a improvisação pode ser vista como um processo contínuo onde se inclui o presente contínuo, o passado, passivo e ativo, e um futuro virtual.

Assim, estudos contemporâneos, como os de Stover (2017), ampliam a compreensão da improvisação ao inseri-la em uma perspectiva filosófica e temporal, indo além da análise técnica. Essa abordagem abre caminhos para investigações futuras que considerem a improvisação como prática de criação situada, relacional e em constante transformação.

4.3 Processos cognitivos na improvisação

Em *Cognitive Processes in Improvisation* (1984), Pressing argumenta que a imprevisibilidade inerente ao ser humano fundamenta a capacidade de improvisar, sendo esta um elemento central para o crescimento criativo. De acordo com o autor, o improvisador não atua a partir do vazio, mas recorre a padrões, modelos e estudos previamente assimilados, os quais são constantemente moldados em função de fatores extramusicais, tais como o ambiente de performance, o estado emocional e o diálogo estabelecido com outros músicos e com a plateia.

Para Pressing (1987), a improvisação configura-se como uma habilidade complexa, integrando processos perceptivos e motores que articulam três estágios fundamentais: a informação memorizada, o processamento cognitivo e a execução motora. “A improvisação é uma habilidade fina e complexa, com componentes perceptivos e motores” (PRESSING, 1987, p. 6). Nesse sentido, fluência, adaptabilidade e expressividade constituem aspectos vitais da improvisação consciente, resultando em maior domínio gestual, diversidade dinâmica, variações de timbre, densidade textural e flexibilidade no posicionamento das notas.

No caso de Carvalho, tais componentes podem ser identificados em seu idiomatismo instrumental, especialmente no uso de fôrmas manuais como ponto de partida para a construção de ideias melódicas e harmônicas. Essas estruturas não funcionavam como esquemas rígidos, mas como unidades cognitivas que permitiam ao guitarrista acessar rapidamente sua base de conhecimento e adaptá-la ao contexto performático.

Um dos conceitos fundamentais desenvolvidos por Pressing (1984) é o de *referente*, definido como uma imagem orientadora que sustenta a improvisação. Longe de ser abandonado no processo criativo, o *referente* é reinterpretado continuamente, funcionando tanto como fonte de material musical a ser repetido, transformado, variado ou desenvolvido, quanto como foco de organização de outros conteúdos. Nas palavras do autor, “o referente normalmente funciona como fonte de material, que é então repetido, transformado, variado ou desenvolvido, ou como foco para a produção e organização de material de outras fontes” (PRESSING, 1984, p. 347).

A prática de Carvalho pode ser compreendida a partir dessa perspectiva. O guitarrista recorria a *referentes* de natureza sensorial — auditivos, no diálogo musical com outros instrumentistas, e visuais, a partir da reação da plateia — como mecanismos de orientação de sua performance. Ao mesmo tempo, suas fôrmas manuais funcionavam como *referentes instrumentais*, isto é, estruturas idiomáticas que possibilitavam rápida associação entre escalas, acordes e campos harmônicos. Essa articulação evidencia como o improvisador acessava e transformava o material previamente internalizado, mantendo sempre um ponto de ancoragem que guiava sua criatividade.

Outro conceito central proposto por Pressing (1987), o de *feedback*, revela-se particularmente relevante para esta pesquisa. O autor compreende o *feedback* como o processo pelo qual o improvisador permite erros, ajusta-os e os adapta em função das expectativas musicais, constituindo elemento indispensável ao fluxo da improvisação. Esse mecanismo retroalimentador garante a flexibilidade criativa e a capacidade de reposicionamento diante das contingências da performance.

No caso de Carvalho, o *feedback* pode ser observado tanto no nível motor — na adaptação instantânea de suas fôrmas de mão em função das necessidades harmônicas — quanto no nível perceptivo, na capacidade de reorientar suas escolhas musicais de acordo com o diálogo estabelecido com os demais músicos e com a resposta do público. Assim, o conceito de *feedback* fornece suporte teórico para compreender como sua base de conhecimento era constantemente reelaborada em tempo real, evidenciando o dinamismo característico de sua improvisação e a riqueza de seu idiomatismo instrumental.

Ao relacionar os conceitos de Pressing com a prática de Carvalho, torna-se possível compreender seu idiomatismo não apenas como um conjunto de soluções técnicas específicas da guitarra, mas como um sistema cognitivo e performático dinâmico. A articulação entre memória, referentes, feedback e adaptação constitui a base de sua linguagem improvisatória, revelando o modo singular como o instrumentista integrava padrões assimilados, sensibilidade musical e diálogo com o ambiente performático.

4.4 Conclusão do capítulo

Lewis Porter (1999, p. 202) menciona uma afirmação de John Coltrane segundo a qual "mudança é inevitável em música – as coisas mudam". A enunciação de um dos maiores instrumentistas e improvisadores do jazz revela um princípio fundamental da prática improvisatória: a busca pelo risco, pelo inédito e pela construção de novas conexões musicais. Tal perspectiva pode ser relacionada ao conceito de rizoma, elaborado por Deleuze e Guattari (1995), que compreende os processos culturais e sociais – entre eles a música – como redes singulares e interconectadas, não hierárquicas, em constante expansão. O pensamento rizomático permite visualizar a improvisação como um campo aberto, em que o fluxo criativo não se limita a consensos, mas se constitui como movimento nômade em direção ao novo, à ramificação e à multiplicação de sentidos (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Nesse contexto, a improvisação musical pode ser entendida como um território em permanente transformação, no qual múltiplas "linhas de fuga" (DELEUZE; GUATTARI, 1995) se abrem a possibilidades imprevisíveis. O improvisador, ao lançar uma ideia musical, não tem pleno controle de seus desdobramentos – seja na recepção pelo ouvinte, seja na interação com outros músicos (PRESSING, 1984). A criação se dá em tempo real, *iustus in tempore*[38], no qual composição, interpretação e performance se tornam indissociáveis (NETTL, 2009).

[38] Do latim: feito na hora.

No caso de Alexandre Carvalho, observa-se que sua prática improvisatória se articula por meio de “referentes” – conceito definido por Pressing (1984) como estruturas cognitivas que orientam o fluxo criativo. A partir desses referentes, Carvalho cria motivos musicais, reitera, desenvolve e expande ideias que, à semelhança do rizoma, podem se multiplicar ou se interromper, mas sempre gerando novas possibilidades e redes de significação. Essa dinâmica evidencia a centralidade do idiomatismo instrumental, entendido aqui como o conjunto de recursos técnicos, anatômicos e expressivos particulares à guitarra, que não apenas condicionam, mas também potencializam a invenção improvisatória (KLEIN; MACHADO, 2012).

Dessa forma, o estudo do idiomatismo de Carvalho permite compreender como suas “fôrmas de mão” e seus referentes cognitivos funcionam como pontos de partida rizomáticos em sua prática improvisatória, revelando um processo criativo que se abre continuamente ao diálogo, à transformação e à construção do novo.

5 ANÁLISE DE *LAURA*[39]

Neste capítulo, iniciaremos a análise dos solos de Alexandre Carvalho, observando os procedimentos usados pelo guitarrista, à luz dos referenciais teóricos de Adour (2014, capítulo 4), – os grandes arpejos –, entendendo a improvisação como uma construção da multiplicidade, de criação de novos conceitos, onde uma mesma ideia pode estar associada a outras, infinitamente, desde que viáveis.

Começamos fazendo uma transcrição tendendo à descritiva, ancorados nos conceitos de Netll e Seeger, de todo o solo improvisado de Carvalho feito na música *Laura,* composta por David Raskin em 1944, conforme Figura 2 e Figura 3. A faixa analisada tem 7”55”” e está presente no disco *Laura* do saxofonista Idriss Boudrioua de 2011, com o solo improvisado de Carvalho começando em 2"35””. A partitura foi transcrita pelo orientador à época da graduação, Fabio Adour, e discutida com o presente autor da dissertação, que simplesmente na ocasião desconhecia a existência de transcrições do tipo descritivas.

A partir da partitura do solo de Carvalho transcrita, analisamos os procedimentos utilizados por ele em todos os compassos do solo improvisado de *Laura*. Contabilizamos as aparições de cada tipo de acorde e os arpejos empregados sobre os mesmos, conforme descrito na Tabela 2. A Tabela 3 trata das exceções, situações especiais. A Tabela 4 trata de correspondências, ou seja, o mesmo material usado em situações harmônicas distintas: as tríades Cm e Bb, em conjunto, foram tocadas sobre Fm7, Ab7M e Bb7/4(9). Já a Tabela 5 nos dá a referência da corda específica em que começa o arpejo do tipo Xm7(11,9), nos permitindo uma análise mais detalhada.

Optamos por começar com os arpejos desse tipo, Xm7(11,9), porque foi o material mais empregado no solo em questão. Por outro lado, a análise revelará cada vez que ele foi empregado sobre os acordes do tipo Xm7 ou Xm7(9). Identificamos três desenhos do arpejo, com baixo nas cordas 6, 5, 4; a seção adiante foi internamente organizada a partir dessas três digitações.

[39] RASKIN, 1944.

Como estudamos profundamente o solo de *Laura*, achamos importante, além da análise teórica, compartilhar as digitações, que foram longamente discutidas. Assumimos que nossas digitações estão corretas porque não é prerrogativa deste trabalho discutir a gênese das mesmas. Tanto orientador, coorientador e orientando são guitarristas e confiamos que as digitações são as mais factíveis e possíveis. Nas fôrmas as notas destacadas em preto são as notas ditas “reais”, as notas em verde são notas de passagem, as em azul um cromático e as em vermelho são notas pertencentes ao compasso anterior ou posterior (retardo ou antecipação).

Figura 2: Partitura *Laura* – Parte I

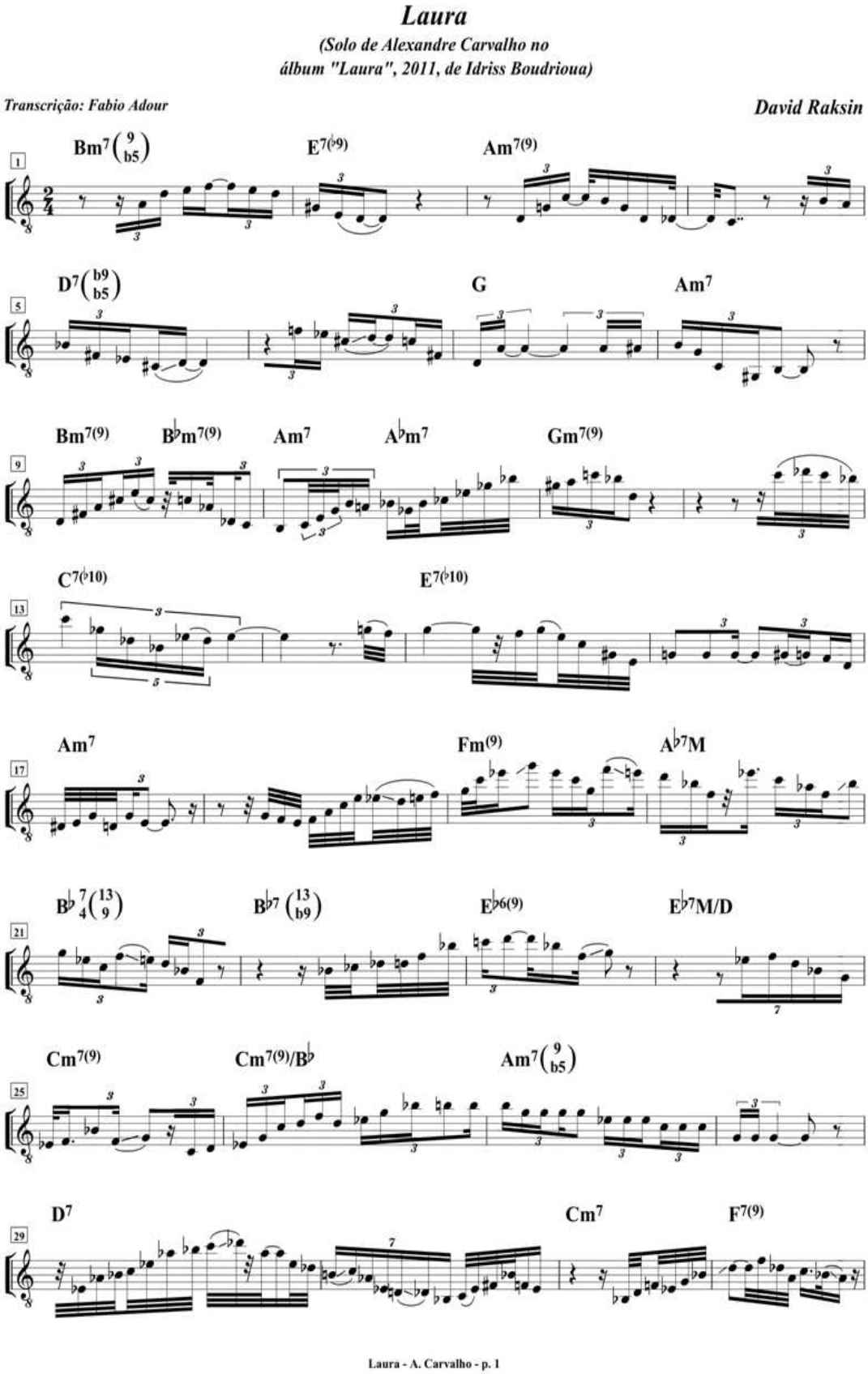
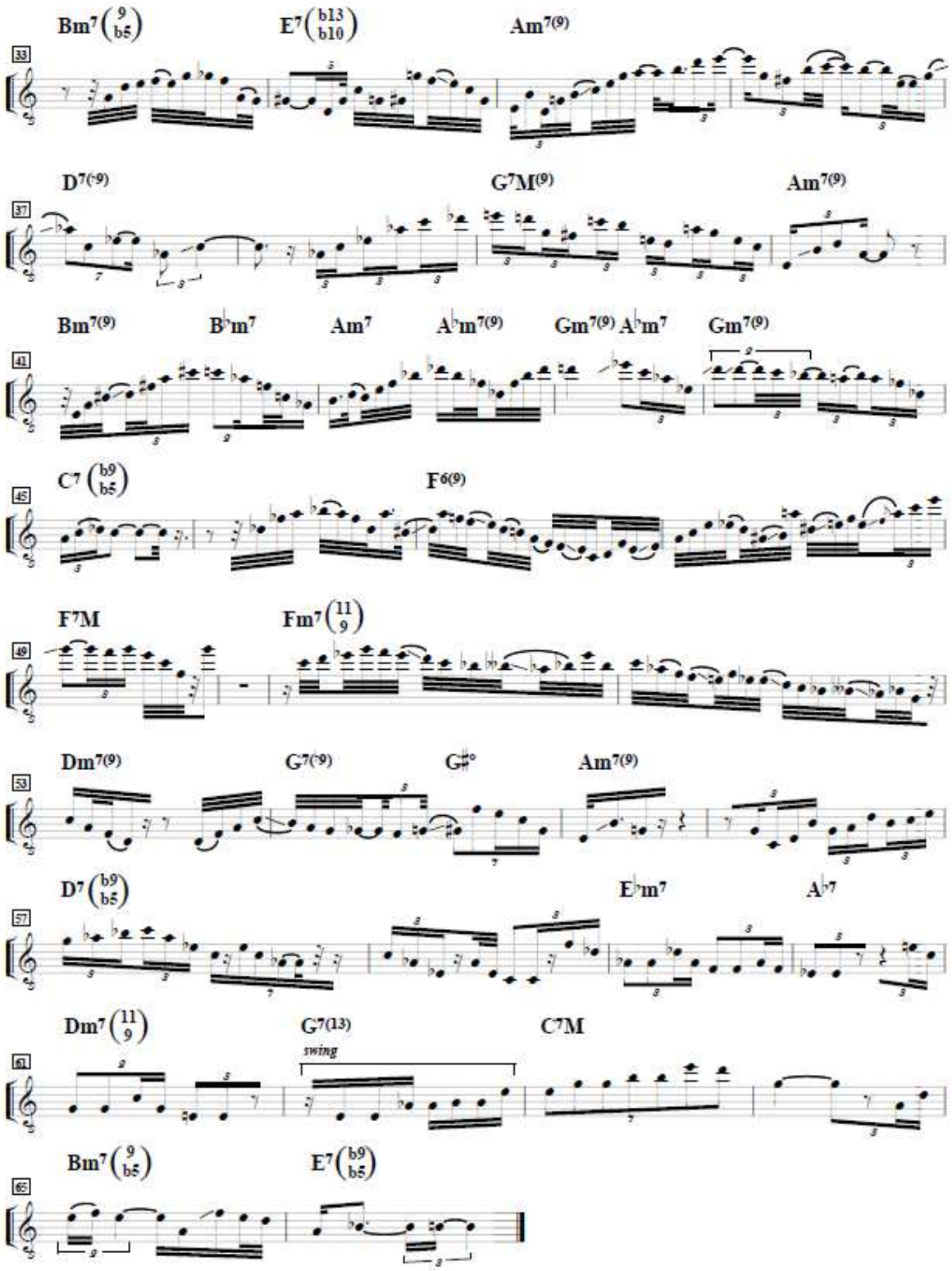


Figura 3: Partitura *Laura* – Parte II



Em relação às tabelas apresentadas, 2, 3, 4 e 5, empregamos o termo “Contabilizando” para registrar a quantidade de aparições de héxades que Carvalho se utilizava sobre acordes de *Laura*, que foi a música que usamos como referência para nossa análise

Tabela 2: Contabilizando Carvalho: na primeira coluna temos a cifra do acorde e sua possível resolução, indicada por uma seta, em acordes menores ou maiores. Na segunda coluna, o tipo de arpejo utilizado sobre o referido acorde. Na terceira coluna o número de aparições dos arpejos, a quarta coluna os compassos onde ocorrem estas aparições. Os compassos marcados com asteriscos são casos de “correspondência", conforme será visto na seção 4.4.9.

Acorde	Arpejo	Número de aparições	Compasso
Xm7(b5)	Xm (b3, b5, 7)	4	1, 27, 33, 65
X7, Xº ⇾ m	Xm7(b5)	8	2, 5, 6, 15, 16, 30, 34, 54
	XM (trítono) subV	8	13, 29, 30, 37, 38, 57, 58
	XM (fund.)	1	22
X7 ⇾ M	Xm (4,13,9)	1	21*
	XM (fund.)	3	21*, 32, 54
X7 ⇾ M, m	XM (13, b9, 3)	3	45, 46, 62
Xm7, X7M	XM (7,9,11) / (5,7M,9)	10/2	3, 10, 31, 35, 41, 41, 42, 55, 59, 61 / 23, 49
	Xm7(9,11) / 7M	15/2	4, 8, 9, 9, 10, 10, 25, 26, 35, 40, 41, 41, 42, 53, 56 / 20, 24
	Xm (5,7,9) / (3,5,7M)	4/1	17, 19*, 36, 51*, 52* / 63
	XM (11,13,1) / (9, #11,13)	2/1	51*, 52* / 20*
	XM (3,5,7) / (1 3 5)	1/-	31 / -

Tabela 3: Tabela de exceções que lista os compassos que não foram analisados nem como héxades e nem como tríades. A letra “f” significa finalização ou anacruse para o compasso seguinte. A letra “h” significa rearmonização, a “e” se refere a um caso especial e “X” é símbolo para um possível erro.

Exceções	7	12	14	18	28	39	43	44	60	64	66
Símbolos	f	f	f	h	f	e	X	f	f	f	f

Tabela 4: Correspondências *Cm* + *Bb*

Acordes	Fm7	Ab7M	Bb7/4(9)	Bb7/4(9)	Fm7	Fm7	Fm7	Fm7
Compassos	19	20	21	21	51	51	52	52

Tabela 5: Cordas de onde partem as frases, acordes menores com 7ª. As cordas que possuem o símbolo asterisco (*) ao lado, são de digitações que fogem aos desenhos mais empregados por Carvalho.

Acordes	Compasso	Cordas
Am7	4	6a
Am7	8	6a
Bm7	9	6a
Bbm7	9	6a
Am7	10	6a
Abm7	10	4a
Cm7	25	5a
Cm7	26	5a
Cm7	31	5a*
Am7	35	4a
Am7	40	6a*
Am7	41	4a
Bbm7	41	4a
Am7	42	4a
Dm7	53	5a
Am7	56	6a

5.1 Acordes menores

O acorde menor constitui uma das estruturas harmônicas fundamentais no sistema tonal ocidental, sendo formado pela tríade menor, composta pela fundamental, terça menor e quinta justa. A presença da terça menor é o elemento que distingue esse acorde do acorde maior, conferindo-lhe uma sonoridade particular, historicamente associada a afetos melancólicos, introspectivos ou dramáticos (Piston, 1987; Schoenberg, 1969).

No âmbito funcional, os acordes menores exercem papéis centrais na organização tonal. Podem assumir a função de tônica (i), estabelecendo o centro tonal em tonalidades menores, de subdominante (iv), criando transições harmônicas, ou ainda de dominante (v), cuja tendência é resolver na tônica. A partir do período romântico, a utilização dos acordes menores ampliou-se para contextos modulantes e para a exploração de cores harmônicas mais subjetivas e expressivas (Rosen, 1998).

Sob a perspectiva acústica, a tríade menor apresenta maior densidade de batimentos entre suas frequências parciais em comparação à tríade maior, o que contribui para sua percepção característica (Helmholtz, 1954). Em termos psicológicos e culturais, pesquisas em cognição musical indicam que os acordes menores tendem a ser associados a afetos negativos

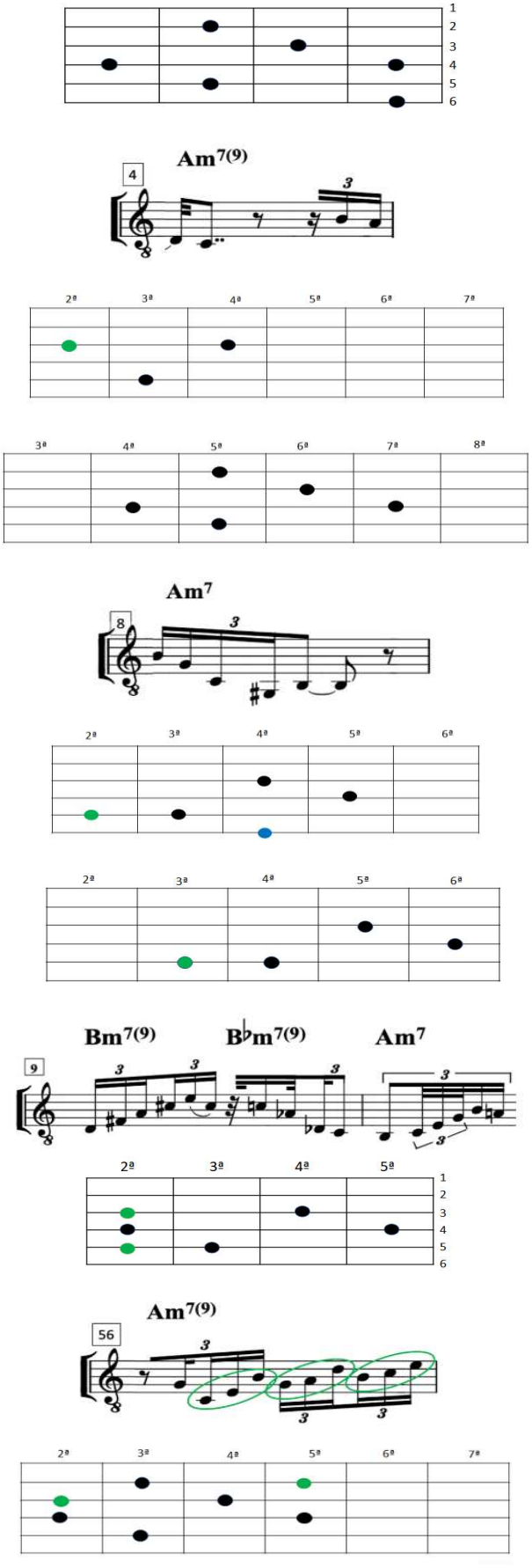
ou introspectivos, em contraste com a associação dos acordes maiores a afetos positivos ou estáveis (Huron, 2006).

Dessa forma, o acorde menor pode ser compreendido simultaneamente como uma entidade estrutural — definida pela relação intervalar de sua tríade — e como recurso expressivo de grande relevância estética, histórica e cognitiva, constituindo elemento central na prática composicional e interpretativa da música tonal.

5.1.1 Acordes menores: Xm7(11, 9)

Analisando as frases que empregam o padrão Xm7(11, 9), catalogamos quinze aparições. Iniciaremos a partir da digitação mais grave, aquela cuja fundamental está na 6a corda, que ocorre nos compassos de número 4, 8, 9, 10 e 56, como visto na Figura 4. Reparem que todas estas frases derivam da héxade utilizada por Carvalho no modelo começado da 6a corda. As digitações foram escolhidas como as mais factíveis de execução.

Figura 4: Frases e a fôrma manual (héxade) utilizada por Carvalho, cujo arpejo gerador começa na 6a corda.



Primeiro analisaremos os pontos de partida e de chegada desses seis exemplos (as seis cifras dos segmentos destacados). Os compassos 4, 9(a)[40] e 56 têm como partida ou chegada a 3ª do acorde, na região grave. Os compassos 8, 9(b) e 10 partem ou resolvem na 9ª. É importante ressaltar que Carvalho substitui a fundamental pela 9ª e, como isso é observado em diversas situações, torna-se um padrão a catalogar. Uma curiosidade é o compasso 8, onde ocorre uma apojatura dupla comum em jazz e choro[41], porém com uma "não resolução" inesperada, pois a sensível, Sol#, nos dá a entender que a frase resolveria na fundamental do acorde Am7.

Agora é interessante avaliar a outra extremidade, aguda, desse tipo de arpejo. Nota-se que nessas seis aparições do padrão Xm7(11, 9), o arpejo chega duas vezes à 11ª, porém a 9ª está presente em todos os acordes. Um ponto importante para quem deseja compreender esse gesto de Carvalho é que a 9ª no grave é analisada diferentemente do agudo. No grave, a 9ª é uma opção à fundamental do acorde, mudando a estrutura da fôrma manual utilizada, usada como ponto de partida ou chegada da frase. No agudo, a 9ª é nota "real", extensão normal do arpejo, soando realmente como uma tensão.

A direção fraseológica desses exemplos segue o movimento ascendente e descendente nos arpejos. Vale ressaltar que o movimento de acordes de mesmo tipo e de troca rápida, favorece a manutenção do padrão e fôrma manual. Existem duas exceções a esse tipo de movimentação: uma aparece no compasso 4, porque o mesmo possui um salto de corda e omissão de componentes; a outra refere-se ao compasso 56, onde as notas do arpejo Dó, Mi, Sol, Si, Ré são reorganizadas quebrando o padrão ascendente e descendente. Ainda é possível observar uma tendência ascendente da frase, organizada em três gestos curtos, marcados em verde, estruturados com intervalos irregulares segundo Figura 4[42].

Ainda falando das seis aparições do padrão Xm7(11, 9) com baixo na 6a corda, três delas acontecem de forma seguida, em espelho ao que acontece na harmonia, de acordo com a rearmonização proposta por Idriss Boudrioua à harmonia original de *Laura*. Do compasso 9 ao 11, a harmonia desce cromaticamente do Bm7 ao Gm7. Nos três primeiros acordes - Bm7, Bbm7, Am7- Carvalho utilizou-se do mesmo desenho com baixo na 6a corda de maneira descendente, apesar da mudança de direção interna no Bbm7. A mão desce cada vez uma casa,

[40] Utilizaremos as letras a e b para designar, respectivamente, a primeira e segunda metades do compasso.

[41] Esta apojatura funciona como um drible à resolução e é constituída por duas notas dissonantes, que poderiam sugerir uma escala harmônica. A nota Si, nona do acorde, é uma tensão aceita em acordes menores, porém a nota Sol# choca-se com a sétima menor, Sol, de Am7, o que confere um caráter ainda mais melódico a essa sensível.

[42] É importante comentar que o terceiro gesto marcado em verde já contém duas notas referentes a outro arpejo, a tríade C, um tipo de material que será investigado em outra oportunidade.

assim como a harmonia em semitons. Uma curiosidade é que nos dois últimos acordes - Abm7, Gm7 -, Carvalho provoca uma mudança de direção da frase: a mão esquerda passa a subir de casas, tendendo ao agudo, porém abandonando o desenho com baixo na 6a corda no Abm7 e utilizando-se do desenho da 4a corda, abandonando totalmente a fôrma Xm7(11,9) no Gm7 e concluindo a frase.

Outro ponto importante é a omissão intencional de notas do arpejo. Em duas situações a 5ª é omitida (compassos 4, 8) e em outra o são a 5ª e 7ª (compasso 4). Nossa opção de catalogar esses compassos nessa seção se deve ao fato de que, apesar de "entrecortados", eles podem ser pensados a partir do mesmo arpejo.

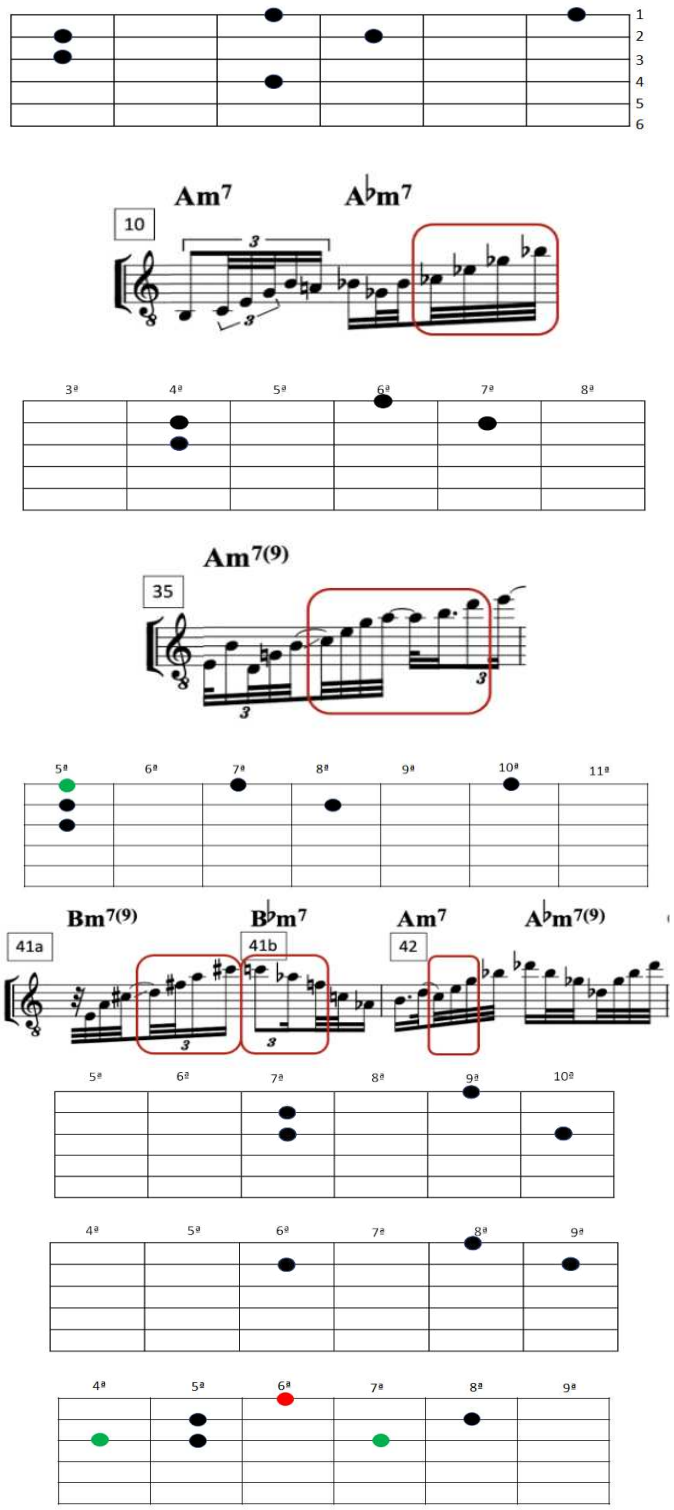
Continuando nossa análise das frases no padrão Xm7(11, 9), mantendo nosso critério de quantidade de aparições, falaremos agora das que iniciam com baixo na 4a corda. Contabilizamos cinco aparições – compassos 10, 35, 41(a), 41(b) e 42 segundo Figura 6 – onde o ponto que chama a atenção é que todas estão atreladas a um *pattern,*que chamaremos mais especificamente de "combo", remetendo ao combinado de dois materiais. Nesse combo, o arpejo Xm7(11, 9) vem sempre conectado a uma tríade. Em todos os casos, temos uma tríade maior na segunda inversão cuja fundamental é a sétima menor do acorde cifrado. Dentre as cinco aparições, duas delas possuem a mesma estrutura em posição fechada: terça da tríade no agudo (9ª do acorde cifrado), fundamental na voz intermediária (7ª do acorde cifrado) e quinta na região grave (11ª do acorde cifrado). Outras duas omitem, dessa estrutura, a quinta do grave, ou seja, a nota mais grave da tríade é a fundamental[43]. Há uma exceção no compasso 42, no acorde Am7; temos uma tríade incompleta de G que não classificamos por mudar o padrão visto anteriormente. O mesmo possui terça e quinta no agudo, porém as consideramos como apojatura dupla que resolve na nota Dó.

Outro ponto a ser ressaltado é que, novamente, a fundamental dos acordes Xm7(11,9) com baixo na quarta corda é evitada. Não podemos afirmar, mas provavelmente o pensamento de Carvalho recai sobre o acorde do relativo maior. Não obstante, ainda é possível analisar com o arpejo Xm7(11,9) que adotamos como referência. A 9ª do grave, que não está em nenhum dos quadriculados em vermelho segundo Figura 5, é uma altura constituinte da tríade que antecede os arpejos, sendo, portanto, uma nota pivô. A exceção seria o último caso, Am7, onde podemos incluir a 9ª, nota Si, a qual, junto com o Ré forma a apojatura dupla antes mencionada;

[43] Pode parecer estranho que mantenhamos o entendimento dessa estrutura como tríade, ainda que haja uma omissão, mas ficou convencionado que a determinação dos desenhos (*shapes*) obedece ao que chamamos de unidade cognitiva, ou seja, entendemos que Carvalho pensou nessas tríades ainda que elas possam estar incompletas.

ou seja, nesse caso podemos considerar que a fundamental do Xm7(11,9) foi substituída por essa 9ª do grave.

Figura 5: Frases e fôrma manual (héxade) utilizada por Carvalho, cujo arpejo gerador começa da 4a corda



Com relação à direcionalidade das frases, Alexandre mantém o padrão ascendente e descendente quase literalmente, sem sinuosidade. No compasso 35, no Am7(9), consideramos a própria nota Lá como nota de passagem, mesmo sendo a fundamental. Fica claro que seus alvos são as notas Si(9ª) e Ré (11ª), evidenciando que ele usa o arpejo Dó, Mi, Sol, Si, Ré, para o qual a nota Lá apenas recheia a terça Sol-Si.

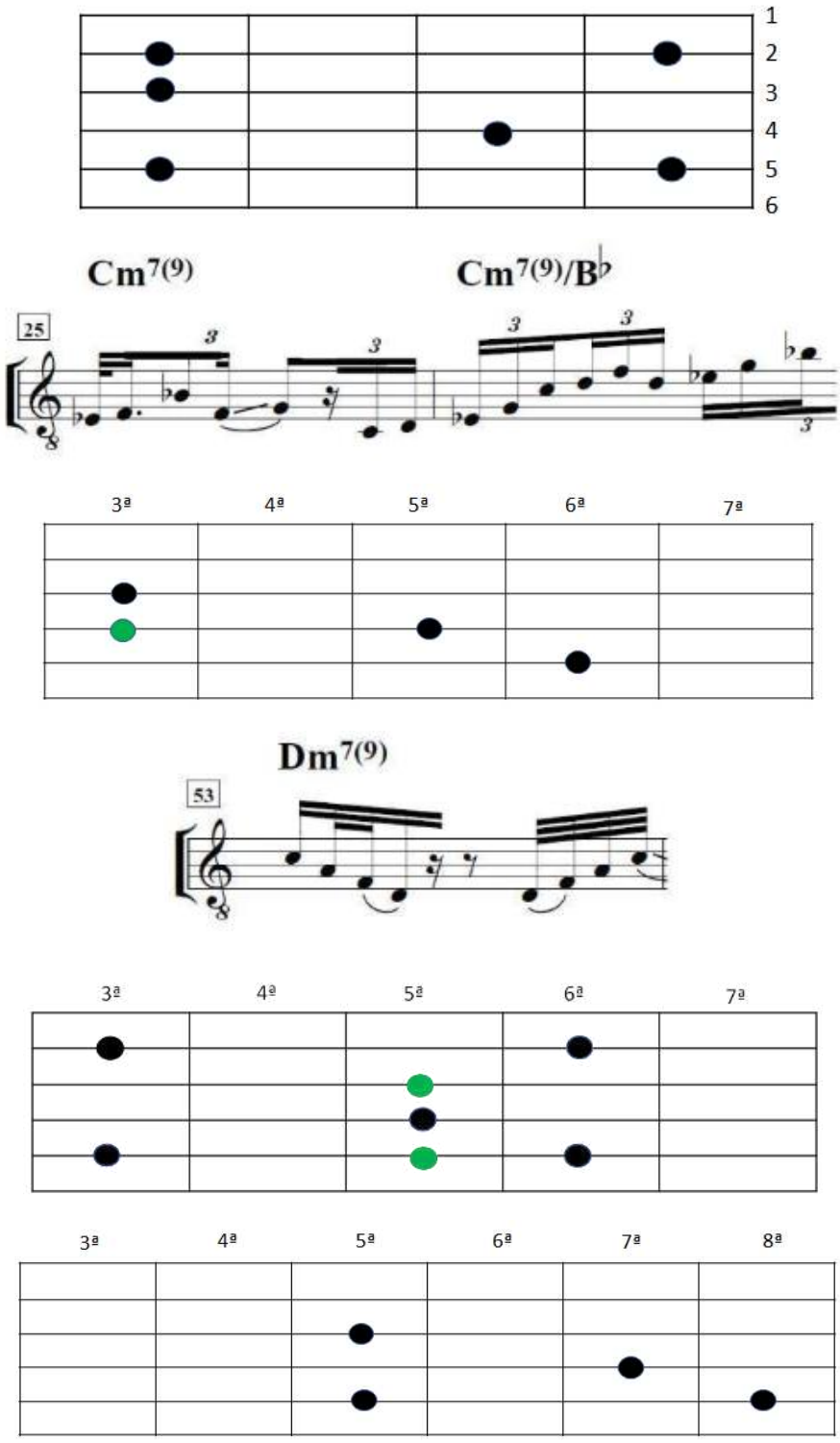
Uma consideração especial precisa ser adicionada a esse caso do compasso 35: o fato de que ele chega até à nota Ré, nos mostrando que Carvalho pensa no arpejo Xm7(11,9) como uma héxade. Em nenhum dos modelos catalogados com baixo na 4ª corda, exceto esse, ele chega à 11ª. Nesse desenho, *shape*[44] ou fôrma manual, a mão esquerda precisa se deslocar, para alcançar a nota Ré (11ª), numa casa mais avançada da 1ª corda. Talvez seja por isso que haja um menor emprego da 11ª no *shape* Xm7(11,9) com baixo na 4ª corda, pois ela exige tal mudança de posição, acarretando a perda da verticalidade desse desenho de arpejo.

Nossa opção por catalogar os compassos 41b e 42 nessa sessão se deve ao fato de que, mesmo sendo tríades, não há por que abandonar a evidência que ele está descendo o mesmo desenho, mantendo o pensamento. Então, como são compassos adjacentes e ele repete três vezes, para a mesma situação não seria razoável dizer que ele mudaria do arpejo Xm7(11, 9) para tríades.

Em relação aos arpejos com aparição na 5a corda, nos compassos 25 e 53, segundo Figura 6, o que salta primeiramente aos olhos é uma recuperação da fundamental, ou seja, temos novamente o baixo de cada acorde presente. Vimos anteriormente que na aparição das fôrmas na 4a e 6a cordas Carvalho optou pela substituição da fundamental pela 9ª. Levando em conta que são *shapes,* pode-se pensar que quando o *shape* é na 6a corda, há substituição, quando o *shape* é na 4a corda, há substituição. Quando o *shape* está na 5a corda temos uma volta da fundamental evidenciando um arpejo de acorde menor.

[44] S*hape:* Segundo a Berklee, no método criado por Mark Simons, são formas de digitação predefinidas no braço do instrumento — padrões visuais e táteis compostos por desenhos geométricos formados pelos dedos (como pontos ou linhas conectados) — que representam escalas, acordes ou arpejos e são transponíveis por todo o diapasão. Esses padrões auxiliam em memorização, economia motora e na organização cognitiva, servindo como unidades modulares para improvisação, leitura de repertório e exploração harmônica.

Figura 6: Frases e fôrma manual (héxade) utilizada por Carvalho, cujo arpejo gerador começa na 5a corda (elaborada pelo autor).



Uma outra questão a ser levantada é sobre a condução melódica das notas nas frases. No compasso 25, no acorde de Cm7, percebemos na frase uma grande sinuosidade, porém o arpejo é claro e delineado como se pode ver na Figura 7. A moldura em verde aponta que ali existe uma tríade, mas justamente o entendimento da 9ª e da 11ª como notas alvo nos leva a

classificar todo esse *shape* como vinculado ao Xm7(11,9); ou seja, entendemos os Fás no compasso 25 e o Dó do compasso 26 como uma nota melódica. No compasso 53, Dm7, basicamente temos o arpejo explícito em movimento ascendente e descendente.

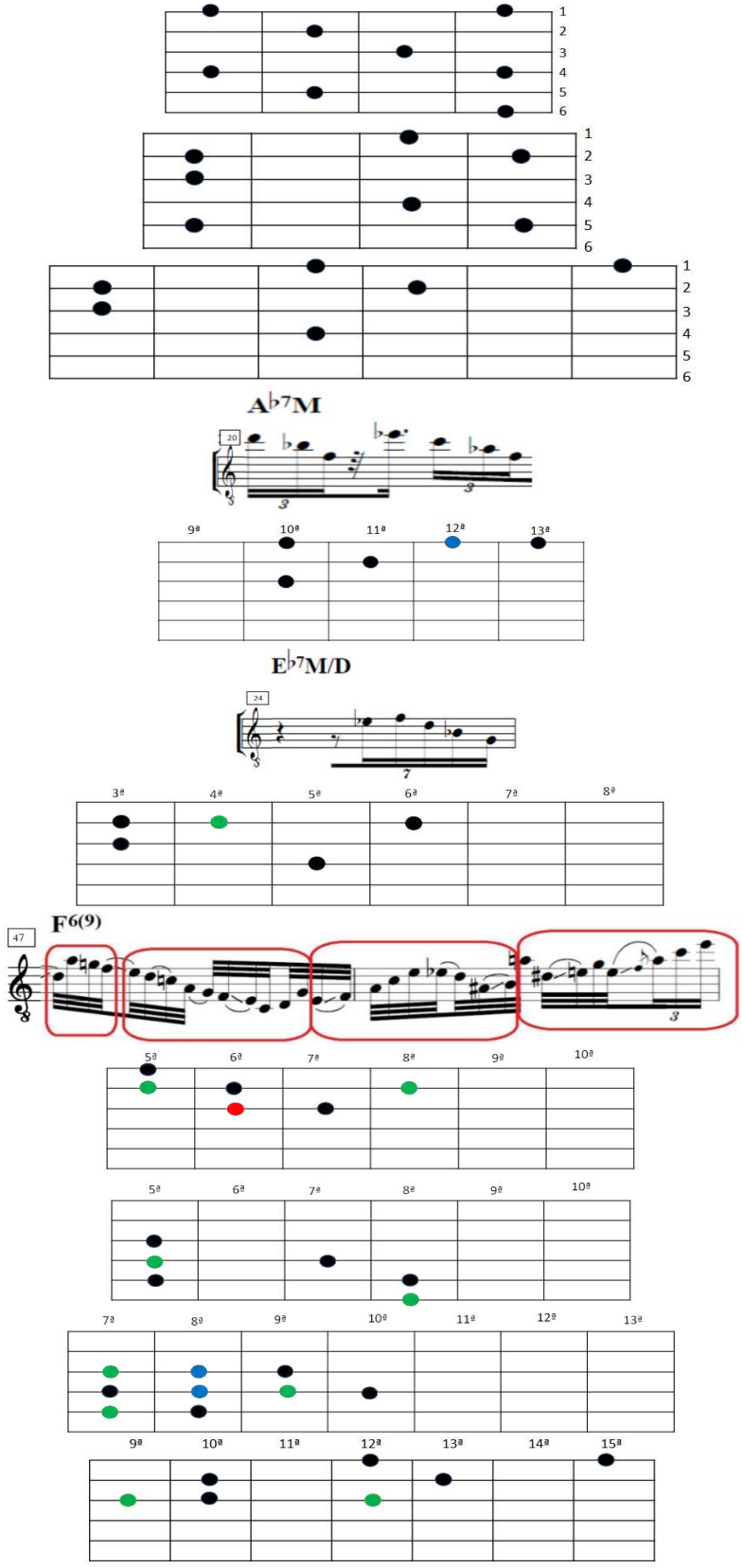
Figura 7: Arpejo delineado de Cm7(11,9), evidenciado pelas notas circuladas.



5.1.2 Arpejos Xm7(11, 9) em Acordes de 7M

Ainda falando do arpejo Xm7(11, 9) percebemos que Carvalho utiliza o mesmo pensamento em acordes relativos. O arpejo visto sob a perspectiva do relativo maior é chamado X7M(13, 9), muito embora nas aparições a seguir a 7ªM e a 13ª não ocorram juntas, ou seja, a 13ª se transforma em 6ª. Contabilizamos seis aparições do uso desse arpejo em acordes de 7M, respectivamente nos compassos 20, 24, 47 e 48, conforme Figura 8. Nossa percepção é que Carvalho entende acordes menores e maiores da mesma maneira, utilizando-se dos mesmos recursos técnicos e improvisatórios. Nas situações catalogadas, ele mantém as fôrmas manuais Xm7(11, 9), mas como o acorde em que as frases são tocadas é maior, temos uma nova relação de tensões entre o arpejo e o acorde do momento. As fôrmas em que são baseadas as frases são apresentadas antes das partituras para uma melhor visualização da digitação encontrada. A frase do compasso 20 remete à fôrma começada na 6a corda, as frases dos compassos 24 e 47 remetem à fôrma começada na 5a corda, assim como no compasso 47 a frase evolui para a fôrma da 4a corda.

Figura 8: Arpejo Xm7(9, 11) em acordes 7M



No compasso 24, percebemos a fôrma Xm7(11, 9), com a frase fazendo um movimento descendente sem sinuosidade. Entendendo o acorde como um Cm7(11,9), teremos como nota mais aguda a 11, nota Fá. Porém como o acorde é o relativo do Cm, o improviso o transforma em Eb7M (9). A nota Mi bemol, por sua vez, mesmo sendo a fundamental, adquire conotação de apojatura da nota Fá. Esse *shape* é mais um caso de arpejo Xm7(11, 9) com baixo na 5a corda, não obstante nem a fundamental nem a terça do arpejo serem tocadas.

Esta versão do arpejo Xm7(11, 9) com baixo na 5a corda é o primeiro *shape* facilmente reconhecível dos compassos 47 e 48. Ele encontra-se no início de uma frase grande e complexa que passa pelas três possibilidades de fôrma do arpejo Xm7(11, 9). No final do compasso 47 inicia-se mais um caso de arpejo com baixo na 6a corda com substituição do baixo pela 9. Ele contém um segmento melódico exatamente igual ao do compasso 18, que será comentado adiante. O último arpejo desta frase acontece no meio do compasso 48 e é a versão do arpejo Xm7 (11, 9) com baixo na 4a corda. Observando como Carvalho delinea o arpejo, verifica-se que este caso tem várias notas melódicas de passagem interessantes, no entanto o primeiro *shape* mencionado desta frase, com baixo na 5a corda, é inteiramente construído com notas melódicas de passagem, o que lhe confere uma sensação de escala, um material raro na análise do solo em questão. Antes mesmo desse arpejo com baixo na 5a corda, Carvalho utiliza um arpejo tão raro quanto, com baixo na 3a corda.

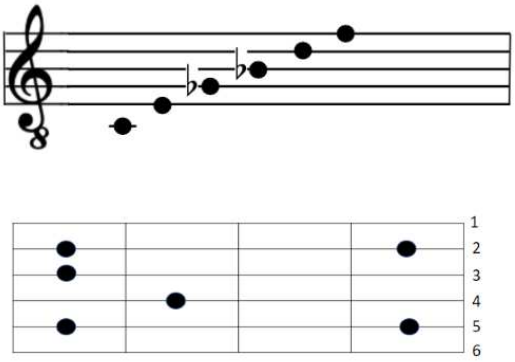
Este arpejo poderia ser classificado como tríade, no entanto por ele estar intimamente intercruzado com o arpejo Xm7 (11, 9), não consideramos que Carvalho estava pensando em tríade nesse momento. Assumindo então esse material como uma versão incompleta do Xm7 (11, 9), ele é um dos únicos dois casos de baixo na 3a corda desse tipo de arpejo. O outro encontra-se no compasso 20, que apresenta um Fm7, também, um caso de arpejo menor sobre o relativo, Ab7M. Não obstante a nota Fá transformar o acorde em um Ab6.

5.1.3 Arpejos Xm7(11,9, b5) em Dominantes de tom menor

Como mencionado anteriormente, os arpejos Xm7(13,11,9) e X7(13, #11,9) conforme a tese de Adour (2014), reduzidos, transformaram-se em Xm7(11,9) e Xm7(11,9, b5) segundo Figura 9. Então catalogamos oito aparições do arpejo Xm7(11,9, b5) utilizado sobre acordes dominantes de tom menor. Uma curiosidade é que nesse arpejo não achamos frases começadas nem na 6a ou 4a cordas. Como o violão e a guitarra tem como padrão utilizar-se da 6a, 5a e 4a cordas como baixos, é importante catalogar que nesse tipo de arpejo Xm7(11,9, b5), todas frases catalogadas orbitaram sempre na mesma estrutura, a partir da 5a corda, então não se trata de

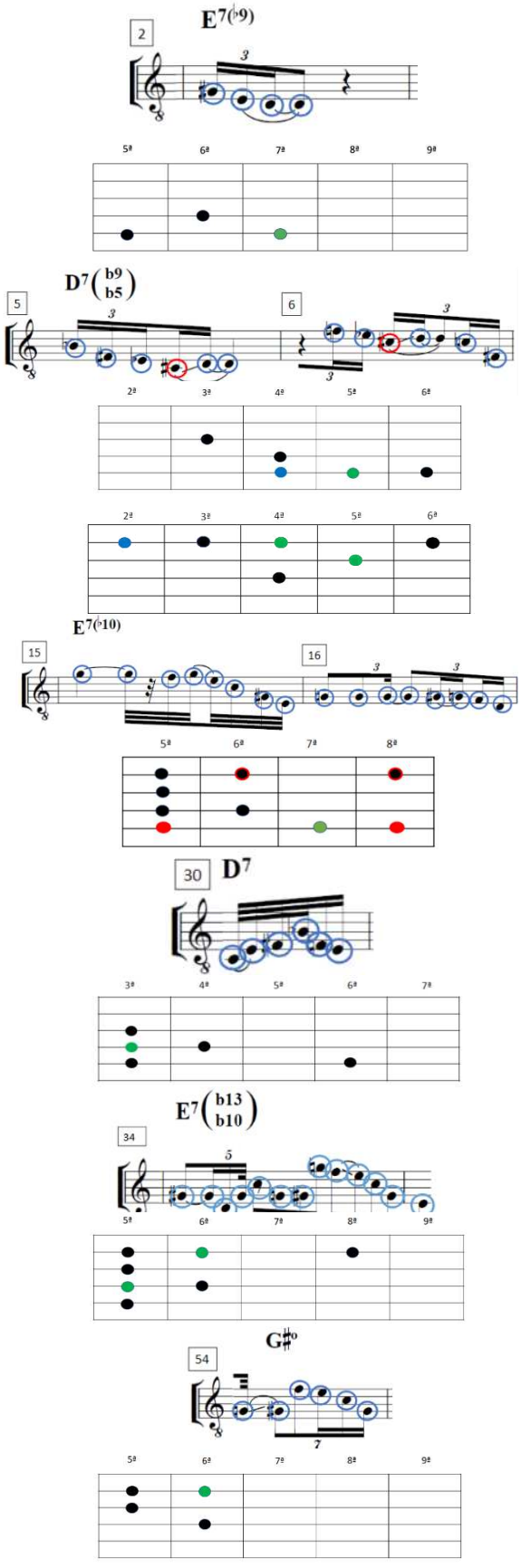
um padrão aleatório, e sim uma predileção de Carvalho por essa digitação, adornadas por aproximações ou apojaturas melódicas, porém sem nunca abandonar o modelo segundo Figura 9.

Figura 9: Arpejo reduzido de 6 notas proposto na publicação de Adour (2014). Na representação da fôrma manual.



Os procedimentos de Carvalho utilizando-se desse arpejo aparecem, respectivamente, nos compassos: 2, 5, 6, 15, 16, 30, 34 e 54 segundo Figura 10. Começaremos analisando as frases iniciadas pelo grave, os compassos 2, 30, 34 e 54. Os compassos 2, 34 e 54 começam pela 3ª do acorde e o compasso 30 começa pela 7ª. O compasso 2, E7, termina na 7ª do acorde (tônica do arpejo), sem apresentar sinuosidade. O compasso 34, E7, tem como nota mais aguda a b10 finalizando na 9ª do arpejo, fundamental do acorde em questão. Importante ressaltar que mesmo sendo a fundamental, a nota Mi é uma simples ornamentação para a nota mais grave do arpejo, Ré, 7ª de E7. O arpejo no meio de sua sinuosidade, fazendo um vai e vem complexo, passa por praticamente todas as notas do arpejo Xm7(11, 9, b5) com exceção da 3ª. A frase não abandona a fôrma. O compasso 54, G#º, entendido por nós como E7, tem como nota mais aguda a b9 de E7, nota fá, que nesse caso não é a 3ª do arpejo Xm7(11,9, b5), e sim uma apojatura da 9ª, nota mi. A frase faz um salto ascendente da b10, até a b9 e retorna descendentemente no arpejo Xm7(11, 9, b5). O compasso 30 explicita o arpejo, ainda que incompleto, em sua fôrma manual da 5a corda, começando pela 7ª do acorde D7, tônica do arpejo, fazendo um movimento de sobe e desce tendo como nota aguda a b13 do acorde (b7 do arpejo) retornando no arpejo e resolvendo na 3ª.

Figura 10: Frases com emprego do arpejo Xm7(11,9, b5). As notas circuladas em azul fazem parte do arpejo. As notas circuladas em vermelho são aproximações



Analisaremos agora as frases que se iniciam na região aguda, respectivamente, nos compassos 5, 6, 15, 16.

O compasso 5, acorde de D7, começa pela b13 do acorde e 7ª do arpejo, que faz um movimento descendente, fazendo uma apojatura cromática em direção a uma resolução na tônica do acorde, nota Ré, e 9ª do arpejo. O compasso 6, uma continuação do compasso 5, começa na b10 do acorde, nota Fá, 11ª do arpejo, não apresenta sinuosidade fazendo um movimento descendente com salto de quarta aumentada a sua resolução na 3ª do acorde, nota Fá#, b5 do arpejo. Uma lembrança é que a nota Dó não faz parte do arpejo em questão. As notas seriam F, D, Bb, F#(Gb). A substituição da nota Si bemol pela nota Dó, apesar de ser uma troca simples, pode também ser entendida como um segmento da fôrma manual do acorde D7. Optamos por vinculá-la ao arpejo citado na tese de Adour por ser uma alteração pequena. Uma observação é a ênfase melódica sobre a tônica do acorde, presente tanto no compasso 5 como no 6, com a nota dó sustenido como apojatura à nota ré.

Os compassos 15 e 16, E7, começam ambos na b10, nota Sol, e optamos por analisá-los juntos por entender que fazem parte da mesma frase melódica. No entanto, é importante ressaltar que a b10 no grave é uma apojatura, assim como a própria fundamental do acorde que a antecede. Ainda falando dos compassos 15 e 16, os mesmos são essencialmente descendentes, porém com pequena sinuosidade que se quebra, dividindo-se em dois momentos descendentes. explicitando o arpejo Xm7(11,9, b5), terminando na 7ª do acorde, nota Ré, fundamental do arpejo.

Em todas as situações analisadas no arpejo Xm7(11, 9, b5) a fundamental dos acordes em questão, D7 e E7, são vistas como apojaturas no grave. Uma das curiosidades desse grupo de arpejos Xm7(11, 9, b5) é o frequente uso da fundamental do acorde sobre o qual o arpejo é colocado, porém, como dito anteriormente, essa fundamental é a 9ª do arpejo. Em quatro das oito aparições desse arpejo, essa nota é buscada, como destaque, ou como mera nota de passagem em meio às sinuosidades.

Um fato a se destacar é que Carvalho opta pela substituição tanto da fundamental pela 9ª, como da 3ª pela 9ª. A valorização dessa 9ª também foi vista na seção anterior, no arpejo Xm7(11, 9), com a diferença que lá estávamos falando da fundamental do arpejo ser a mesma da fundamental do acorde e no arpejo Xm7(11, 9, b5) a fundamental do arpejo é a 7ª do acorde. A própria fundamental do acorde torna-se apojatura, uma nota ornamental do arpejo.

Apesar de todas as riquezas na utilização desse arpejo, em nenhum dos acordes analisados Carvalho abandona a fôrma manual com baixo na 5a corda.

5.2 Sobreposição de tríades

Nesta seção, analisaremos o uso de tríades por Carvalho, e como a sobreposição em acordes maiores ou menores muda o colorido de seu improviso.

5.2.1 Arpejo de tríade maior sobre acorde menor: tipo XM (7, 9, 11)

Continuando nossa análise em acordes menores, temos um outro padrão, o arpejo maior sobre um acorde menor. Contabilizamos dez aparições desse modelo. Respectivamente os compassos 3, 10, 31, 35, 41, 41, 42, 55, 59, 61, segundo as Figuras 11, 12 e 13.

Figura 11: Compassos com aparição do arpejo M (7, 9, 11) – Parte I

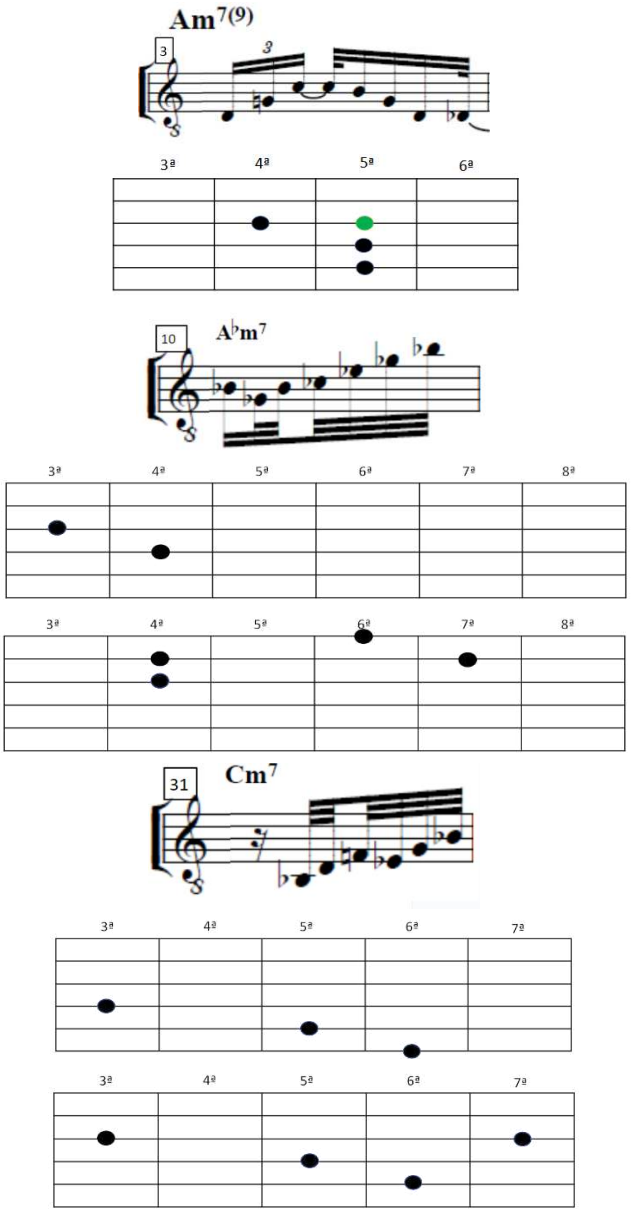


Figura 12: Compassos com aparição do arpejo M (7, 9, 11) – Parte II

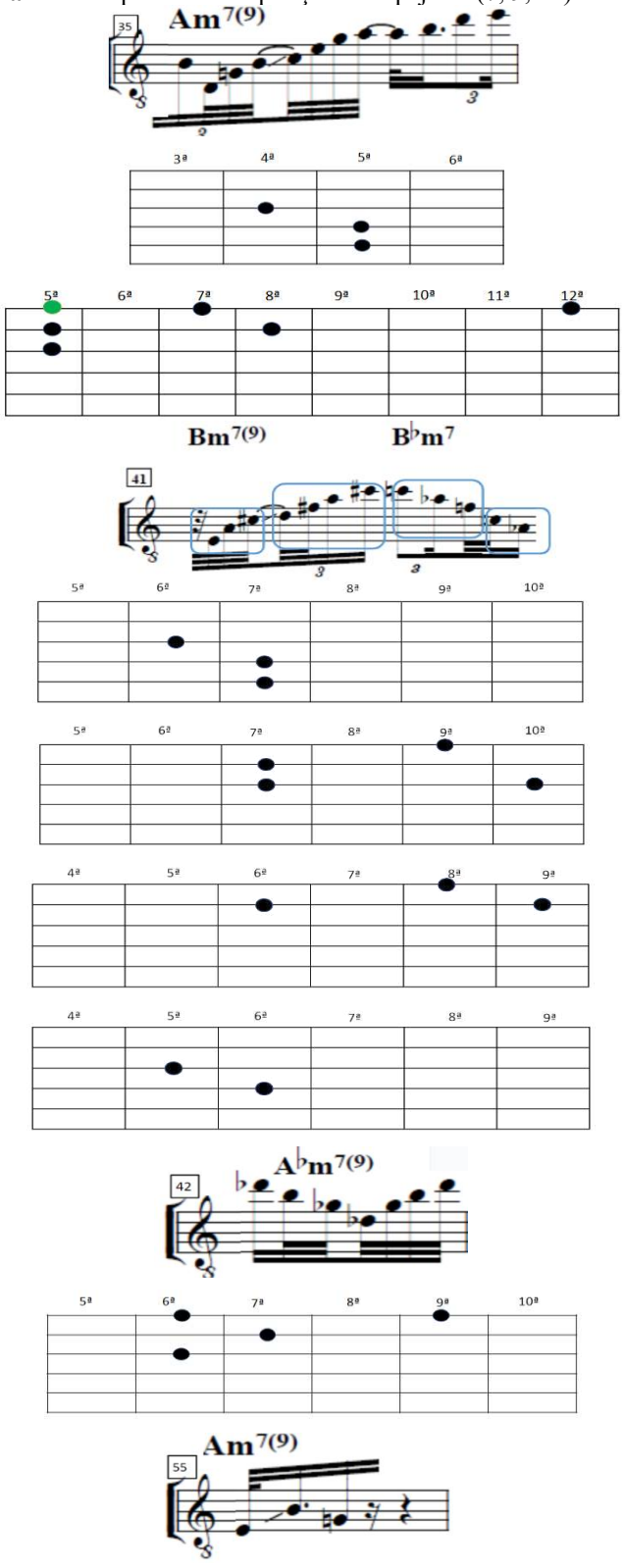
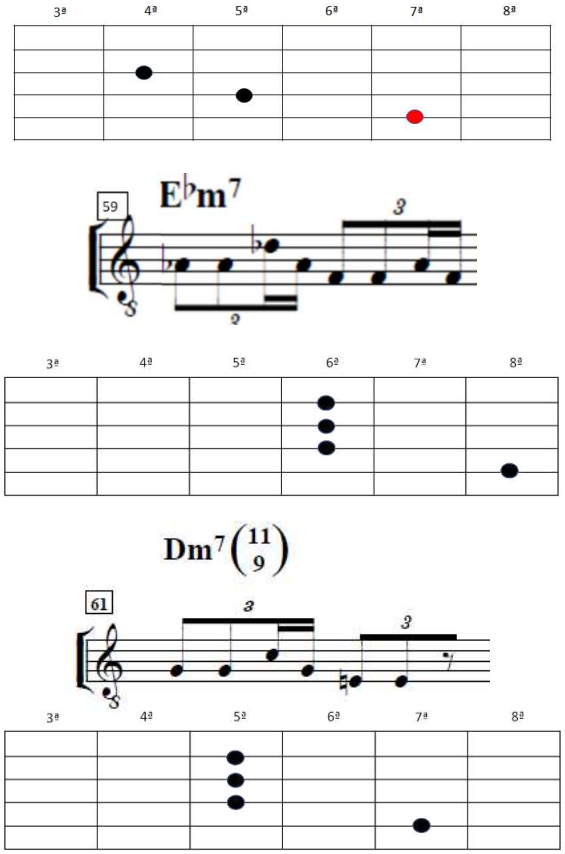


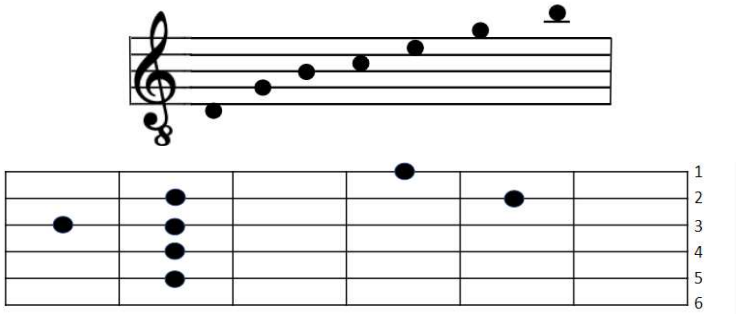
Figura 13: Compassos com aparição do arpejo M (7, 9, 11) – Parte III



O nome XM(7, 9, 11) deve-se à superposição do arpejo maior em cima de um acorde menor. Exemplificando, um arpejo de G é formado pelas notas Sol, Si e Ré, superpostas em Am teríamos sol como 7ª, si como 9ª e Ré como 11ª. A fôrma mais utilizada por Carvalho começa na 5a corda, na tríade em segunda inversão (baixo na 5ª), com um deslocamento na 3a corda para o arpejo Xm7(11, 9) conforme Figura 14. Novamente, observamos uma sistematização pelo uso de padrões recorrentes. Algumas considerações devem ser feitas. Nos compassos 3, 10, 35, 41, 41(b) e 55, Carvalho não abandona a fôrma manual, começada na 5a corda, transitando pelo seu alcance, ora deslocando-se ao agudo ou com uso de *enclosure*[45], porém sem perder sua digitação. No compasso 31 temos uma fôrma começada na 6a corda, na tônica da tríade superposta, 7ª do acorde. No compasso 42(b), a tríade é exposta começando na 3a corda. Nos compassos 59 e 61, o padrão XM(7, 9, 11) é mantido, porém com uma nova digitação, uma tríade com baixo em sua 3ª.

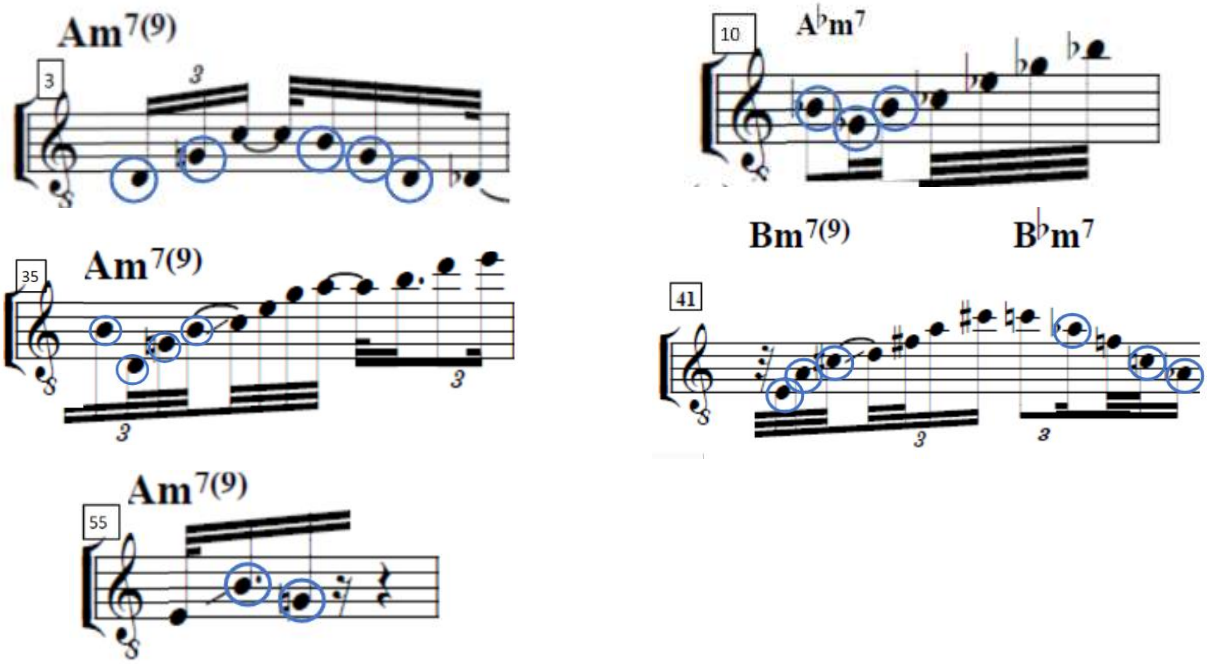
[45] *Enclosure* é uma técnica utilizada no jazz e no choro onde uma nota alvo é "cercada" ou "enclausurada", ajudando na criação de frases melódicas mais suaves e conectadas. Essas notas podem ser diatônicas (da escala) ou cromáticas (semitons). Uma técnica que cria tensão antes da resolução na nota alvo.

Figura 14: Fôrma do arpejo XM (7, 9, 11) unida na 3a corda com o arpejo Xm7(11, 9)**.**



Analisando inicialmente os pontos de partida e chegada do arpejo M (7, 9, 11), falaremos dos compassos 3, 10, 35, 41, 41(b) e 55 conforme Figura 15.

Figura 15: Pontos de partida e chegada do arpejo XM (7, 9, 11)



Reiteramos que em todos esses compassos, apresentados na Figura 15, Carvalho manteve a fôrma manual ou *shape,* como mencionado acima, na 5a corda.

Os compassos 3, 35 e 41 começam na 5ª da tríade, 11ª do acorde. No compasso 3, Am7(9), a frase começa na 11ª, nota Ré, explicita a tríade em movimento ascendente, com uma apojatura da nota dó na nota si, como pivô para o retorno descendente da tríade completa, finalizando com um cromatismo da nota ré até dó, 3ª do acorde. No compasso 35, Am7(9), a frase começa na 11ª e temos aí todo o *shape* explicitado. O que chama atenção nesse compasso,

em especial, é o deslocamento da mão tendendo ao agudo, chegando na nota Mi, porém sem abandonar o modelo manual. Nos compassos 41, Bm7(9), e 41b, Bbm7, a frase começa na 11ª do acorde Bm7(9) e faz o *shape* completo chegando na 9ª no agudo e retornando no acorde de Bbm7 com a frase praticamente espelhando a anterior, porém de maneira incompleta, com omissão da nota ré bemol e finalizando na tônica da tríade, lá bemol, b7 do acorde em questão, Bbm7. A frase mantém o padrão sobe e desce.

Nos compassos 10b e 55 as frases começam na 3ª da tríade, 9ª dos acordes em questão. No compasso 10b, Abm7, a frase parte da 9ª, fazendo a tríade incompleta de Gb e retornando ao *shape* de Carvalho*,* que é feito na íntegra até o agudo. No compasso 55, possui apenas 3 notas, porém a nota que inicia o compasso é a finalização da frase do compasso anterior. Então a frase começa da 9ª, que é a 3ª da tríade superposta.

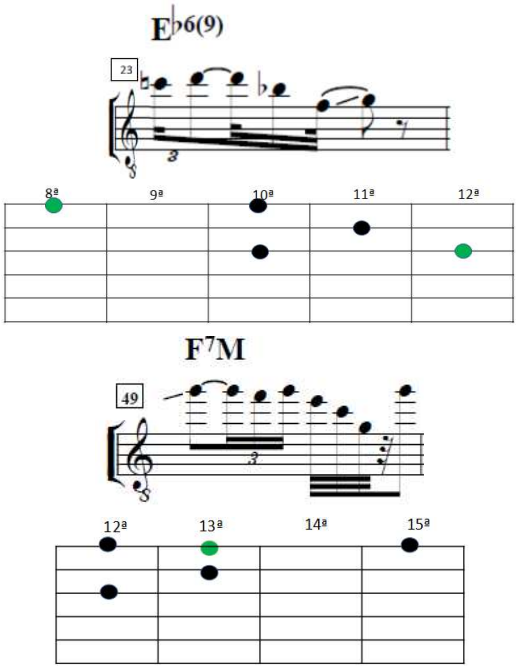
Os compassos 59 e 61, mantém o padrão do arpejo XM (7, 9, 11), porém com um *shape* inédito partindo da 3ª da tríade, primeira inversão, ainda na 5a corda. No compasso 59, Ebm7, a frase começa da 11ª, sobe à tônica e finaliza na terça, o arpejo de Db é completo e explicitado. O compasso 61 mantém o *pattern* do compasso 59, início, sinuosidade e conclusão. Apesar de nos compassos as frases começarem da 11ª, não temos como abandonar o modelo manual, *shape,* que simplesmente se desloca conforme muda a harmonia.

Os compassos 31 e 42b, mantendo o padrão do arpejo XM (7, 9, 11), fugiram dos *shapes* investigados. Apesar de esses compassos explicitarem a tríade superposta, teremos um arpejo começado da 6a corda no compasso 31 e um arpejo começado da 3a corda no compasso 42b. No compasso 31, Cm7, o arpejo da tríade de Bb (Bb, D, F) é feito em sua íntegra, começando da tônica, seguida de sua 3ª e 5ª, que são respectivamente 7, 9 e 11 de Cm7. No compasso 42b, Abm7(9), o arpejo começa na 11ª do acorde, no agudo, expondo a tríade completa em movimento descendente até a 11ª oitava abaixo, fazendo um movimento desce e sobe, como uma impulsão para resolução no acorde seguinte.

5.2.2 Arpejo de tríade maior sobre acorde maior: tipo 5, 7M, 9

Como apresentado anteriormente, Carvalho utiliza-se do mesmo pensamento em acordes maiores ou menores. Essa sobreposição de tríades é basicamente a mesma situação do subcapítulo anterior, porém sobre o relativo maior. Catalogamos duas aparições do arpejo XM (5, 7M, 9) em acordes maiores, compassos 23, Eb6(9) e 49, F7M conforme Figura 16. Lembrando que esse arpejo é uma tríade superposta a partir da 5ª do acorde.

Figura 16: Arpejo M (5, 7M, 9)



No compasso 23, Eb6(9), a frase apresenta-se sem sinuosidade, com a nota Dó em apojatura à Ré, 7ª do acorde e 9ª do relativo menor Cm. A nota Dó é o ponto de partida para uma descida descendente da tríade de Bb, composta pelas notas Ré, Sib e Fá, nesta ordem de aparição. Pensando em Cm como referência, o arpejo M(7, 9, 11) é explicitado temos Sib(7), Ré(9ª), Fá(11ª). Analisando como Eb6(9) teremos Sib(5), Ré(7), Fá(9).

No compasso 49, F7M, a frase também não apresenta sinuosidade começando na nota Sol, 9ª, de F7M e 11ª de seu relativo, Dm. Após uma apojatura da nota Fá, que é a fundamental do acorde, para a nota Sol, o arpejo se apresenta por completo, em movimento descendente, finalizando com um salto de 8ª acima. Uma curiosidade é que tanto no compasso 23 como no 49, Carvalho utiliza-se de uma apojatura antes de explicitar completamente o arpejo.

Na próxima seção começaremos a falar dos arpejos empregados em acordes Dominantes.

5.2.3 Arpejos do tipo Maior no trítono: Sub V

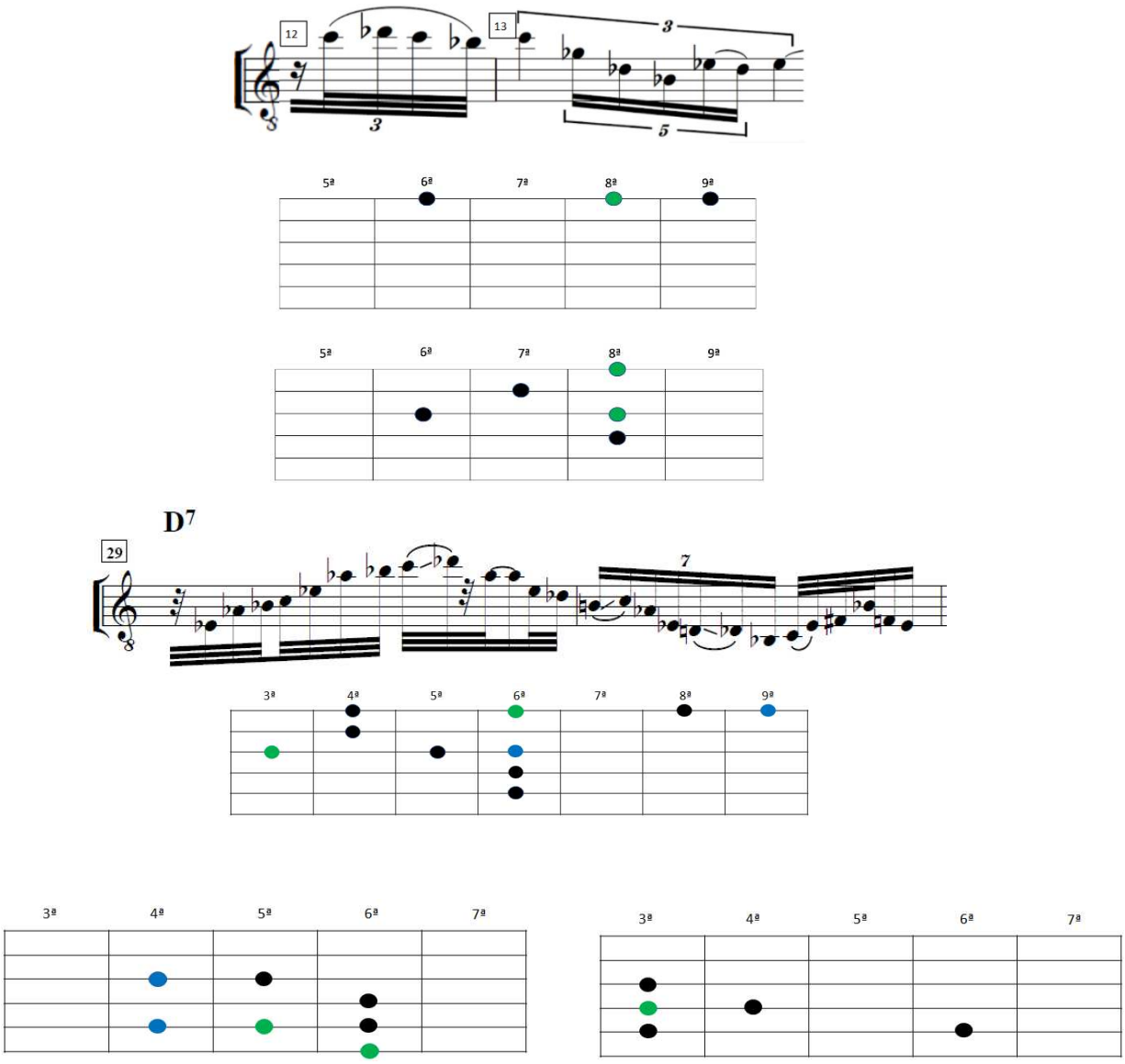
Continuando nossa análise das tríades maiores sobrepostas, adentramos em outro prisma, sua utilização em acordes dominantes. Nesse aspecto, Carvalho utiliza-se de uma tríade maior uma quarta aumentada (#4) a partir da fundamental do acorde. Estamos falando do popular sub V. Carvalho não substitui o acorde, ele arpeja o Sub V dando nova conotação e colorido ao mesmo. O que salta aos olhos primeiramente é que Carvalho, além de explicitar as

tríades, não abandona a fôrma manual de violão e guitarra, literalmente enxergando um acorde sobre outro de maneira muito fluida. Contabilizamos oito aparições desse aspecto, respectivamente os compassos 13, 29, 30, 37, 38, 57, 58. O compasso 14 pertence a esse grupo de arpejos, mas é somente uma finalização da frase do compasso 13.

O compasso 13, acorde C7(b10), segundo Figura 17, começa a frase pela fundamental no agudo, explicitando o arpejo da tríade de Gb descendentemente, com baixo na 4ª corda em 1ª inversão. A frase não apresenta sinuosidade possuindo apenas um salto à resolução na b10, nota alvo e que está em evidência no acorde do piano[46]. Entendemos que esta frase começa em anacruse do compasso 12.

[46] Não podemos afirmar qual foi o pensamento de Carvalho nessa frase, mas ele, de quem fui aluno, exercitava a percepção auditiva, através de ditado, tanto do acompanhamento harmônico quanto da melodia, buscando assim um melhor diálogo base-solo.

Figura 17: Arpejos de SUB V - parte I

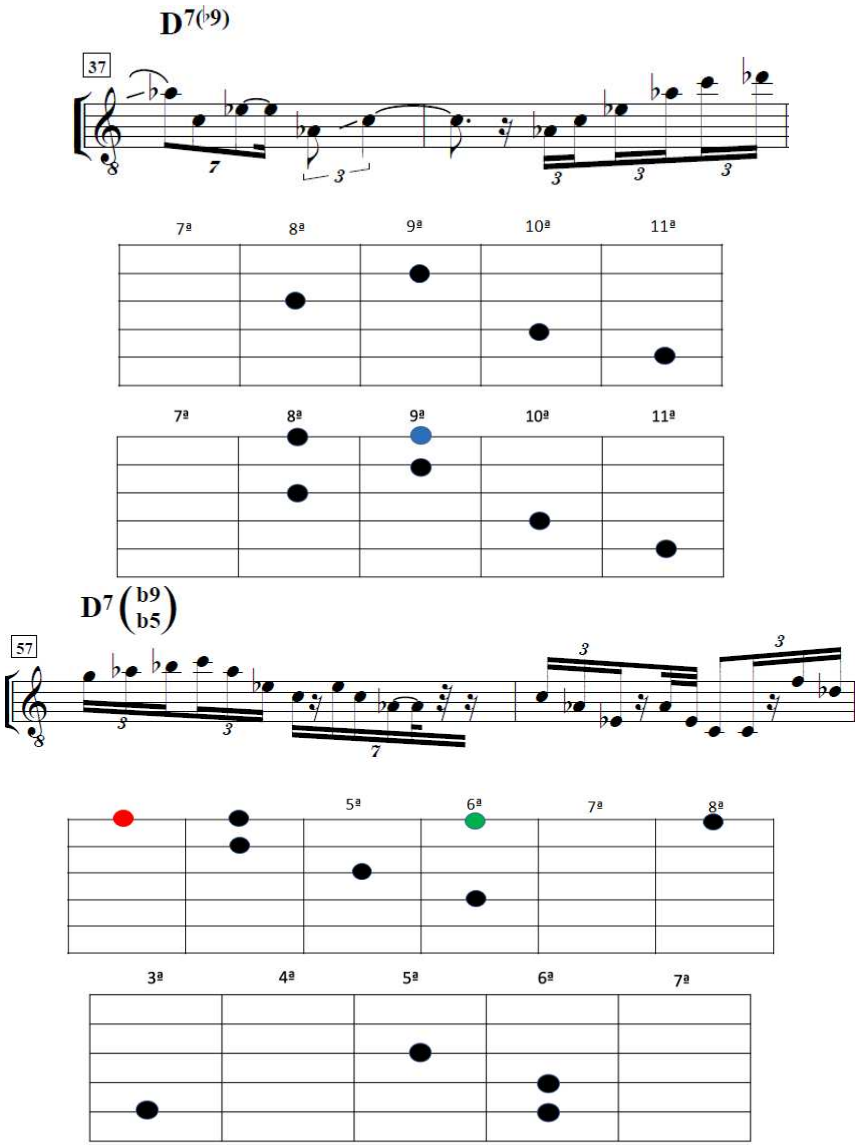


Os compassos 29 e 30, acorde D7, pertencem ambos à mesma frase melódica, segundo a Figura 17. A frase apresenta um movimento sinuoso ascendente e descendente, sendo o arpejo do Sub V claro e explicitado, entrecortado por notas de passagem. O arpejo de Ab começa explícito com baixo na 5a corda em 2ª inversão. Um ponto a ressaltar é a nota mais aguda da frase, Ré bemol, que é a 7ª maior, causando um choque com a 7ª menor do acorde de D7, nota Dó. Interessante que a nota Dó é nitidamente a nota alvo de Carvalho, e fim da primeira parte da frase, onde se iniciará o movimento descendente. Chama também atenção o *enclosure* entre os compassos 29 e 30. As notas Ré bemol e Si tendo como alvo Dó, 3ª da tríade de Ab. É um *enclosure* muito utilizado em blues, porém nesse caso, estar sendo usado na tríade do Sub

V, chama atenção por além do caráter blues, ali ser o ponto descendente da frase, com a tríade explícita.

Os compassos 37 e 38, acorde de D7b9, assim como o 29 e 30, fazem parte da mesma frase melódica segundo a Figura 18. A tríade sobreposta se apresenta explícita e na íntegra na fôrma da 2ª inversão. O compasso 37 começa pela fundamental da tríade no agudo fazendo um *pattern* em 3ªs com um repouso na nota Dó(3ª), explicitando todo o arpejo em movimento ascendente no compasso 38. Carvalho não abandona a fôrma manual e um fato a ser relatado é que a frase basicamente é a mesma do compasso 29, que mostra além de um padrão, uma predileção, a 7M como *enclosure,*chegando à 7ª como nota alvo.

Figura 18: Arpejos de SUB V - parte II

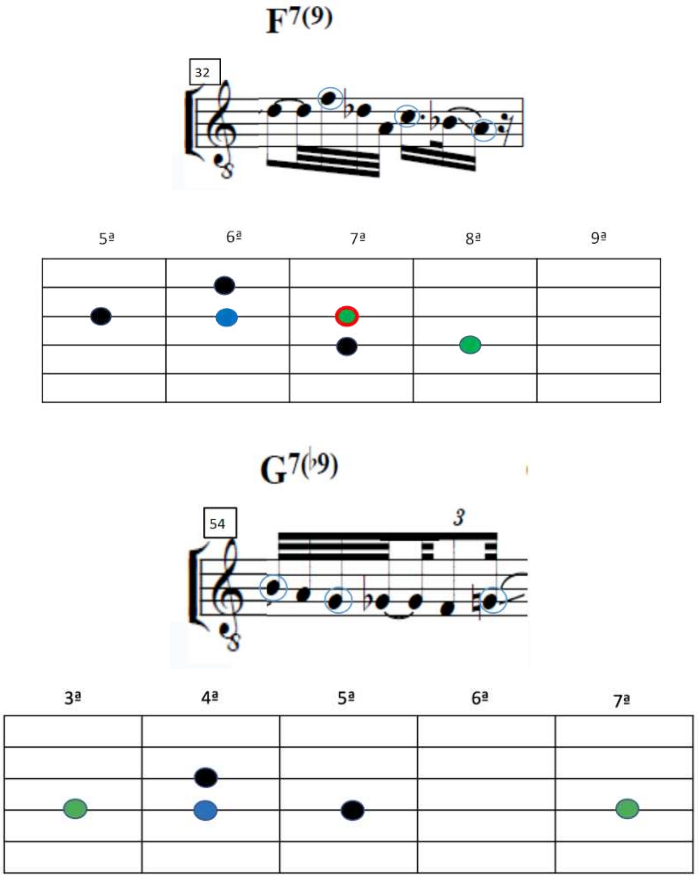


Os compassos 57 e 58, acorde de D7(b9, b5), segundo Figura 18, pertencem a mesma frase melódica e, assim como em todos acordes de D7 nesta seção sobre Sub V, utilizam-se, além do mesmo procedimento, da mesma fôrma manual com baixo na 5a corda em 2ª inversão. A frase não apresenta sinuosidade, fazendo um movimento ascendente e descendente na tríade. Uma observação a se fazer é que a fôrma manual nunca é abandonada e em todos D7 desta seção as frases passam pela 7M, na parte aguda ou grave, com a clara busca por essa sonoridade.

5.2.4 Arpejo maior sobre dominantes de tom maior

Pontuando sobre tríades, temos outro aspecto a catalogar, a tríade maior em seu estado fundamental sobre a dominante de um tom maior, segundo Figura 19. Catalogamos três aparições desse padrão, respectivamente o compasso 21, sobre a qual falarei adiante na seção “Correspondências", e os compassos 32 e 54. No compasso 32, a frase não apresenta sinuosidade. A bordadura, apoiada em notas da tríade, tem como claro objetivo de resolução, alvo, a nota Lá, 3ª do arpejo. O compasso 54 nos apresenta a tríade de G incompleta com o uso de notas diatônicas e uma passagem cromática orbitando a fundamental. O que nos chama a atenção nas duas frases é que, por mais que Carvalho usasse dos cromatismos e notas de passagem, as notas que compõem a tríade ficam evidentes como alvo.

Figura 19: Tríade maior em seu estado fundamental sobre o dominante de um tom maior**.**

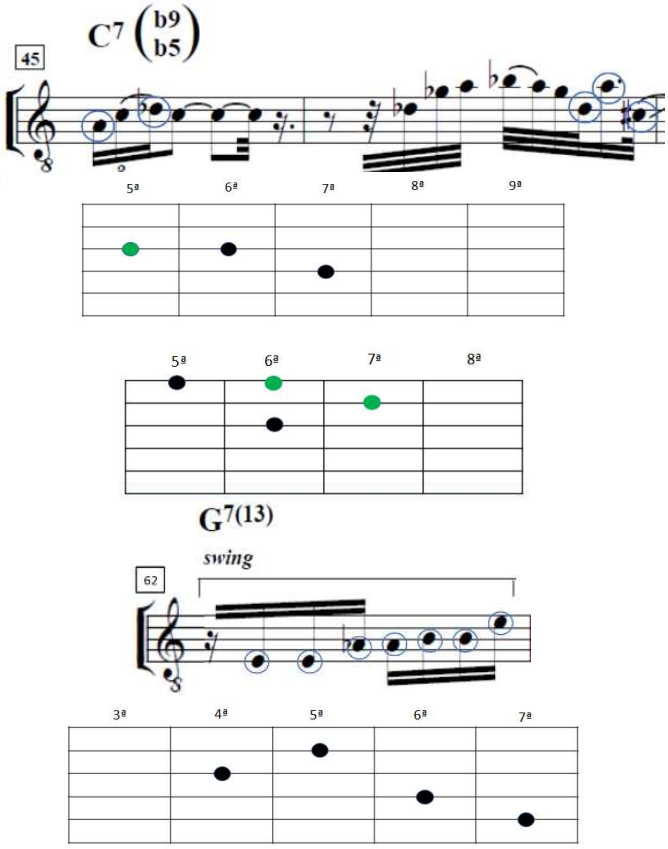


5.2.5 Arpejos Xm (13, b9, 3) em acordes dominantes

Ainda sobre a análise de arpejos sobre acordes dominantes temos um novo padrão a ser catalogado, o arpejo M (13, b9, 3). Contabilizamos três aparições desse padrão, respectivamente compassos 45, 46 e 62, conforme Figura 20. Esse padrão seria como enxergar uma tríade maior sobre a 13 da fundamental do acorde. Nos compassos 45 e final do 46, temos a tríade de Lá incompleta sobre o acorde de C7(b9, b5), passando pela 13, nota Lá, e a b9, nota Réb, enarmonia de Dó#, terça da tríade de Lá. As duas frases não apresentam sinuosidade.

O compasso 62 é o exemplo perfeito do uso desse arpejo sobre um acorde dominante. A tríade de Mi maior, é explicitada na íntegra e na ordem, 1, 3ª e 5ª, respectivamente 13, b9 (enarmonia), 3.

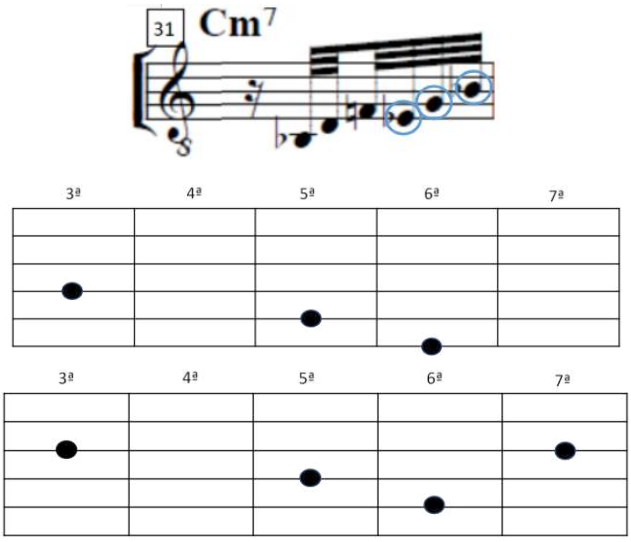
Figura 20: Arpejo M (13, b9, 3) em acordes dominantes.



5.2.6 Arpejo do tipo XM (3, 5, 7) sobre acorde menor

Um outro aspecto das tríades sobrepostas é o arpejo M(3, 5, 7), que nada mais é que o arpejo da tríade do relativo maior. Contabilizamos apenas uma aparição desse padrão, o compasso 31, vide Figura 21. O arpejo de Mib é tocado na íntegra e na ordem.

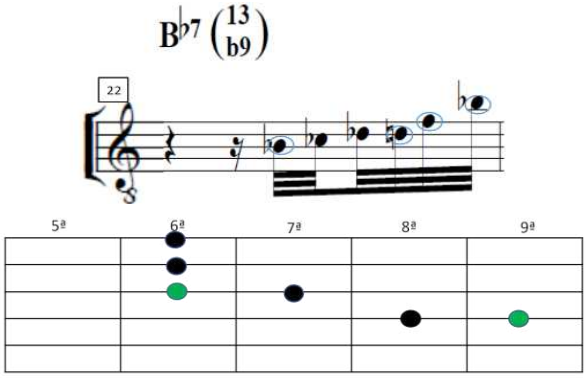
Figura 21: Arpejo do relativo maior sobre acorde menor



5.2.7 Arpejo maior sobre dominantes de tom menor

Ainda falando de tríades, temos mais um aspecto que catalogamos: a tríade maior em seu estado fundamental sobre a dominante de um tom menor. Catalogamos apenas uma aparição desse padrão, respectivamente o compasso 22, conforme Figura 22, acorde de Bb7(13, b9). A frase não apresenta sinuosidade e começa na fundamental tendo como alvo a mesma nota uma oitava acima. As notas de passagem, Dó bemol(b9) e Ré bemol(b10), dão a sensação de uma escala diminuta, mas entendemos que a intenção de Carvalho foi triádica.

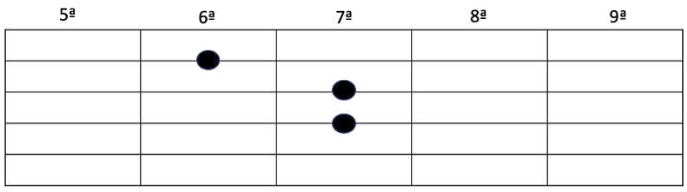
Figura 22: Tríade fundamental sobre dominante de tom menor



5.2.8 Arpejos menores sobre meio-diminutos

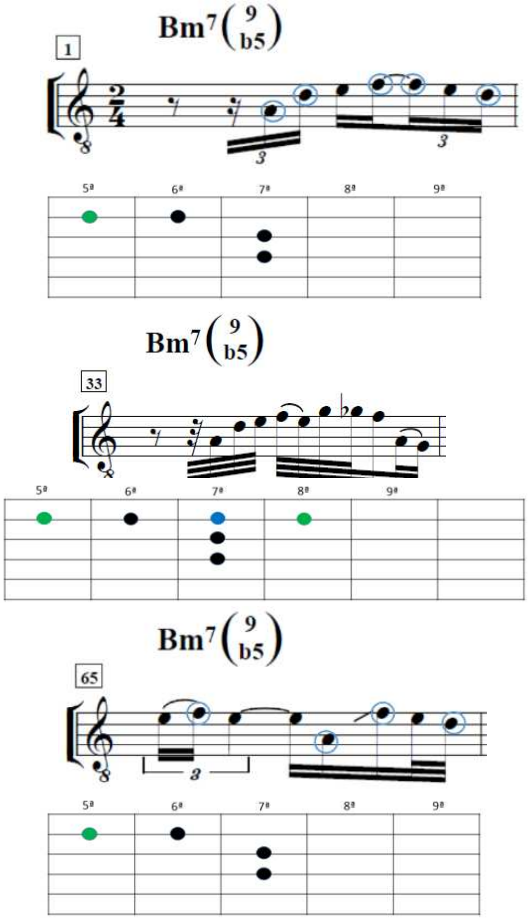
Continuando nossa análise de tríades menores sobrepostas, temos agora sua utilização sobre acordes meio-diminutos. Contabilizamos quatro aparições desse padrão, os compassos 1, 27, 33 e 65. No caso da aplicação em acordes meio-diminutos, Carvalho usa fôrmas comuns à linguagem de guitarra e violão e, a partir delas, chega às notas alvo – sejam tensões ou componentes dos acordes – através do alongamento (flexibilidade) das fôrmas manuais. Ele abandonava momentaneamente a fôrma, chegava à nota escolhida, e rapidamente retornava à fôrma original. Pensando o meio diminuto como um acorde menor com baixo em sua 6ª, segundo Figura 23, confirmamos que Carvalho mantém a fôrma de mão basicamente um desenho de arpejo onde a mão fica estável e muda-se a ordem melódica, ou seja, ele aplica em fôrmas ou *shapes* diferentes, relações intervalares semelhantes.

Figura 23: Fôrma utilizada em acordes meio-diminutos



Explicaremos sobre os compassos 1, 33 e 65, segundo Figura 24, acorde de Bm7(9, b5), simultaneamente, por possuírem a mesma tríade básica e fôrma manual, basicamente uma estrutura acordal de Dm, como visto anteriormente na Figura 23. Ressaltamos que a mão fica estável e muda-se a ordem melódica. Nos compassos 1 e 65, Carvalho utiliza a 9ª da tríade de Dm, nota Mi, que é 11ª do acorde de Bm7(9, b5). Acreditamos que Carvalho busque esta nota, a 9ª, na Figura 24 em verde, pois a mesma está ao lado da terça e não o faz perder a centralidade da fôrma de Dm. No compasso 33, ainda mantendo a fôrma de Dm, Carvalho utiliza-se da 11ª da tríade, nota Sol, 6ª do acorde, fazendo apenas um movimento de dedo sem saltos, com o objetivo de chegar à nota Fá, 3ª da tríade. As frases não apresentam sinuosidade porque Carvalho basicamente está usando a tríade menor, mudando a ordem do arpejo. Uma exceção é o compasso 65 onde vimos um salto de quarta descendente da nota Mi para nota Lá, ainda mantendo a fôrma manual.

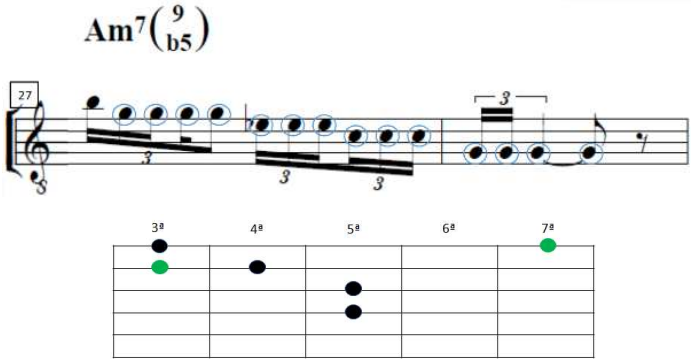
Figura 24: Meio diminutos utilizando a fôrma de Dm



O compasso 27 mantém a fôrma manual, porém pensando em um acorde de Cm como visto na Figura 25. O dedo indicador é usado para chegar à 11ª do acorde ou 9ª para a tríade, a mão é alongada para chegar na 9ª para o meio diminuto ou 7M para a tríade, confirmando o idiomatismo e a sistematização da mão. O acorde meio diminuto é encarado como II de uma escala maior melódica (Adour, 2014). Adour defende que essa opção é melhor, pois a escala passa a ser denominada pela nota da tonalidade. No caso do Am7(b5), estamos momentaneamente na tonalidade de Sol e a escala, com efeito, seria Sol maior melódica. É importante salientar que a nona maior, é a 3ª maior da tonalidade, um grau modal.

Nas outras aparições do meio diminuto, a terça da tonalidade - maior ou menor - não é executada no improviso, não permitindo definir a escala que foi utilizada.

Figura 25: Meio-diminuto utilizando a fôrma de Cm

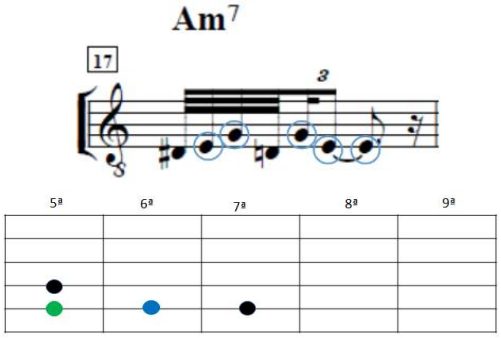


5.2.9 Arpejos menores do tipo Xm (5, 7, 9)

Continuando nossa catalogação dos arpejos empregados em acordes menores, registramos quatro aparições do arpejo Xm (5, 7, 9), nos compassos 17, 19, 36, 51 e 52. Por ora falaremos apenas dos compassos 17 e 36. Os compassos 19, 51 e 52 serão abordados adiante em outra seção chamada "Correspondências".

O compasso 17, Am7, tem a nota Ré# como apojatura à nota Mi, 5ª do arpejo, que inicia a frase, como mostra a Figura 26. A mesma não tem sinuosidade e apresenta o arpejo incompleto, com a 9ª do arpejo omitida. A resolução é feita também na 5ª com salto em escapada. É nítido o ambiente *blues* que a frase propõe, com uma digitação característica da guitarra em pentatônica. Consideramos esta frase nesta seção por entendermos que, mesmo não tendo o arpejo completo, a fôrma manual é mantida

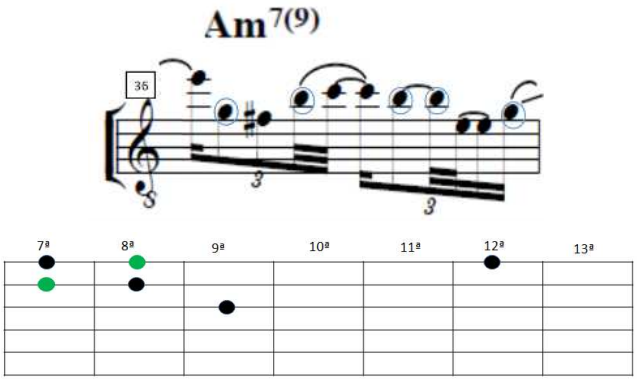
Figura 26: Arpejo m (5, 7, 9) sem 9.



O compasso 36, conforme Figura 27, Am7(9), é uma continuação da frase do compasso 35. Temos a nota Mi estendendo-se pelo compasso 36, porém optamos por considerá-la ainda pertencente ao anterior. O ponto de partida da frase é a nota Sol, 7ª do arpejo, e a mesma apresenta sinuosidade com saltos. A nota Fá# é uma escapada em 4ª ascendente em direção à

nota Si, que é a nota alvo e 9ª do acorde. A nota Dó é simplesmente uma inflexão ao mesmo Sí, que dá um salto de 5ª descendente à Mí finalizando com um salto de 3ª à nota Sol, 7ª do acorde.

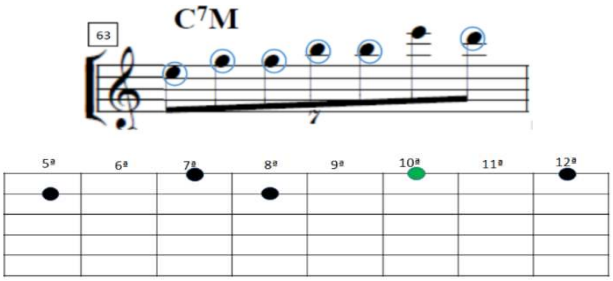
Figura 27: Arpejo m(5, 7, 9)



5.2.10 Arpejos XM (3, 5, 7M) em Acordes Maiores

Contabilizamos apenas uma aparição do arpejo XM (3, 5, 7M), compasso 63, vide Figura 28, em acordes maiores. O acorde resultante da sobreposição desse arpejo é C7M (9). O arpejo é totalmente explicitado sem sinuosidade. A frase é uma continuação do compasso 62, já falado em uma seção anterior. Uma nítida diminuição de fluxo melódico é notada com a clara intenção de conduzir o solo ao final.

Figura 28: Arpejo m (5, 7, 9) em acorde maior



5.2.11 Correspondências

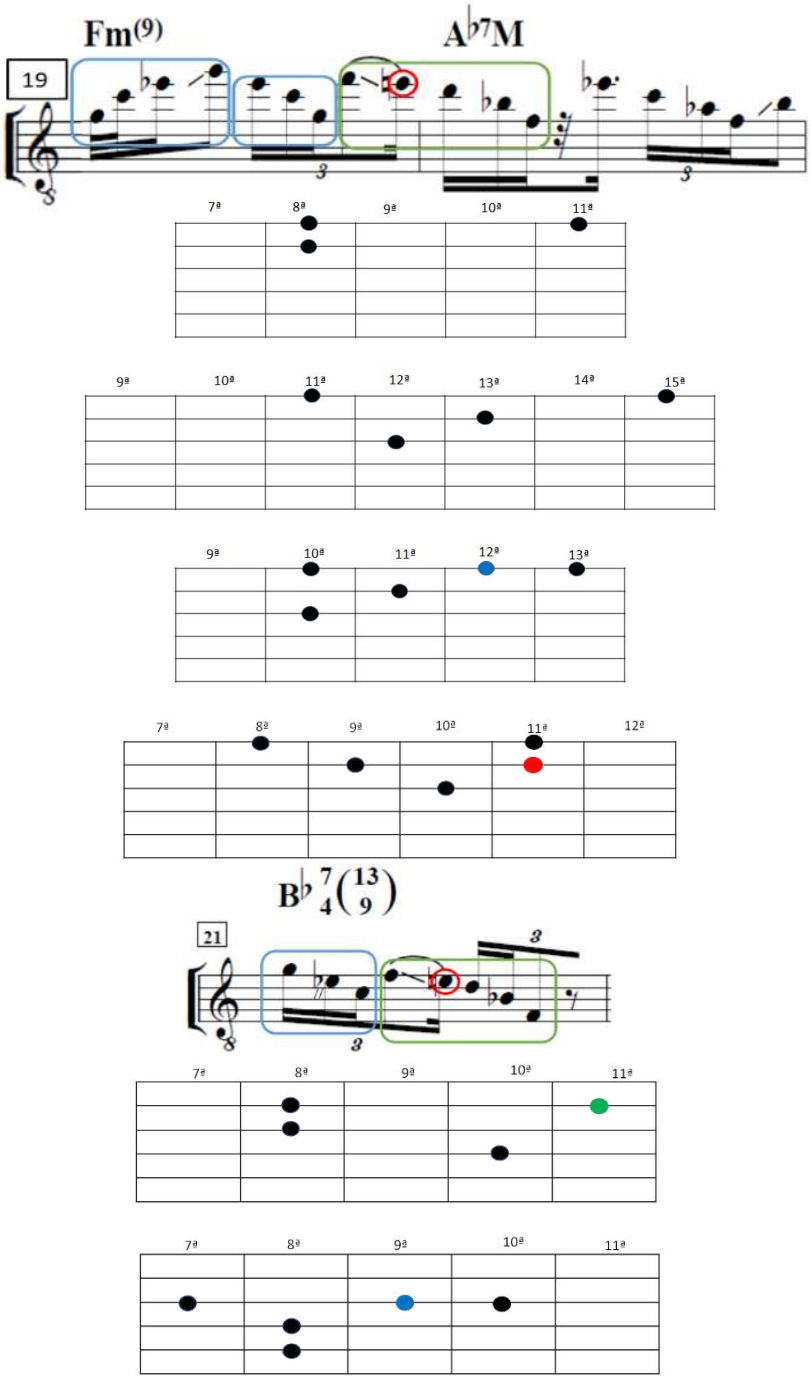
Ainda analisando o improviso de *Laura*, deparamos com um padrão interessante de Carvalho, ao qual chamamos “Correspondências”. Carvalho utiliza-se de dois modelos

triádicos em situações harmônicas distintas. As tríades de Cm e Bb são vistas aplicadas de maneira sistematizada nos acordes de Fm, Ab7M, Bb7/4(9), compassos 19, 20, 21, 51 e 52.

Os compassos 19, 20 e 21 tem o uso das tríades de Cm e Bb de maneira sistemática com os arpejos explícitos em movimento de sobe e desce segundo Figura 29. Começando no compasso 19, Fm9, a frase tem a nota Sol, 9ª do arpejo, como ponto de partida. A resolução e nota mais aguda é o mesmo Sol uma 8ª acima. O arpejo é explicitado, começando da 5ª, fazendo um movimento de sobe e desce. O arpejo de Cm é tocado na íntegra, e em relação à Fm9, temos Dó como 5ª, Mib como 3ª e Sol como 9ª. A continuação da frase, o arpejo de Bb, inicia-se de maneira anacrústica na nota Fá no fim do compasso 19, com o uso da nota Mi natural a criar uma pequena fricção. Em nosso entendimento, para realçar o arpejo de Bb sobreposto no acorde de Ab7M, compasso 20. Este arpejo de Bb sobre Ab7M gera Sib(9ª), Ré (#11), o que dá um caráter lídio à frase.

No compasso 21, Carvalho novamente repete as tríades de Cm e Bb sobre o acorde de Bb7(4, 13, 9). A frase não apresenta sinuosidade, dividida em dois movimentos descendentes com os arpejos muito definidos. O que nos salta aos olhos é que Carvalho utiliza-se do mesmo padrão de conexão entre as tríades, a nota Mi de modo a causar fricção antes de explicitar o arpejo de Bb. Basicamente a frase é a mesma dos compassos 19 e 20, porém uma oitava abaixo. Isso tangencia o conceito de mobile que discutiremos adiante.

Figura 29: Correspondências 1



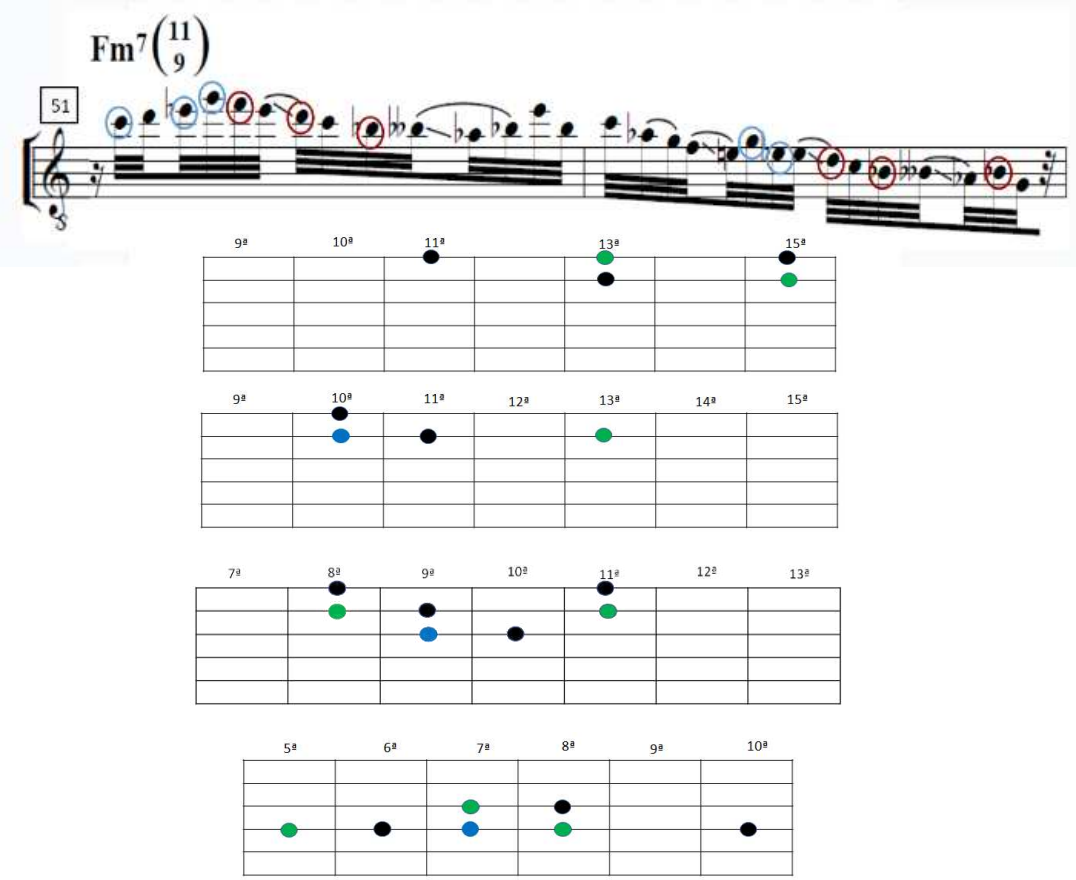
Os compassos 51 e 52, Fm7(11, 9), fazem parte da mesma frase melódica, segundo a Figura 30. Não apresentam sinuosidade fazendo um movimento ascendente e descendente pelo arpejo entrecortado por notas de passagem.

No compasso 51 o que nos chama imediatamente atenção, além do intenso fluxo melódico, é que Carvalho começa na fundamental do arpejo da tríade de Cm e a explicita na ordem, –fundamental, terça e quinta –, e retorna na tríade de Bb em movimento inverso, – quinta, terça e fundamental –, nos mostrando claramente que esse é um dos seus padrões

idiomáticos. Importante reiterar que a fôrma manual é mantida como base de construção de suas frases melódicas.

O compasso 52 continua a frase do compasso 51 e Carvalho mantém a estrutura da frase usando as tríades de Cm e Bb com o uso de notas de passagem, diatônicas e cromáticas. Uma curiosidade é que tanto o ponto mais agudo como o mais grave da frase nos dois compassos é a nota Sol compreendendo duas oitavas.

Figura 30: Correspondências 2



5.2.12 Exceções

Chamaremos de exceções aos compassos com acordes que não apresentaram os padrões vistos em nossa análise. Não os catalogamos nem como “grandes arpejos”, nem como tríades.

Elas foram enumeradas na Tabela 2 sendo, respectivamente, os compassos 7, 12, 14, 18, 28, 39, 43, 44, 60, 64 e 66 segundo Figura 31, e foram catalogados como: finalização, anacruse, rearmonização, caso especial e possível erro. As frases vistas nos compassos 7, 12, 14, 28, 44, 60, 64 e 66 foram classificadas como finalizações ou anacruse, ou seja, finalizações

de uma frase do compasso anterior ou uma antecipação ao acorde desejado. Os compassos 7, 14, 44, 60 e 64 apresentam finalização e anacruse, o compasso 12 somente anacruse e os compassos 28 e 66 são somente finalizações.

Figura 31: Exceções – Parte I

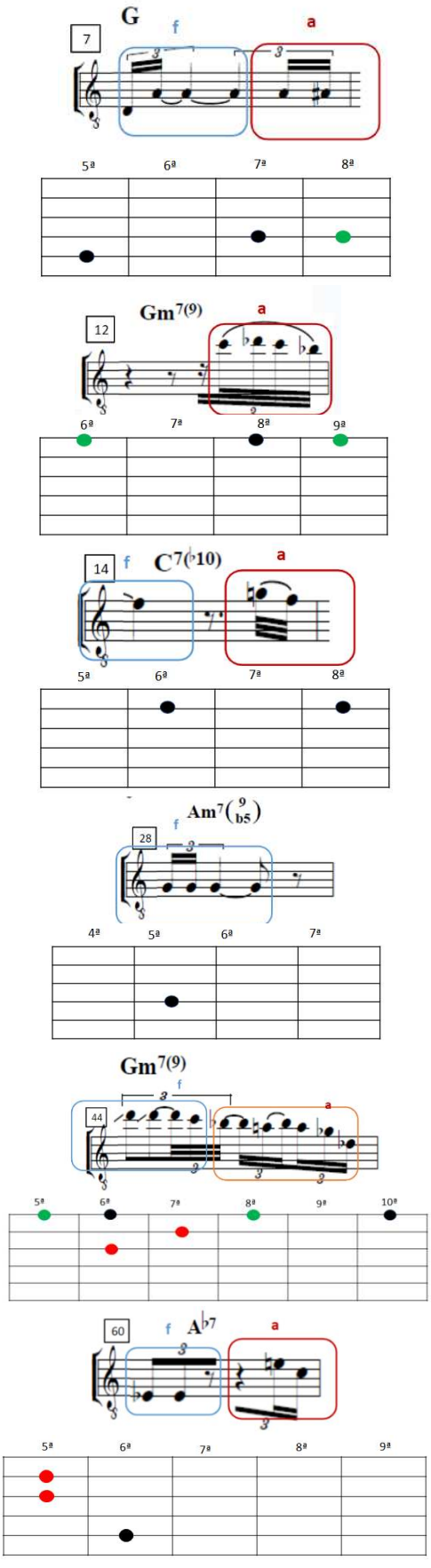
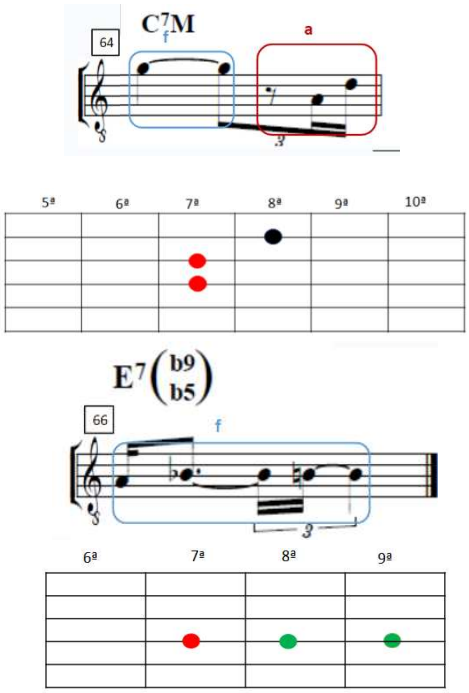


Figura 32: Exceções – Parte II

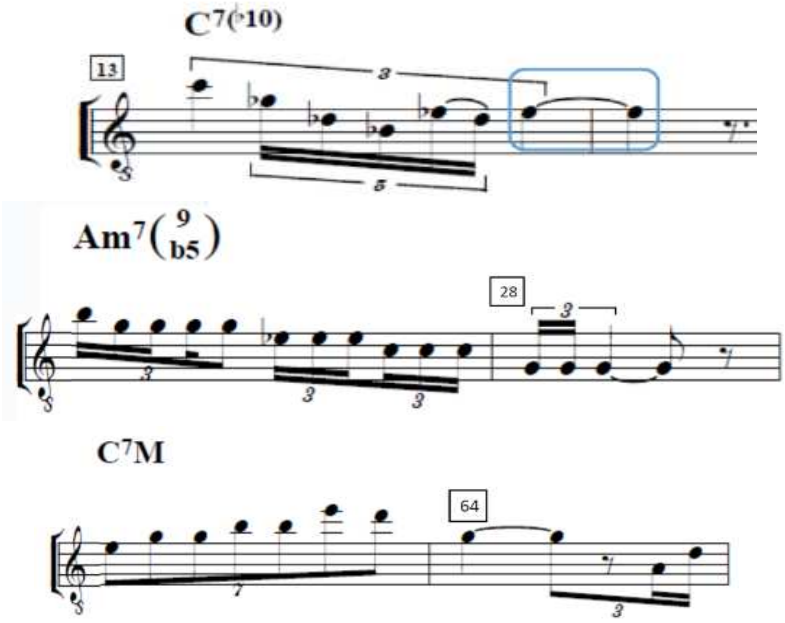


Contabilizamos três tipos de finalizações:

a) A nota do arpejo do compasso anterior é prolongada ou novamente atacada no compasso da exceção. Vimos estas situações nos compassos 14, 28 e 64, conforme Figura 33. No compasso 14 a nota se estende vindo do compasso 13. Nos compassos 28 e 64 vemos a terminação da frase do compasso anterior sendo que no 28 é a terminação do arpejo de Cm sobre Am7(b5) e no 64 a terminação do arpejo de Em sobre C7M.

.

Figura 33: Finalização 1



b) Além da nota do arpejo anterior, mais uma nota é tocada, podendo tanto ser dissonância ou nota do acorde. Vimos essa situação nos compassos 7 e 66 como visto na Figura 34.

Figura 34: Finalização 2



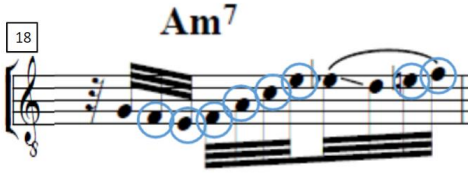
c) A nota alvo é atacada no compasso da exceção. Observamos esta situação somente no compasso 60, conforme Figura 35.

Figura 35: Finalização 3



O compasso 18, como visto na Figura 36, apresenta um caso de rearmonização com Carvalho sobrepondo o acorde de F7M sobre Am7. Trata-se de um caminho harmônico tradicional no tom do relativo maior, quando muito frequentemente o IV maior torna-se o IV menor. Este caso é interessante pois é mais um caso do arpejo Xm7(11, 9) com baixo na 6a corda com substituição da fundamental pela 9ª no grave. Essa ideia foi transferida para o tom de Am, estabelecendo a rearmonização em questão, que aparece no compasso 18. Com efeito, no compasso 19 aparece o acorde de Fm7, onde Carvalho retoma a congruência relação melodia-harmonia.

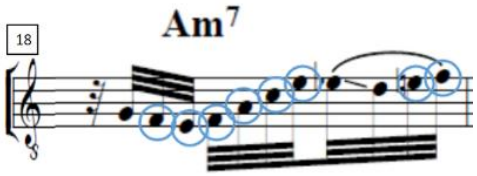
Figura 36: Rearmonização



O interessante ocorrido nesta rearmonização é que Carvalho retoma o emprego de héxade. Este seria um caso de Xm(7, 11, 9) com baixo na 6a corda e troca da fundamental pela 9ª assim como nos compassos 8, 9 e 10. Em termos de alcance do arpejo da héxade, Carvalho atinge a 9ª na 3a corda.

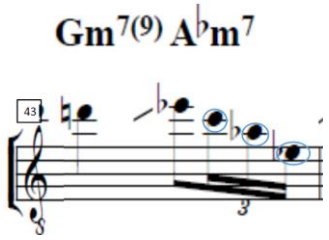
Em mais uma exceção catalogada, temos um caso especial, unicamente no compasso 39, como visto na Figura 37. Carvalho não usou nenhum padrão como esse no improviso. Podemos considerá-lo um *pattern* melódico e rítmico dividido em blocos de intervalos de 2ª com saltos de 5ª descendentes, com a frase fazendo um movimento ordenado de sobe e desce nesses intervalos citados. A última 2ª quebra o padrão e estabelece o arpejo de Am7.

Figura 37: Caso especial



Nossa última exceção catalogada, aparecendo no compasso 43, conforme Figura 38, trata-se de um possível “erro” ou a utilização de uma nota para causar fricção ao acorde do momento, no caso Abm7. A tríade de Ab é muito clara, Carvalho toca a 3ª maior, nota Dó, na frase causando estranhamento ao acorde tocado no piano, que toca a nota Dó bemol, 3ª menor de Abm7. Não podemos afirmar a intencionalidade, porém Carvalho, vindo de uma frase de intenso fluxo melódico desde o compasso 41, parece optar por manter a fôrma manual da tríade de Gb do compasso anterior, a despeito do possível “erro”, talvez por conforto ou ser um padrão particular. Ele produz um sentido melódico pertinente tendo em vista que depois do arpejo de Gb maior, ele toca uma nota Ré, que poderia ser o início de um arpejo de G maior com a mesma fôrma manual, porém em respeito à harmonia, Gm7(9), ele executa apenas a 5ª do acorde. Temos, portanto, três tríades maiores latentes, com o mesmo desenho, em movimento ascendente e descendente iniciadas no compasso 42.

Figura 38: Possível "erro"



6 ANÁLISE DE *COM CATEGORIA*[47] E *DARN THAT DREAM*[48]

Neste capítulo procuraremos os mesmos padrões encontrados em *Laura*, e iniciaremos uma comparação a fim de confirmar o idiomatismo instrumental de Carvalho. O solo de *Com Categoria*, segundo Figura 39, composição de Carvalho, está presente no disco Rio Joy (2019) de Alexandre Carvalho e foi transcrito de maneira prescritiva segundo conceitos de Netll. O solo de *Darn that dream* segundo as Figuras 40 e 41, canção de Dexter Gordon, presente no álbum "Central Park West" de 1996 em parceria com Idriss Boudrioua, foi transcrito por Rogério Lopes, que também foi aluno de Carvalho na década de 1990.

Deve ser pontuado que os três solos analisados neste trabalho foram sugestões de Carvalho, em comunicação pessoal ao presente autor da dissertação, por serem interpretações suas de que gostava muito.

[47] Canção *Com categoria*, composta por Alexandre Carvalho, presente no disco Rio Joy de 2019..

[48] Canção *Darn that dream*, composta em 1939 por Jimmy Van Heusen e Eddie DeLange. Presente no disco Central Park West de 1996 de Idriss Boudrioua e Alexandre Carvalho.

Figura 39: Partitura de *Com Categoria*

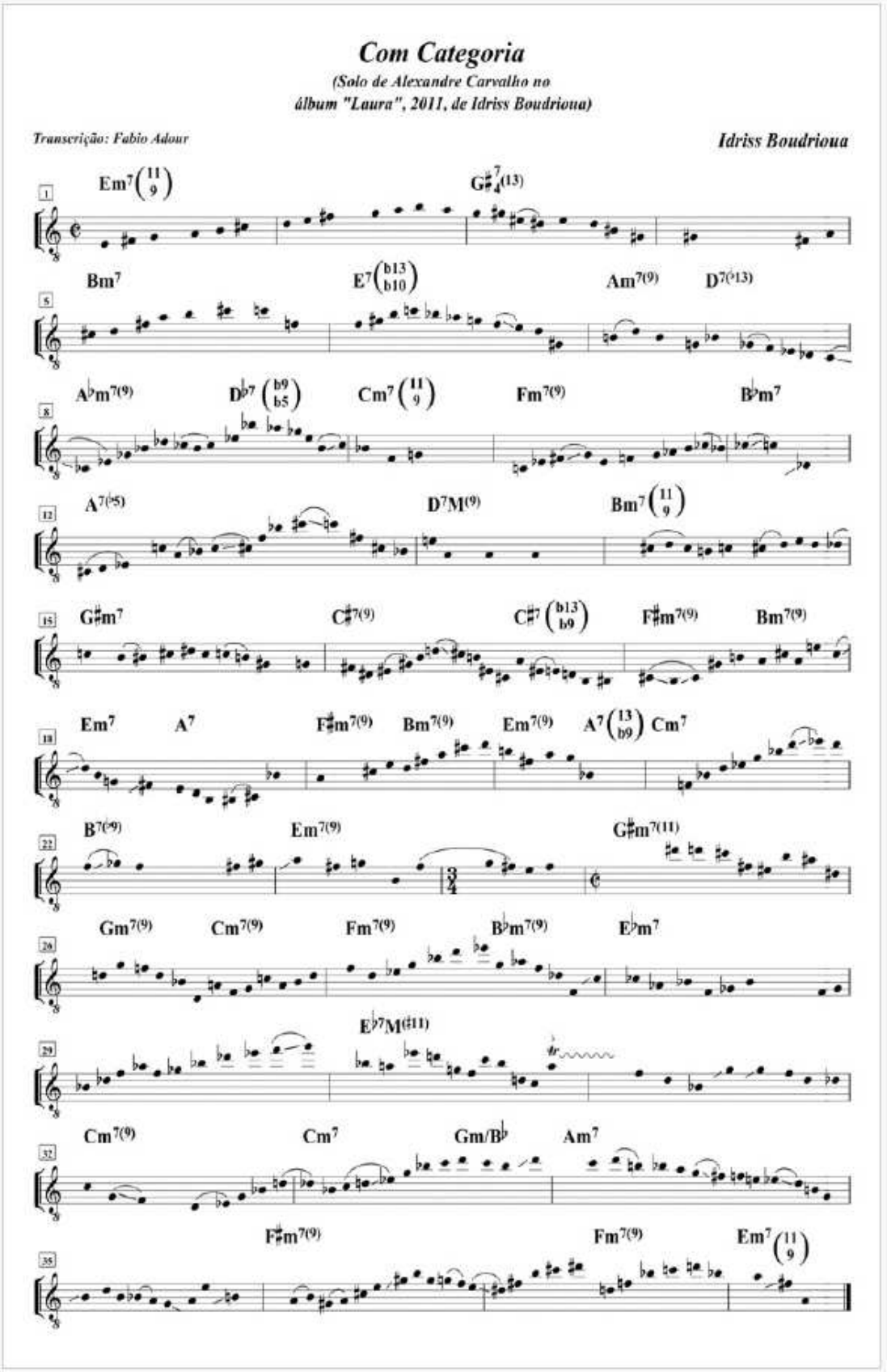
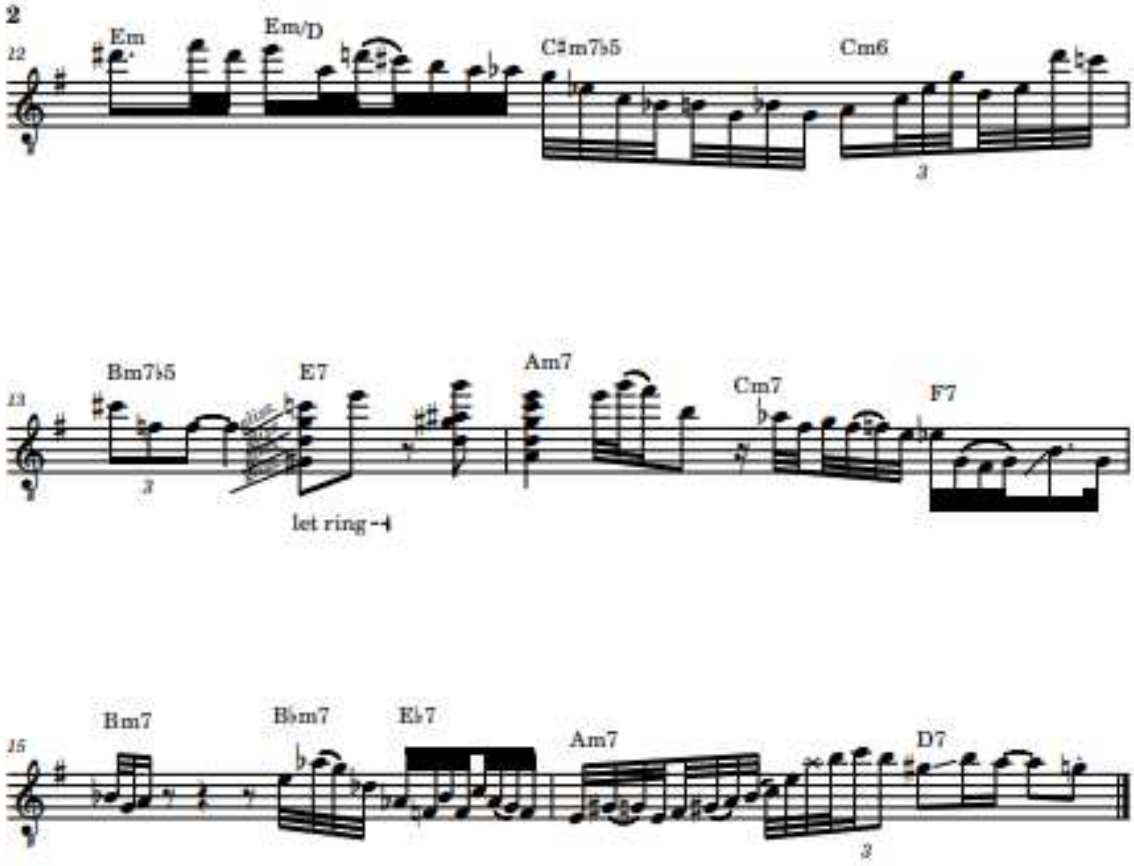


Figura 40: Partitura de *Darn that dream* – Parte I



Figura 41: Partitura de *Darn that dream* – Parte II



6.1 Comparação e identificação de padrões

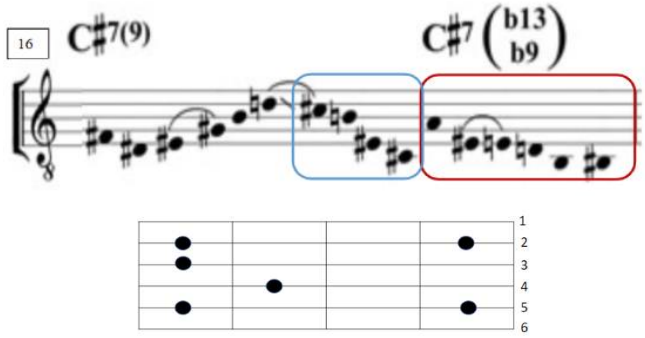
Como listamos nas seções anteriores, descobrimos padrões idiomáticos pelos quais Carvalho transita. Com o mapeamento integral de *Laura* e a consequente identificação destes padrões, passamos a procurá-los em outros solos improvisados por Carvalho. Ressaltamos que escolhemos *Laura* como nosso referencial e buscamos os mesmos padrões nos solos improvisados de *Com categoria* e *Darn that dream*. Nossa análise de *Com categoria* e *Darn that dream*, tem como objetivo a confirmação das "fôrmas de mão" ou *shapes* por ele utilizados.

6.1.1 Arpejo Xm7(11,9, b5) em "Com categoria"

No compasso 16 de *Com categoria* reconhecemos o arpejo Xm7(11, 9, b5), e assim como em *Laura* o arpejo começa da 5a corda, talvez uma preferência de Carvalho. A mesma digitação ou fõrma de mão já foi vista nos compassos 2, 5, 6, 15, 16, 30, 34 e 54 de *Laura*.

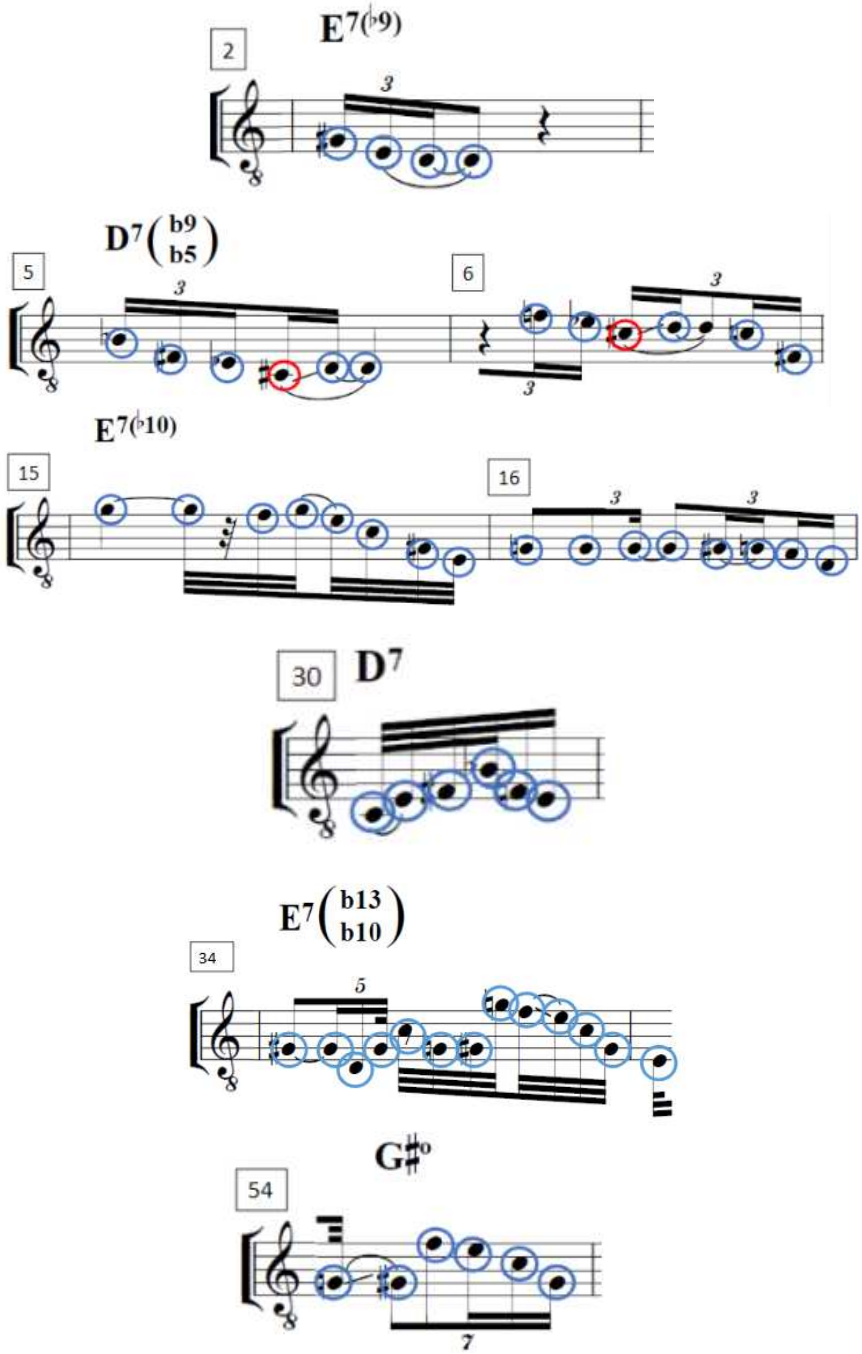
Uma característica que nos é fundamental é a observação de que Carvalho não perde a estabilidade manual, com a mão muito fundamentada na fôrma manual, conforme a Figura 42. Lembrando que este arpejo sobreposto ao acorde dominante gera um alterado com b9, b10 e b13. No caso do compasso 16, o acorde sobreposto é de C#7(b9, b13). Ainda na Figura 42, podemos reconhecer o arpejo Xm7(11, 9, b5) circulado em azul. Carvalho delineia o arpejo em dois movimentos descendentes. O primeiro movimento, assinalado em azul, começa na 9 do arpejo (C#), fundamental do acorde descendo uma 8ª e tem a nota ré como um pivô do uso da sua digitação. O segundo movimento, assinalado em vermelho, dá um salto para 7 do arpejo e b13 do acorde (A) continua em movimento descendente finalizando na tônica do arpejo, 7 do acorde.

Figura 42: Arpejo Xm7(11,9, b5) em *Com categoria*



Na Figura 43, apresentamos as frases utilizadas em *Laura* neste tipo de acorde dominante que resolveria em acorde menor. Carvalho utiliza-se dos mesmos padrões idiomáticos em *Laura* e em *Com categoria.*

Figura 43: Arpejos Xm7(11,9, b5) em *Laura*

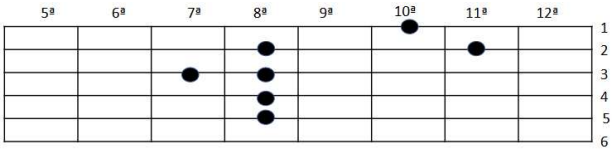


6.1.2 Arpejo Xm (7, 9, 11)

Nos compassos 19 e 21, Carvalho torna a nos apresentar uma espécie de "combo", que nos parece ser de sua predileção, como visto na Figura 44. Trata-se de um arpejo XM (7, 9, 11) unido na 3a corda a um arpejo Xm7(11, 9). Ele se utiliza desta fôrma em acordes menores e seus relativos maiores. Em acordes menores teríamos na parte grave da guitarra (cordas 5, 4, 3)

uma tríade sobreposta 1 tom abaixo da tônica começada da 5ª da tríade e 11ª do acorde, seguida da tônica da tríade e 7ª do acorde tocado, seguida da 3ª da tríade e 9ª do acorde que soa.

Figura 44: Combo utilizado por Carvalho



Como citado acima, a união dos arpejos é feita na 3a corda onde começa um arpejo Xm7(11, 9) resultando em 3ª, 5ª, 7ª e 9ª. No compasso 19, acorde de Bm7, optamos por considerar o mesmo "combo" de Carvalho, porém só a parte aguda, começada da 3a corda, como visto na Figura 45. As notas circuladas em azul são as notas do arpejo e as de vermelho consideramos como notas de passagem. No compasso 21, onde há o acorde de Cm7, seria uma tríade de Bb maior unida ao arpejo do relativo maior, Eb7M no agudo. Podemos ver o mesmo "combo" sendo utilizado, como visto na Figura 46, no improviso de *Com categoria*. Em *Laura*, contabilizamos dez aparições da utilização desta fôrma manual, como visto na Figura 47. Respectivamente os compassos 3, 10, 31, 35, 41, 41, 42, 55, 59, 61.

Figura 45: Compasso 19, arpejo XM (7, 9, 11)

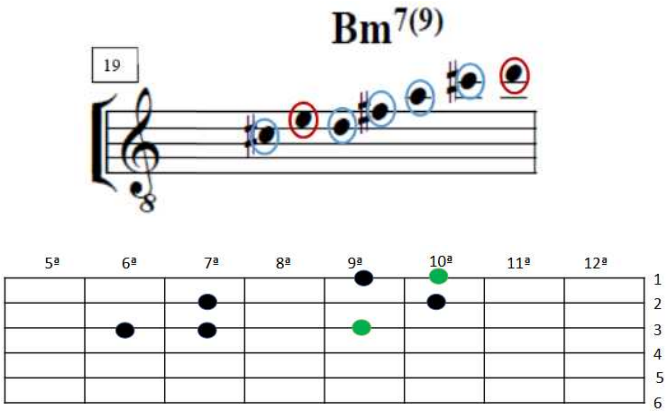


Figura 46: Compasso 21, arpejo M (7, 9, 11)

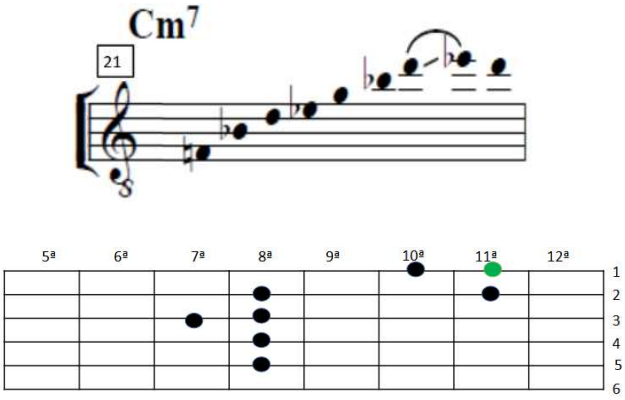
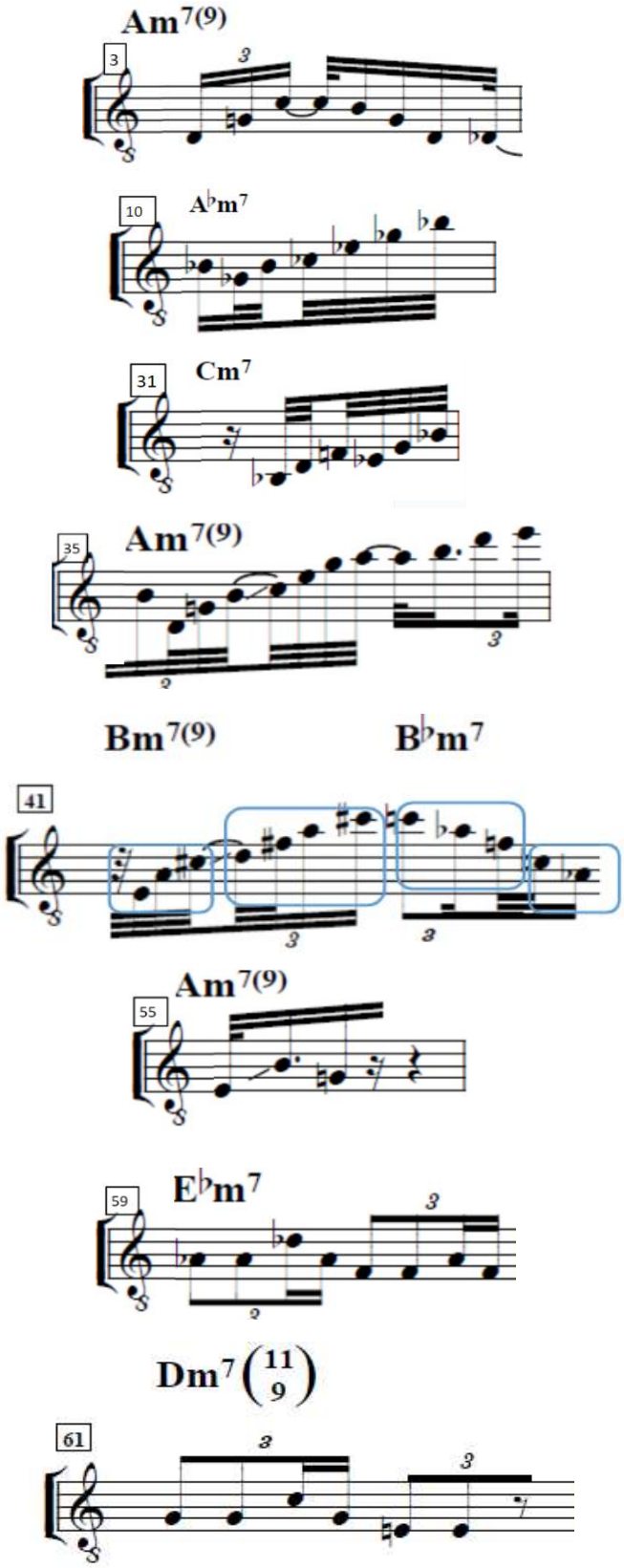


Figura 47: Aparições do arpejo M (7, 9, 11) em *Laura*

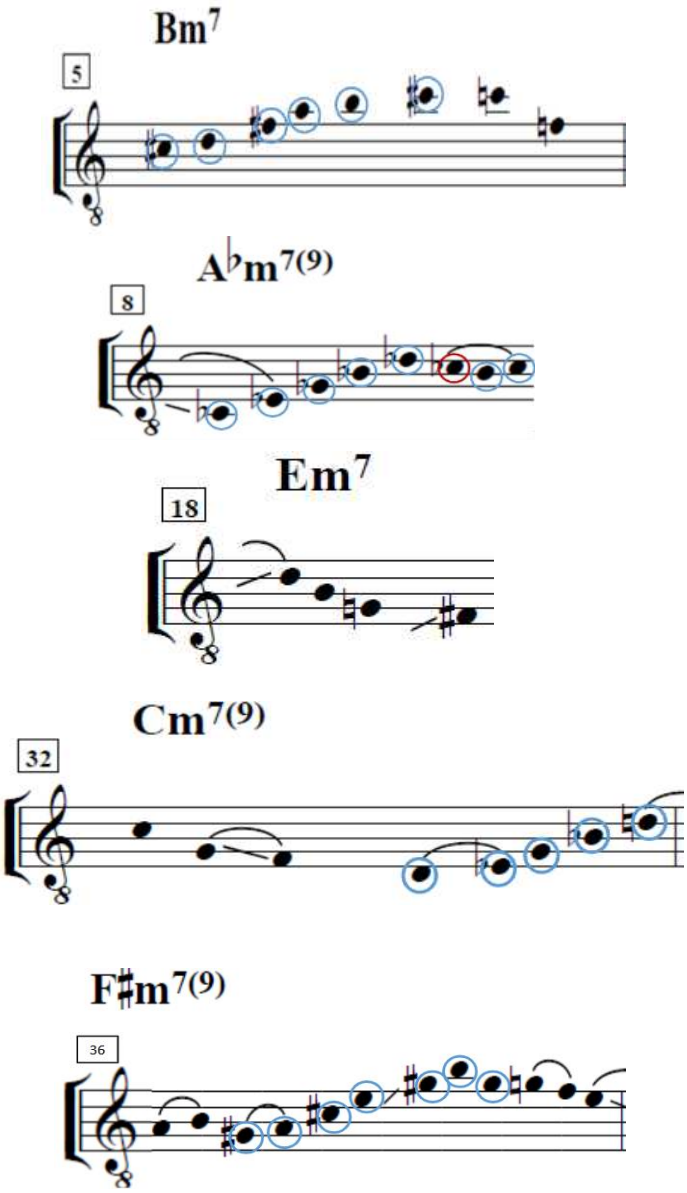


6.1.3 Arpejo Xm7 (11, 9)

Continuando nossa análise comparativa entre *Laura* e *Com categoria,* descobrimos cinco aparições do arpejo Xm7 (11, 9) em *Com categoria*, respectivamente os compassos 5, 8, 18, 32 e 36, segundo Figura 48. Em *Laura* contabilizamos 17 aparições do arpejo Xm7 (11, 9), sendo 15 sobre acordes menores, compassos 4, 8, 9, 9, 10, 10, 25, 26, 35, 40, 41, 41, 42, 53, 56 e 2 aparições sobre maiores com 7M, compassos 20 e 24. Entendemos esse arpejo como o de maior predileção de Carvalho sobre acordes menores. Apresentamos novamente a fôrma da héxade utilizada por Carvalho iniciada na 6a corda, conforme Figura 49, a fim de uma melhor visualização para análise.

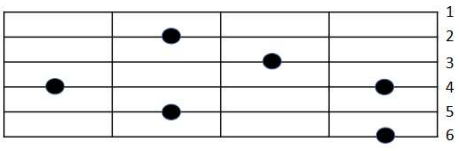
Em *Laura* o solo possui 66 compassos, onde 31 situações poderiam apresentar o arpejo Xm7(11, 9). Encontramos 17 aparições do mesmo, contabilizando aproximadamente 54% dos acordes menores e maiores. Em *Com categoria,* temos um solo de 38 compassos, 34 acordes menores, apenas 3 compassos maiores com 7M, onde poderíamos usar este modelo de arpejo Xm7(11, 9), e descobrimos cinco aparições do mesmo padrão contabilizando aproximadamente 16% nas situações catalogadas. Destas cinco aparições, temos os compassos 8, 18 e 32 começados da 6a corda, o compasso 36 iniciado da 4a corda e o compasso 5 começado da 3a corda, como parte do "combo" apresentado anteriormente, porém demonstrado aqui por começar da sua 9ª.

Figura 48: Arpejos Xm7 (11, 9) em *Com categoria*



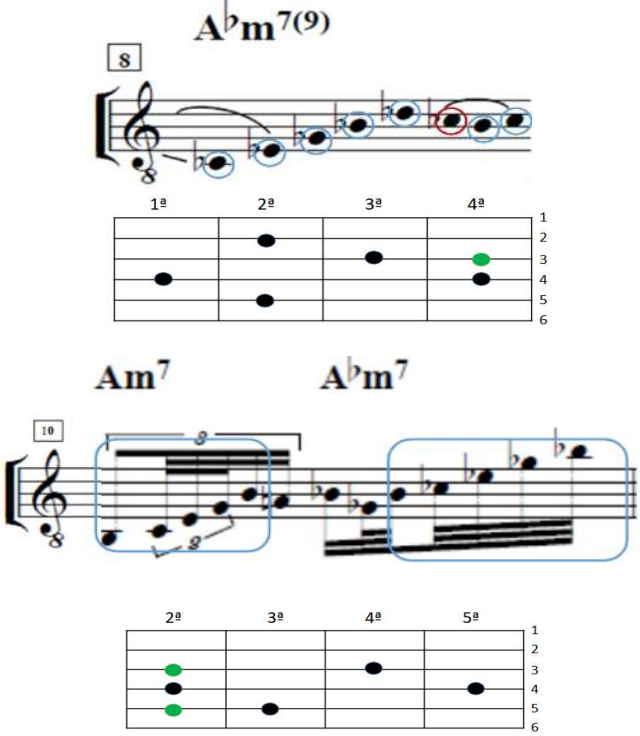
Os arpejos empregados nos compassos 5, 32 e 36 apresentam uma das características utilizadas por Carvalho, a substituição da tônica no grave pela 9ª, opção já vista anteriormente em *Laura*. O compasso 8 apresenta o arpejo Xm7(11, 9) na íntegra, porém com a omissão da tônica no grave. O compasso 18 é considerado como feito na fôrma começada da 6a corda, porém a mesma é executada do agudo para o grave.

Figura 49: Fôrma da héxade na 6a corda utilizada por Carvalho



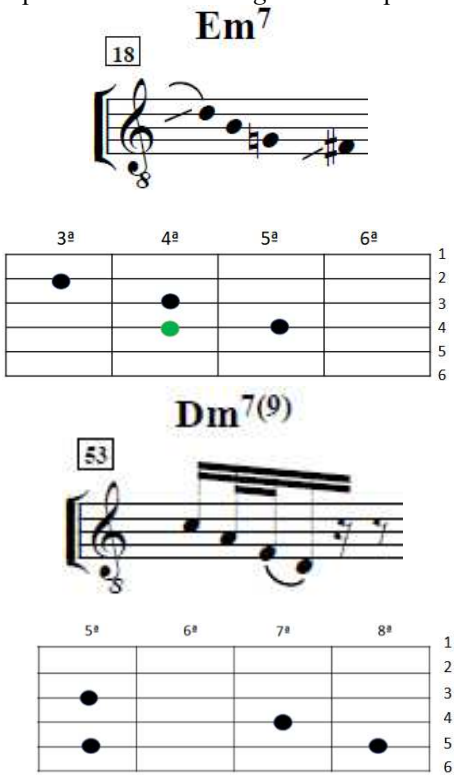
Comparando os compassos de *Com categoria* com os compassos de *Laura* percebemos que Carvalho além de executar o arpejo Xm7(11, 9) mantém sua expressão idiomática não perdendo a estabilidade de sua fôrma manual, que chamamos centralidade. O compasso 8 de *Com categoria* e a primeira parte do compasso 10 de *Laura*, Am7, tem exatamente a mesma digitação em 3ªs, ambas começadas da 6a corda. O compasso 8 omite a nota mais grave do arpejo e o compasso 10 substitui a tônica pela 9ª como exposto anteriormente, segundo Figura 50.

Figura 50: Compasso 8 de *Com categoria* e compasso 10 de *Laura* começados da 6a corda



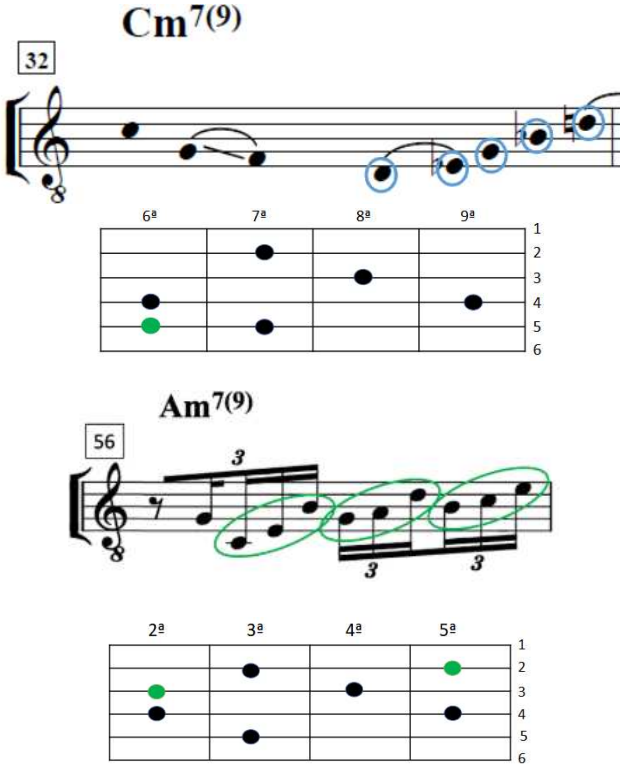
Os compassos 18 de *Com categoria* e 53 de *Laura* tem o mesmo movimento descendente e os entendemos como sendo a mesma situação. A fôrma ou posição manual, possui um desenho diferente por conta da afinação de violões e guitarras que é em 4ªs ascendentes, porém com um movimento de 3ª maior ascendente entre a 3a e 2a cordas, o que faz mudar a digitação, segundo Figura 51. Em relação aos intervalos, temos exatamente a mesma relação: 7ª, 5ª e 3ª, sendo com a finalização na 9ª do acorde de Em nota Fá# no compasso 18 e na tônica do acorde de Dm, nota Ré no compasso 53.

Figura 51: Compasso 18 de *Com categoria* e compasso 53 de *Laura*



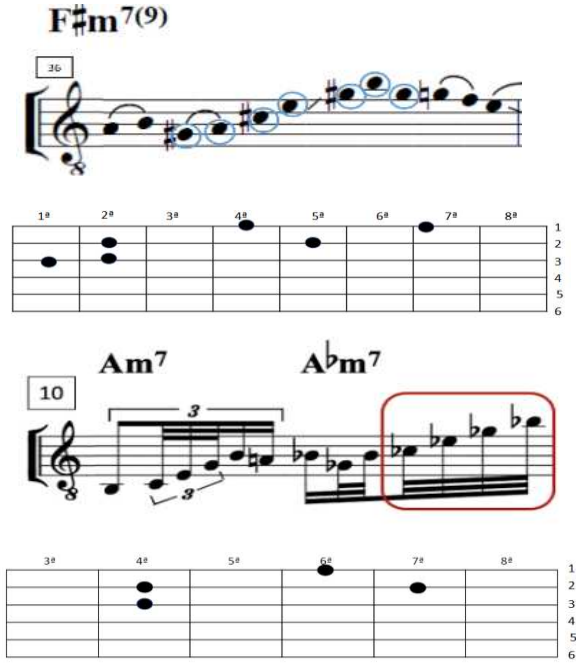
Ainda falando das comparações do arpejo Xm7(11, 9), temos no compasso 32 de *Com categoria* a fôrma manual de héxade com a substituição da tônica pela 9ª na parte grave do arpejo. Um padrão que é confirmado, inclusive, na mesma expressão idiomática utilizada no compasso 56 de *Laura*, conforme Figura 52. Carvalho mantém literalmente a mesma digitação entremeada com notas melódicas, mas nunca perdendo o que chamamos centralidade, a estabilidade da fôrma manual.

Figura 52: Compasso 32 de *Com categoria* e compasso 56 de *Laura*



No compasso 36 de *Com categoria*, Carvalho nos apresenta novamente a fôrma manual Xm7(11, 9), já vista em acordes menores, neste caso como a parte aguda do "combo" já apresentado no presente capítulo. Podemos visualizar a digitação, segundo Figura 53, no compasso 36, F#m7(9), começando da 9ª, nota G#, e tendo com alvo na parte aguda da frase a mesma nota. Percebam que Carvalho não perde a centralidade, apenas desloca a mão para atingir seu alvo e retorna à fôrma inicial. O mesmo desenho ou shape é visto no compasso 10 de *Laura*, acorde de Abm7 confirmando sua predileção por essa expressão idiomática.

Figura 53: Compasso 36 de *Com categoria* e compasso 10 de *Laura*



Encontramos seis aparições do arpejo Xm7(11, 9) em *Darn that dream*, compassos 2, 4, 6, 7, 8, 26, segundo Figura 54. Carvalho mantém a característica para esse tipo de arpejo, que é a substituição da tônica pela 9ª.

No compasso 2 de *Darn that dream*, acorde de Bbm7, a frase é feita com a posição da digitação começada na 6a corda, porém, com a substituição da tônica pela 9ª, a mesma inicia na 5a corda. A digitação é a mesma catalogada em *Laura* e *Com categoria*.

O compasso 4, acorde de Em7, o arpejo inicia-se na 5a corda após uma bordadura que chega à tônica, onde inicia-se o arpejo. A 9ª no grave, quando não é substituta da tônica, é considerada nota de passagem. O compasso 6, acorde de Am7, assim como o compasso 4, inicia o arpejo na 5a corda, com a 9ª no grave como nota de passagem.

No compasso 7, acordes de Bm7 e Bbm7, apresenta a sistematização que observamos anteriormente, com Carvalho substituindo a tônica pela 9ª, com o arpejo iniciado na 5a corda. O que salta aos olhos é que Carvalho utiliza-se do mesmo padrão melódico para construção de um *pattern* suavizando a passagem harmônica que é cromática. O mesmo tipo de padrão de frases já havia sido visto anteriormente com o modelo de arpejo Xm7(11, 9) em *Laura* – compassos 10, 53 e 56 –, e em *Com categoria* – compassos 5, 8, 18, 32 e 36.

O compasso 8, acorde de Am7, apresenta a digitação do "combo" de Carvalho, porém somente a parte aguda da digitação. A mesma situação foi anotada no compasso 10 de *Laura* e no compasso 36 de *Com categoria.* Inclusive, em *Com categoria*, no compasso 36 identificamos o mesmo deslocamento de mão que percebemos em *Darn that dream*, buscando a 11ª do acorde.

Constatamos que Carvalho, como já pontuamos algumas vezes, não perde a centralidade e a digitação que lhe é confortável e familiar.

No compasso 26, acorde de Am7, repete-se a situação vista nos compassos 4 e 6, onde Carvalho começa da tônica, nota Lá, e usa a 9ª como nota de passagem na região médio grave da guitarra. O arpejo é feito de maneira ascendente chegando na 9ª do acorde, nota Si, onde entendemos que a chegada à nota Dó, mais aguda, inicia o movimento descendente da frase, já no ambiente do próximo acorde.

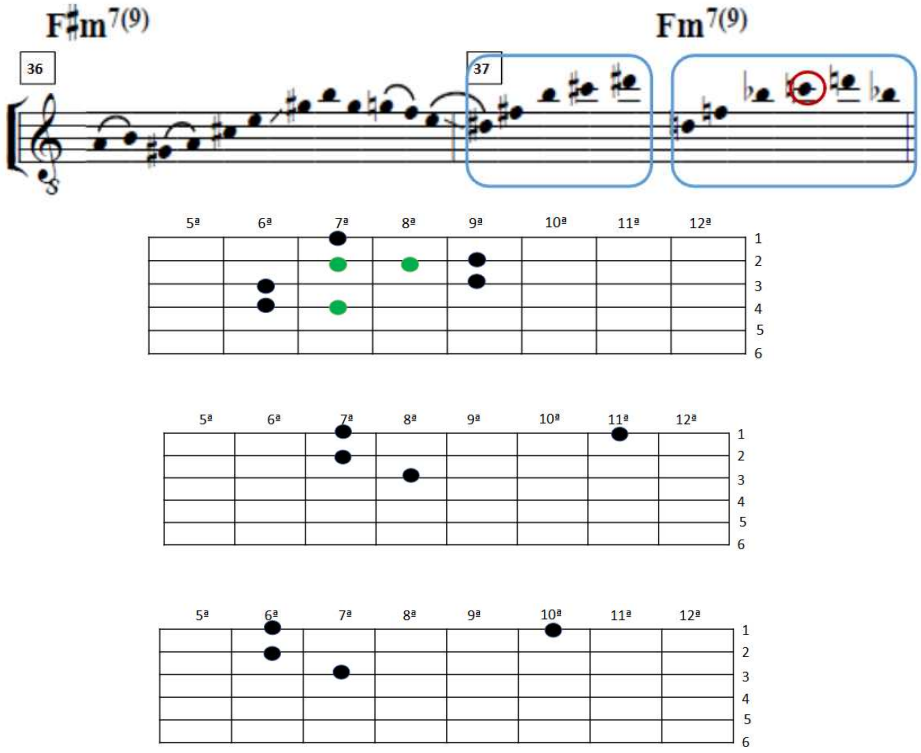
Figura 54: Arpejos do tipo Xm7(11, 9) em *Darn that dream*



6.1.4 Arpejo XM (11,13,1) em acordes menores, "correspondências"

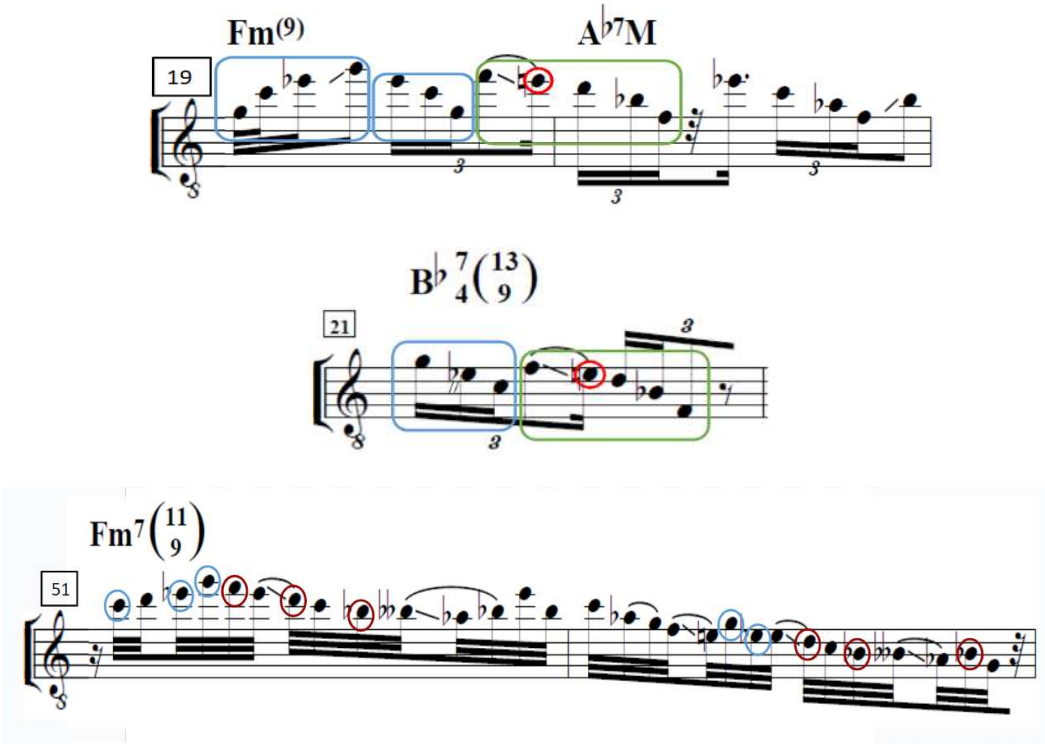
Uma situação analisada anteriormente em *Laura*, é novamente observada em *Com categoria*. Carvalho, nos compassos 36 e 37, executa tríades maiores sobrepostas em acordes menores, criando o arpejo XM(11,13,1). No compasso 36, acorde de F#m7(9), Carvalho explicita uma tríade de B, composta por Sí, D#, F#, respectivamente 11, 13, 1 de F#m. A tríade rompe o compasso 37 e torna a se apresentar meio-tom abaixo com a tríade de Bb, composta por Sib, Ré, Fá (11,13,1), sobreposta ao acorde de Fm7(9). Uma ideia melódica clara e reiterada feita sobre os dois acordes. As tríades apresentam-se circuladas de azul e a nota Dó no acorde de Fm7(9) é considerada nota melódica de passagem, segundo Figura 55.

Figura 55: Compassos 36 e 37 de *Com categoria*



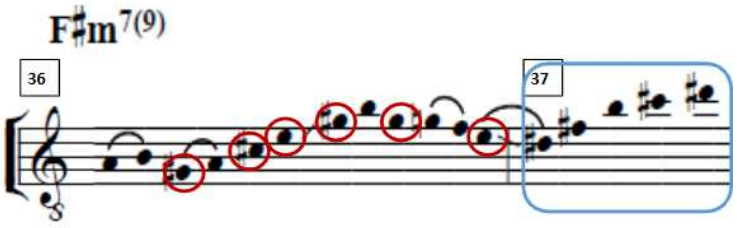
Uma outra situação percebida no compasso 36 de *Com categoria*, e que na análise de *Laura* abordamos na seção **5.2.11**, chamamos de "Correspondência". Em *Laura,* percebemos que Carvalho utilizava-se de maneira sistematizada de uma tríade menor seguida de outra maior em situações harmônicas distintas. Situação vista em *Laura* nos compassos 19, 20, 21, 51 e 52, segundo Figura 56.

Figura 56: Correspondências em *Laura*



Em *Com categoria*, podemos perceber claramente a tríade de C#m no compasso 36 circulada em vermelho, segundo Figura 57, com notas melódicas de passagem, e em seguida adentrando no compasso 37 apresentando a tríade de B (Si, Ré#, Fá#), circulada em azul.

Figura 57: Compassos 36 e 37 de *Com categoria* com uso de "correspondência"



6 CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES GERAIS

Durante esta pesquisa, pudemos adentrar pelo universo da prática improvisatória de Alexandre Carvalho, pesquisando seu idiomatismo instrumental e consequentemente, descobrindo as digitações que ele mais utilizou ao improvisar na guitarra. Entendemos que estudá-lo poderia ter um desdobramento prático na pedagogia musical voltada à improvisação, integrando aspectos técnicos, cognitivos e criativos no processo formativo do músico. Estudos como os de Pressing (1984) destacam a improvisação como processo cognitivo complexo, que articula padrões aprendidos com a capacidade de responder a estímulos imediatos, enquanto Berliner (1994) aponta para sua dimensão social e interativa, essencial na prática do jazz. Nesse sentido, a pedagogia da improvisação assume caráter interdisciplinar, incorporando metodologias que estimulam a criatividade, a experimentação e a autonomia do estudante, alinhando-se às abordagens contemporâneas de educação musical que valorizam a prática colaborativa e a construção coletiva do conhecimento (SAWYER, 2007). Indo além do ensino tradicional centrado na reprodução fiel de partituras, o estudo da improvisação enfatiza a escuta ativa, a interação e a construção de um vocabulário próprio, fundamentado tanto em referenciais estilísticos quanto em experiências pessoais.

Através da nossa análise da práxis de Carvalho, percebemos o caso clássico de amálgama entre idiomatismo e organicidade. Idiomatismo, em sua acepção instrumental, no que tange às fôrmas manuais que conseguimos catalogar. Organicidade no que se refere diretamente à fluidez e coerência em sua execução, observada através de seu pleno controle entre melodia, harmonia e ritmo.

Como foi proposto nessa pesquisa sobre os padrões idiomáticos por onde Alexandre Carvalho transitava ao improvisar, confirmamos os modelos, ou fôrmas, que ele usava. Tendo o solo improvisado de *Laura* como referência, procuramos os mesmos padrões catalogados nos solos de *Com categoria* e *Darn that dream*.

As análises nos mostram como Carvalho transitava habilmente em harmonias jazzísticas, e como seu pensamento vertical no instrumento o auxiliava. Ele dificilmente perdia a estabilidade da fôrma, mantendo sua mão estável, e se optasse por um salto melódico em direção a uma nota mais distante, imediatamente posicionava-se, ou voltava ao padrão anterior.

Lembrando que definimos centralidade em uma acepção instrumental e idiomática, posicionamentos da guitarra ou violão, onde a posição manual se mantém estabilizada. Desta maneira se obtém uma melhor performance técnica e alcance de notas. Um exemplo desta centralidade que pudemos constatar é o arpejo que possui o maior índice de aparições em nossa análise, no caso o Xm7(11,9). Confirmamos que ele muda a digitação quando começa em cordas diferentes, mas mantêm a mesma estrutura Xm7(11,9).

O estudo de improvisação, conforme mencionado na introdução em uma crítica ao modelo da Berklee, sobretudo ao violão e guitarra elétrica, tem a sua metodologia, muitas vezes, voltada à memorização de desenhos de escala pelo braço do instrumento, o que torna o processo de aprendizado moroso. Esta prática é cumulativa, causando mais dúvidas quanto à escolha de um ou outro desenho do que propriamente uma efetividade na escolha de notas e sonoridade. Constatamos que os modelos utilizados por Carvalho estão ligados diretamente aos acordes tocados no momento, o que dá mais controle ao improvisador sobre a harmonia.

Outra situação catalogada e confirmada é a dos acordes dominantes com resoluções possíveis em acordes menores, nas quais Carvalho se utiliza sempre do arpejo Xm7(11, 9, b5). O curioso e o original, é que ele não toca uma escala como a maioria dos guitarristas faria. Normalmente, o guitarrista improvisador tem uma infinidade de opções de desenhos escalares abrindo um leque de possibilidades, nem sempre efetivas. Carvalho, neste tipo de situação harmônica, se atém à digitação do arpejo, uma estrutura acordal e idiomática da guitarra e nunca usando a 6a corda.

Destacamos o uso de apojaturas cromáticas, *enclosures* – técnica utilizada no jazz e no choro onde uma nota alvo é "cercada" ou "enclausurada", ajudando na criação de frases melódicas mais suaves e conectadas –, e notas melódicas de passagem, que quando usadas, acabam por suavizar dissonâncias, ajudando a trazer sentido ao intrincado fraseado jazzístico de Alexandre Carvalho.

Ainda em relação às digitações catalogadas, temos que destacar a dicotomia de posicionamentos, a definição de notas – reais ou melódicas –, além da delimitação acerca das digitações mais factíveis na guitarra. Não podemos afirmar se nossas digitações são as que realmente Carvalho utilizava, porém, entendemos serem as mais prováveis e acessíveis a um instrumentista.

Buscamos situar Carvalho no ambiente da década de 1980, época de grande efervescência cultural e musical, onde surgiram vários músicos expoentes que até hoje são atuantes. Época em que foi sua formação musical, em que começou sua carreira como instrumentista e professor. Como era a relação com seus pares? Em que bares e casas de show

tocavam música instrumental? Onde Carvalho e os outros músicos se apresentavam tecendo essa rede musical da música instrumental? Infelizmente para algumas perguntas não temos respostas, por necessitar de uma pesquisa mais profunda e abrangente e por existirem ainda poucos registros deste movimento de música instrumental no Rio de Janeiro. O que pode e deve suscitar um novo trabalho a fim de coletar e catalogar estes dados.

Conforme procedemos ao andamento das análises, identificamos algumas influências na música de Alexandre Carvalho: jazz, blues, música brasileira e música clássica. Improvisadores do jazz – podemos citar Pat Martino, pelas suas digitações e centralidade –, o indelével Tom Jobim como referencial para músicos brasileiros em geral, – compositores de música erudita, assim como o impressionista Claude Debussy, que Carvalho adorava e buscava texturas semelhantes na guitarra –, e outros tantos que não conseguimos citar por necessitarmos de uma pesquisa específica.

Como nosso objetivo é usar as técnicas de Alexandre Carvalho na apresentação musical da dissertação, utilizamos de seus arpejos mostrando sua efetividade. Improvisamos em algumas canções que Carvalho utilizava com seus alunos, como mencionado anteriormente. Tocamos sequências harmônicas conhecidas do tipo "II – V", e *standards* de jazz como: *"Stella by starlight"* (Victor Young, 1944), *"Lucky southern"* (Keith Jarret, 1972), "*Equinox"* (John Coltrane, 1964) e *"Darn that dream"* (Eddie DeLange, 1939). Desta maneira podemos demonstrar nossas descobertas, comparando técnicas mostrando os moldes que ele utilizava

Embora tenhamos confirmado vários aspectos idiomáticos da improvisação de Alexandre Carvalho, como desdobramento deste trabalho ainda teremos muitas frentes a pesquisar. Não adentramos pelo rico material dos acordes com texturas particulares que ele utilizava, assim como pretendemos descobrir mais particularidades de sua música. Visamos, em um trabalho próximo, fazer uma pesquisa artística, estudando outros guitarristas e violonistas que improvisam, pesquisando suas maneiras distintas de execução, com o objetivo de criar métodos cada vez mais eficazes de ensino musical, sobretudo na prática do improviso.

Por fim, esperamos que esta pesquisa contribua gerando subsídios para improvisadores, sobretudo para violonistas e guitarristas que busquem, talvez, enriquecer seu conhecimento no árduo caminho de saber improvisar. Para entusiastas de improvisação e harmonia é somente mais um capítulo e a certeza de que ainda teremos muito mais a estudar e pesquisar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOUR, Fabio. *Sobre Harmonia*: uma proposta de perfil conceitual. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.

AIDAR, Laura. Jazz. *Toda Matéria*, [s.d.]. Disponível em: https://www.todamateria.com.br/jazz/. Acesso em: 11 jun. 2025.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALEX Carvalho. Dicionário Cravo Albin Da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, [20--]. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/alex-carvalho/. Acesso em: 10 jun. 2025.

ALEXANDRE Carvalho com Léo Gandelman no Domingão do Faustão 1990. [S.l.: s.n.], 11 mar. 2021. 1 vídeo (5m01s). Canal de YouTube Alexandre Carvalho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y99pqT5FMsY. Acesso em: 22 jul. 2025.

AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

ATKINS, E. Taylor. *Jazz Planet.* University Press of Mississippi, 2003. *Project MUSE.* Disponível em https://muse.jhu.edu/book/19660. Acesso em 22 agosto 2025.

BAILEY, Derek. *Improvisation*: its nature and practice in music. Boston: Da Capo Press, 1993.

BATESON, Gregory. Vers une écologie de la vie. *In*: Jornadas de Estudo, 2016, Paris. *Anais [...]*. Paris: Calenda, 2016. Disponível em: [INSERIR URL DO EVENTO/PUBLICAÇÃO]. Acesso em: [INSERIR DATA].

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BLAKE, Ran. *The primacy of the ear*. New York: W. Morrow, 2010.

BRANDÃO, K. B.; RONQUI, P. A. As funções psicológicas superiores na improvisação musical idiomática/vertical. *In*: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 27, 2017, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: ANPPOM, 2017.

BRAZILIAN JAZZ. *In*: *AllMusic*. [S.l., 20--]. Disponível em: http://www.allmusic.com/style/brazilian-jazz-ma0000002478. Acesso em: 15 maio 2024.

CARVALHO, Alexandre Padrão de. *Textura musical em "Minuano", de Pat Metheny: proposta de uma nova abordagem analítica*. 2004. 152 f. Dissertação (Mestrado em Composição) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2004.

CARVALHO, Alexandre. Rio Joy - Alexandre Carvalho. [S.l.]: Produção de Alexandre Carvalho, 20 fev. 2020. 1 vídeo (5 min 10 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FjS6oQ_Ym3A. Acesso em: 7 jun. 2025.

CARVALHO, Alexandre. Rio Joy - Alexandre Carvalho. [S.l.]: Produção de Alexandre Carvalho, 20 fev. 2020. 1 vídeo (5 min 10 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FjS6oQ_Ym3A. Acesso em: 7 jun. 2025.

CARVALHO, Alexandre; BOUDRIOUA, Idriss. Com categoria. *In*: BOUDRIOUA, Idriss. *Laura*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD. Faixa 7. Disponível em: https://youtu.be/DeinHe2s3RA. Acesso em: 7 jul. 2025.

CHAPMAN, A. J. (ed.). *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V., 1984. p. 345-363.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

CORTEZ, Alexandre da Silva. *Nelson Faria: um estudo biográfico sobre o hibridismo cultural entre a música popular brasileira e o jazz*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

COSTA, M. A influência da Berklee College of Music na formação dos músicos brasileiros: um estudo de caso. *Revista Brasileira de Música*, v. 28, n. 2, p. 45–62, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. v. 1, 2 e 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.

DUARTE, C. Música Popular Instrumental no Brasil: trajetória e identidade. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FARIA, Nelson. *A arte da improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

FICA a Dica do Convidado | Acordes pianísticos para guitarra | Alexandre Carvalho. *In*: Um Café lá em Casa. [S.l.]: Produção de Nelson Faria, 7 maio 2020. 1 vídeo (2 min 49 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R9o8zCg4d7o. Acesso em: 7 jun. 2025

GARZON, Wilson. O jazz contemporâneo de Alexandre Carvalho. *Clube de Jazz*, [S.l.], 27 nov. 2019. Disponível em: https://clubedejazz.com/o-jazz-contemporaneo-de-alexandre-carvalho/. Acesso em: 24 fev. 2025.

GORDON, Edwin. *Learning sequences in music: skill, content, and patterns*. Chicago: GIA Publications, 1997.

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. London: Ashgate, 2002.

HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone*. New York: Dover Publications, 1954.

HURON, David. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press, 2006.

IDIOS. *In*: *Etimologías de Chile*. [S.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: https://etimologias.dechile.net/griego/?Raices. Acesso em: 7 ago. 2024.

II INTERLUDE - Alexandre Carvalho. [S.l.: s.n.], 8 mai. 2014. 1 vídeo (6m58s). Canal de YouTube Alexandre Carvalho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UmexOBwmHRk. Acesso em: 22 jul. 2025.

JAZZ BRASILEIRO. *In*: *eJazz*. [S.l., 20--]. Disponível em: http://www.ejazz.com.br/detalhesestilos.asp?cd=181. Acesso em: 15 maio 2024.

KELLER-TUBERG, Brendan. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, v. 22, n. 1, p. 45-68, 2023. Disponível em: https://act.maydaygroup.org/opening-closed-forms-in-collegiate-jazz-pedagogy/. Acesso em: 21 ago. 2025.

KLEIN, S.; MACHADO, D. *Idiomatismo instrumental e processos de criação musical*. Revista Opus, v. 18, n. 1, p. 135-152, 2012.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

LEWIS, George. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. In: FISCHLIN, Daniel; HEBLE, Ajay (orgs.). *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. p. 131-162.

MERLINO, Júlio. *Processos de formação de sentido musical na improvisação jazzística*. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
NETO, L. G. O jazz e o samba no Rio: uma fusão instrumental. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*: thirty-one issues and concepts. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

NUNNES, Affonso. *Precisamos falar sobre Alexandre Carvalho e o jazz*. Na Caixa de CD, [s.d.]. Disponível em: http://nacaixadecd.com.br/wp/precisamos-falar-sobre-alexandre-carvalho-e-o-jazz. Acesso em: 15 mar. 2022.

OLIVEIRA, R. O acesso à informação musical e a formação do músico no Brasil pré-internet. *Cadernos de Educação Musical*, v. 3, n. 1, p. 22–37, 2008.

PEREIRA, L. A difusão do jazz no rádio carioca dos anos 1980. *Revista Música & Cultura*, v. 12, n. 3, p. 55–70, 2015.

PEREIRA, R. C. O jazz brasileiro e a valorização da música instrumental. Música Hodie, v. 8, n. 2, p. 45-60, 2008.

PIO, Augusto. Guitarrista Alexandre Carvalho lança disco e fala de suas influências. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 jan. 2020. Seção Divirta-se. Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/divirta-se/2020/01/13/noticia_divirta-se,254823/guitarrista-alexandre-carvalho-lanca-disco-e-fala-de-suas-influenci.shtml. Acesso em: [INSERIR DATA].

PISTON, W**.** *Harmony*. 5th ed. New York: W. W. Norton, 1987.

POLO, Victor Rocha. *Mistura fina: guitarristas brasileiros entre o bebop e a música popular*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, 2020.

PORTER, Lewis. *John Coltrane*: his life and music. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

PRESSING, Jeff. Improvisation: methods and models. *In*: SLOBODA, John A. (ed.). *Generative Processes in Music*. Oxford: Oxford University Press, 1987. p. 129-178.

PRESSING, Jeff. The cognitive processes of improvisation. *In*: CROZIER, W. R.;

RASKIN, David; MERCER, Johnny. Laura. *In*: BOUDRIOUA, Idriss. *Laura*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD. Faixa 4. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HfQMa5I-KPw. Acesso em: 9 jul. 2025.

ROSEN, Charles. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

SÁ, M. A. A música instrumental e a identidade cultural no Rio de Janeiro. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 20., 2001, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: ANPPOM, 2001. p. 98-104.

SAWYER, R. Keith. Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 58, n. 2, p. 149-161, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Theory of harmony*. Berkeley: University of California Press, 1969.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly*, v. 44, n. 2, p. 184–195, 1958.

SILVA, F. M. A música instrumental no Rio de Janeiro: histórico e impactos culturais. *Anais do Congresso de Música Popular Brasileira*, 2010.

SOUZA, T. A metodologia pragmática na educação musical brasileira: o legado dos músicos formados na Berklee. *Revista de Educação Musical*, v. 25, n. 4, p. 110–125, 2017.

STOVER, Chris. Time, Territorialization, and Improvisational Spaces. *Music Theory Online*, v. 23, n. 1, mar. 2017. Disponível em: https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.1/mto.17.23.1.stover.html. Acesso em: [INSERIR DATA].

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. 5. ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

TRANSCRIPTION. *In*: *Merriam-Webster Dictionary*. Springfield, MA: Merriam-Webster, [2025]. Disponível em: https://www.merriam-webster.com/dictionary/transcription. Acesso em: 1 jun. 2025.

VAN HEUSEN, Jimmy; DeLANGE, Eddie. Darn that dream. *In*: BOUDRIOUA, Idriss; CARVALHO, Alexandre. *Central Park West*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 1996. 1 CD. Faixa 4. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ueayqXMO0lk. Acesso em: 7 jul. 2025.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS

BOSCO, João. Angela. *In*: *Songbook Antônio Carlos Jobim, vol. 4*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 1996. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3h26cNeEicI. Acesso em: 16 jul. 2025.

BOSCO, João. Homenagem ao malandro. *In*: *Songbook Chico Buarque, vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 1999. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Yy4O4B-Wn_w. Acesso em: 16 jul. 2025.

BOSCO, João. Mentiras. *In*: *Songbook João Donato, vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 1999. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E-bT3r3i95o. Acesso em: 16 jul. 2025.

BOSCO, João. Meu bem querer. *In*: *Songbook Djavan, vol. 2*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 1997. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0sV-bJ5_w3Y. Acesso em: 16 jul. 2025.

BOUDRIOUA, Idriss. *Jamal*. Rio de Janeiro: Idéia Livre, 1988. 1 LP. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLIQh6kYzmADLGMfj7O36OLKRWRIvrbj_i. Acesso em: 16 jul. 2025.

BOUDRIOUA, Idriss. *Laura*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mYPZc8p5KQfTdKIsm7SpI5NfI2oe_m9EM. Acesso em: 16 jul. 2025.

BOUDRIOUA, Idriss. *Paris - Rio*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_luUV5C8YuNqbdJWfqjQ9Q-I72f_jVXsRg. Acesso em: 16 jul. 2025.

BOUDRIOUA, Idriss; CARVALHO, Alexandre. *Central Park West*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 1996. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mrRhD_yh5lluIYNwH_nL-LLSUT4GT6qZM. Acesso em: 16 jul. 2025.

BOUDRIOUA, Idriss Quinteto. *Esperança*. Paris: Barclay, 1985. 1 LP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kYmCqG-W2-c. Acesso em: 16 jul. 2025.

CARVALHO, Alexandre. *Rio Joy*. [S.l.: s.n.], 2020. Plataforma digital. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nc6qR4_eRj1c-T3rE6fV6f_X4e_fGfFfA. Acesso em: 16 jul. 2025.

DAUELSBERG, Cláudio. *Além das Imagens*. Rio de Janeiro: CID, 2000. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Fj-y5yGj5bQ. Acesso em: 16 jul. 2025.

DAUELSBERG, Cláudio. *Paisagens Brasileiras*. Rio de Janeiro: CID, 1999. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLhHYoDOiY3eJGSzPy_XMI_r4bqvC6OBib. Acesso em: 16 jul. 2025.

GANDELMAN, Leo. *Made in Rio*. Rio de Janeiro: Philips, 1993. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLIQh6kYzmADL1f_fJ7Qj_fFf5_f_f_f_f. Acesso em: 16 jul. 2025.

GANDELMAN, Leo. *Visões*. Rio de Janeiro: Philips, 1991. 1 LP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1bC-qj_f_fA. Acesso em: 16 jul. 2025.

MEIRELLES, Pascoal. *Ostinato*. Niterói: Niterói Discos, 2010. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pG-f_f_f_fA. Acesso em: 16 jul. 2025.

MOTTA, Ed. Lost Connection to Prague. *In*: MOTTA, Ed. *Criterion of the Senses*. [Hamburgo]: Membran, 2018. 1 LP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7h-f_f_f_fA. Acesso em: 16 jul. 2025.

RESENDE, Marcos. *Abrolhos*. [S.l.]: Leblon Records, 1993. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_k0mrCgAqavmwajanA_dFNU1QGa_GT17Kk. Acesso em: 16 jul. 2025.

RODRIGUES, Silas. Estrelas da Manhã. *In*: RODRIGUES, Silas. *Alma Feminina*. [S.l.: s.n.], 2001. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9Hb4-SpqvDo. Acesso em: 16 jul. 2025.