

RAPHAEL FERREIRA DA SILVA

**A CONSTRUÇÃO DO ESTILO DE IMPROVISACÃO
DE VINICIUS DORIN**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Cesar Pires e co-orientação do Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Si38c Silva, Raphael Ferreira da.
A construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorin. /
Raphael Ferreira da Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Cesar Pires.
Coorientador: Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Dorin, Vinicius. 2. Pascoal, Hermeto. 3. Improvisação.
4. Música Popular Brasileira. 5. Saxofone. I. Pires, Roberto Cesar.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: " The formation of Vinicius Dorin's improvisational style."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Dorin, Vinicius ; Pascoal, Hermeto ;
Improvisation ; Brazilian Popular Music ; Saxophone.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Cesar Pires.

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva.

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira.

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Prof^a. Dr^a. Heloísa Helena Fortes Zani.

Data da Defesa: 21/08/2009

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Raphael Ferreira da Silva - RA 068822 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Roberto Cesar Pires
Presidente



Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
Titular



Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Titular

Para Graça, Lú, Cal
e Seu Zé.

AGRADECIMENTOS

Ao Roberto Pires, pela confiança. Ao Rafael dos Santos, pelos apontamentos enriquecedores. A Fausto Borém e Esdras Rodrigues pelos valiosos conselhos. À Júlia Tygel pela grandiosa força, pelos sempre pontuais conselhos e por compartilhar suas idéias, além de ouvir as minhas. Nahor Gomes, Maestro Branco, Fábio Leal e ao Leonardo Pellegrin pelas entrevistas. Ao Nenê, Enéias Xavier e Maestro Branco pelas partituras. César Roversi e Celso Veagnoli pelas gravações, informações e conversas. Ao Bruno Mangueira pelos toques e por compartilhar sua experiência.

Aos músicos do Amanajé, Banda Urbana e Comboio, pelo som.

Ao Paulo Salmaci, por me apresentar “Porto dos Casais” em 1999.

Ao Marcelo Rocha, pelas hospedagens, pela irmandade e por ouvir meus pensamentos em voz alta sempre.

À Banda Lyra Mogimiriana, na figura do Maestro Carlos Lima e Carlos Guarnieri, pela oportunidade.

Ao Hermeto Pascoal, pela campeoníssima forma de abordar a música.

Ao Vinicius Dorin, pela disponibilidade e pela sua dedicação e amor à arte.

RESUMO

Este trabalho teve por finalidade investigar a construção do estilo de improvisação do saxofonista Vinicius Dorin, e como sua permanência no grupo de Hermeto Pascoal influenciou nesse processo; foram considerados os elementos rítmicos, harmônicos e melódicos desenvolvidos dentro do grupo de Pascoal, excluindo-se as concepções de trabalhos solo como o “Som da Aura”, por exemplo. Foram transcritos vinte e cinco solos improvisados de Dorin, e posteriormente analisados de acordo com material bibliográfico proveniente do jazz, por conter procedimentos próprios à música improvisada. Na improvisação, o músico deve fazer escolhas rápidas que são fortemente influenciadas por sua bagagem musical; verificamos, neste trabalho, através das análises e entrevistas, a maneira particular como Dorin sintetizou as suas influências estilísticas – notadamente do *bebop* e da música de Pascoal – e a forma como isso intercede em seu processo de escolha estética quando improvisa, ou seja, cria música em tempo real.

Palavras-chave: Dorin, Vinicius; Pascoal, Hermeto; Improvisação; Música Popular Brasileira; Saxofone.

ABSTRACT

This thesis aimed at investigating saxophonist Vinicius Dorin's creation of an improvisation-based style, and how this process has been influenced by his participation in Hermeto Pascoal's group. We considered the rhythmic, harmonic and melodic elements developed within Pascoal's group, excluding conceptions of solo works such as "Som da Aura", for example. Twenty-five Dorin-improvised solos were transcribed, and then analyzed in accordance with a bibliographical material providing of jazz, as this musical art comprehends procedures that are inherent to improvised music. When improvising, the musician must do quick choices that are strongly influenced by his/her musical background. By means of analyses and interviews, we verified in the peculiar way in which Dorin synthesized his stylistic influences – notably *bebop* and Pascoal's music – and how this interferes in his process of aesthetic choice when improvising, that is to say, when creating music in real time.

Keywords: Dorin, Vinicius; Pascoal, Hermeto; Improvisation; Brazilian Popular Music; Saxophone.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1: Biografias	3
1.1 Vinicius Dorin	3
1.1.1 Formação e início da carreira	3
1.1.2 Ingresso no grupo de Hermeto Pascoal	16
1.2 Hermeto Pascoal	20
Capítulo 2: Análises	25
2.1 Performance	25
2.1.1 Articulações e Inflexões	25
2.2 As ferramentas analíticas	27
2.3 Análises dos Aspectos Rítmicos	30
2.3.1 Quiáleras	30
2.3.2 Síncopas	34
2.4 Análises dos Aspectos Melódicos	39
2.4.1 Arpejos	39
2.4.2 Sequência	44
2.4.3 <i>Outside</i>	49
2.4.4 Aproximação	52
2.4.5 Cromatismo	56
2.4.6 Antecipação e Retardo	61

2.4.7 Repetição	64
2.4.8 Generalização Harmônica	66
2.4.9. Quartas	68
2.4.10 Padrão de Digitação	70
2.4.11 Padrão Escalar	73
Capítulo 3: Formação estilística	77
3.1. A construção de um estilo de improvisação no saxofone	77
3.2 Interação	80
3.2.1 Inversões e Picadinho	83
3.3 Considerações Finais	88
Referências	91
Bibliografia	93
Discografia	94
Anexos: Partituras	99

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto de estudo a construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorin, saxofonista de destaque no cenário da música brasileira contemporânea e reconhecido internacionalmente. Dorin se destaca por alguns fatores como interpretação, timbre e, principalmente, sua forma de improvisar, onde sintetiza materiais de distintas fontes de forma particular.

Iniciamos a pesquisa com a transcrição de vinte e cinco solos improvisados, gravados entre 1990 e 2005 em *takes* de estúdio; as composições sobre as quais esses solos foram realizados são de Arismar do Espírito Santo, Enéias Xavier, Hermeto Pascoal e Nenê (Realcino Lima Filho), além de arranjos de José Roberto Branco gravados pela Banda Savana e composições do próprio Dorin. Partindo da suposição de que o estilo de improvisação de Vinicius Dorin sofreu grandes alterações com sua entrada no grupo de Hermeto Pascoal, ocorrida em 1993, justificamos o intervalo de quinze anos entre os primeiros e os últimos solos analisados, colaborando para a verificação da construção do estilo de improvisação de Dorin, e sua passagem do estágio assimilativo ao inovativo com o advento da escola do Jabour.

No rico universo da música brasileira contemporânea, podemos encontrar alguns bons exemplos de artistas que chegaram a um denominador comum entre hibridação e preservação de características próprias a gêneros tradicionais de determinadas regiões do país; notadamente, podemos destacar Hermeto Pascoal como um dos expoentes desse processo. Foi possível que Pascoal moldasse, ao longo de uma longa carreira com seu grupo, modificações em gêneros como o baião, por exemplo, onde a rítmica pode ser mantida nos moldes próprios ao gênero, a harmonia passa por um processo de sofisticação, as melodias ganham extensões dos acordes, os timbres usados compreendem desde a tradicional zabumba até sintetizadores, e a linguagem de improvisação é desenvolvida com melodias que remetem desde a linguagem tradicional do gênero até o *free jazz*.

Por amalgamar elementos de variadas fontes – como a escola de Hermeto Pascoal comentada acima – a improvisação de Dorin se trata de um material de natureza particular, e por isso, encontramos dificuldades ao definir uma metodologia de análise. Elegemos publicações provenientes da bibliografia do jazz, em sua maioria, já que tratam de música improvisada, ao contrário das publicações que se dedicam à análise da música de tradição escrita.

Nosso trabalho foi dividido em três capítulos, sendo que o primeiro trata da biografia de Dorin; é traçada ainda, de forma resumida, a trajetória de Pascoal.

O segundo capítulo trata da parte analítica do trabalho, explicitando as metodologias utilizadas, além dos aspectos rítmicos – subdivididos em duas partes – e aspectos melódicos – subdivididos em onze partes.

O terceiro capítulo, conclusivo, trata da formação do estilo de improvisação de Dorin e da forma particular de interatividade entre os músicos da escola do Jabour, além de conter algumas considerações finais.

Apresentamos em anexo as transcrições dos vinte e cinco solos, com as análises feitas sobre a partitura, em sua versão integral; além disso, estão presentes cinco composições de Hermeto Pascoal, a fim de ilustrar o seu uso do desenvolvimento de motivos, que relacionamos com a coesão exibida por Vinicius Dorin no uso desse elemento em seus solos.

Capítulo 1: Biografias

1.1. Vinicius Dorin

1.1.1. Formação e início da carreira

Vinicius Assumpção Dorin, filho primogênito de um professor de psicologia e de uma professora de inglês, nasceu em 16 de novembro de 1962, em Ituverava, interior paulista. Influenciado pela discoteca de seu pai, teve sua primeira tentativa de se iniciar na música com o violão.

Então desde que eu era criança, eu pegava os discos lá dele, tinha o disco do *Porgy and Bess*, instrumental, eram os discos que eu gostava de ouvir. Tinha lá um disco do Paulinho Nogueira tocando *Arrastão*, me lembro até hoje, e falei pra minha mãe que eu queria estudar violão. Aí meu pai dava aula perto de Araçatuba, morava em Guararapes, aí fui ter aula com a mulher lá, mas a mulher queria que eu cantasse música da jovem guarda, bicho, que era o que ela ensinava pro pessoal tocar, e minha mãe tirava as letras das músicas pra mim, mas eu falava: “Mãe, eu não quero cantar, eu quero tocar”.¹

Após essa primeira tentativa frustrada, Vinicius passa a estudar piano aos sete anos em Araçatuba. Posteriormente, sua família se muda para a cidade de Itu – SP. Influenciado pelos discos de Altamiro Carrilho, e pelas apresentações televisivas de Carlos Poyares², começou a estudar também flauta transversal, seu segundo instrumento.

Flauta estudei com um professor lá em Itu, o seu Carlito, que tinha sido aluno do [João Dias] Carrasqueira. Eu estudava erudito com ele e estudava chorinho também.³

¹ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

² O flautista Carlos Poyares se apresentava regularmente no programa comandado pelo bandolinista Isafas, transmitido pela TV Cultura em meados da década de 1970.

³ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

Saindo de um fliperama, acompanhado por um amigo, Vinicius passa em frente à sede da Corporação Musical União dos Artistas⁴, enquanto os músicos se preparavam para um ensaio, fazendo exercícios de aquecimento. Interessado em saber maiores detalhes sobre o grupo, Dorin se dirigiu a um músico do grupo, a fim de se interar dos trâmites necessários para ingressar na corporação musical; após um teste aplicado pelo clarinetista Otinilo Pacheco, Vinicius passa a integrar a União dos Artistas, tocando flauta transversal. Porém, a falta de experiência em grandes grupos fez com que Dorin tivesse algumas dificuldades de adaptação. As corporações musicais, devido ao número elevado de metais e percussão, possuem um grande volume sonoro, que pode assustar; devido à falta de prática de tocar em grandes grupos, Vinicius se atrapalhou.

Aí ele chegou lá na terça feira pra tocar, sentou lá do lado da primeira flauta que era o Seu Manolo Santoro, que era um doce de pessoa; quando atacou, eu nunca vou esquecer dessa expressão na minha vida, ele virou pra trás, me olhou com um olhar assustado, com um olho grande assim, e ele não achou mais nada, nem a primeira nota acho que ele não tocou; ele ficou meio bravo com música com isso aí, cara. Aí ele me falava que não sabia tocar em grupo, que não ia tocar na banda, daí ele sumiu; e ele ficava sem jeito de contar pro pai dele que não ia pro ensaio, então ele saía pro ensaio e parava num fliperama; a flauta ficava em cima da máquina e ele ficava jogando e o Otinilo, esse amigo nosso, que sempre foi mais zen, passava e dizia: “Pô Vinícius, vamos lá pro ensaio, não faça isso” e ele: “Ah, pô, não me encha o saco”⁵

Tendo ouvido o som do saxofone em um programa de jazz transmitido por uma rádio de Campinas, Dorin demonstrou interesse pelo instrumento; quando, na Banda, pede para trocar a flauta transversal pelo saxofone, recebe a recusa, com o argumento de que não seria possível tocar os dois instrumentos. Com a justificativa de que conhecia discos de músicos que tocavam tanto o saxofone quanto a flauta transversal, consegue que a

⁴ A Corporação Musical União dos Artistas é um tradicional grupo da cidade de Itu. Entidade civil, sem fins lucrativos, sobrevive exclusivamente da abnegação de seus músicos amadores, diretores e simpatizantes. Em atividade desde 1912, participou de inúmeros concursos, alcançando, dentre outros, os títulos de "A Melhor Banda do Interior", em 1959; "A Melhor Banda Civil do Brasil", em 1964; do "II Campeonato Paulista de Bandas", em 1978; do "1º Festival Iguatemi", em 1981 e do "1º Concurso Vamos Bagunçar o Coreto" em 1983. Em 1972 esteve no estado do Pará convidada pelo então presidente Emílio Médici para a inauguração da rodovia Transamazônica. Fragmento do texto retirado do site http://www.itu.com.br/noticias/detalhe.asp?cod_conteudo=4575 em 12/01/2009.

⁵ Nahor Gomes, em entrevista concedida.

corporação lhe empreste um sax alto, e tem suas primeiras aulas com um músico local conhecido por Tabajara, oboísta e claronista. Já em sua primeira aula foi orientado erroneamente sobre a possibilidade de que a boquilha do saxofone fosse direcionada com a palheta para cima ou para baixo, sendo obrigado a se orientar por fotos de discos de seu pai para encontrar a forma correta de montagem do instrumento. Após uma primeira aula incipiente de instrumento, Vinicius passou um mês sem voltar à sede da Banda União dos Artistas, sendo que durante este período “descobriu” o instrumento de forma autodidata, com o auxílio de uma tabela de posições, fotos de discos e gravações. Quando a diretoria da banda já estava a ponto de pedir que Dorin devolvesse o instrumento à corporação, este chega para o ensaio, e segundo as palavras de Nahor Gomes, “sai tocando”. Gomes atribui o grande feito do então adolescente Dorin, à sua grande disciplina, ao seu compromisso com a música desde muito cedo. Em um espaço de tempo muito curto, Vinicius já dominava o que havia de mais sofisticado naquele repertório, que abrangia desde aberturas de óperas e sinfonias até os tradicionais dobrados. Com relação à Banda União dos Artistas:

Ninguém usava *cap*, nada contra, mas já era assim, bem bacana; o ambiente proporcionava um status de músico já bacaníssimo, porque tinha aquela sede, terno com gravata e tal; então a gente de menino já tinha essa pegada de artista, de tocar, de ser músico bacana; eu sempre senti isso também, eu sempre quis ser músico assim; eu, o Vinicius e Otinilo, a gente se grudou nessa aí, então além dos ensaios normais, a gente ficava lá, a gente tinha a chave da banda, e a gente ficava lá estudando as partituras todas, tocando todas as partituras, enfim; e aí com coisa de arranjo, vamos escrever? Imagina, pegava uma partitura de piano, o Vinicius já lia em outras claves, sabe bicho? E aí no saxofone ele já traduzia muito cedo essa coisa dele, essa musicalidade⁶.

Vinicius Dorin teve a sua estréia profissional dentro da orquestra de bailes Sambrasil; na trajetória dos músicos pertencentes à Banda União dos Artistas, essa orquestra de bailes era considerada como “o próximo estágio”, já que pertencia a Francisco Belcufiné, mais conhecido como Chiquito, primeiro trompete da Banda União dos Artistas e filho do maestro Anísio Belcufiné. A Sambrasil era uma orquestra semi-profissional, e foi responsável pelo início profissional não só de Dorin, mas também do trompetista Nahor

⁶ Nahor Gomes, em entrevista concedida.

Gomes e muitos outros músicos atuantes no estado de São Paulo. Para o jovem Dorin, foi um acontecimento da maior importância o fato do maestro da Orquestra Sambrasil tê-lo chamado para ingressar no grupo; seu primeiro baile foi em Garça, interior paulista.

(...) saiu o cara do tenor, o Chiquito falou pra ele: ‘Olha, tem uma vaga lá na orquestra, você gostaria de tocar?’ Aí o Vinicius nem dormia, cara, ele ficou tão excitado, tão chapado com aquele convite... isso é uma das coisas mais importantes na vida dele; aí o Chiquito falou: “Olha, eu vou arrumar um tenor *pocê*”, com aquele jeito dele né? Tinha vaga de tenor. Aí, jogou um tenor na mão do cara e o cara foi pra Sambrasil tocando tenor, e o mais louco é que os arranjos já tinham aqueles solos, Glenn Miller, essa onda toda. O Chiquito tinha um repertório muito legal.⁷

Em sua formação a Orquestra Sambrasil possuía três saxofones (dois tenores e um alto), três trompetes e dois trombones, além da base rítmica. Como companheiros de trabalho Dorin tinha músicos experientes, como o tecladista Antonio Carlos Neves Campos, o trompetista Valter Leite, também conhecido como Carioca, e o primeiro alto Lázaro Nogueira da Silva, conhecido como Pingo, pai do saxofonista e arranjador Hudson Nogueira. Com a ampliação da orquestra, o trompetista Nahor Gomes entrou como terceiro trompete, foi adicionado mais um trombone e Vinicius entrou como tenorista. Através dos companheiros de trabalho mais experientes, Dorin passou a conhecer o trabalho de músicos de grande nome na época, como é o caso do saxofonista Casé⁸. Com a Sambrasil Vinicius viajou pelo interior dos estados de São Paulo e Minas Gerais, sendo que as distâncias chegavam a mais de seiscentos quilômetros, percorridos de perua Kombi.

(...) a gente chegava pros bailes, saía andar pela cidade, conhecer a cidade, tudo era novidade; chegava muito cedo, chegava três da tarde, quatro, pra começar a tocar às onze horas; aí a gente voltava pro clube, e umas sete, oito horas a gente já tava lá tocando; quando acabava os bailes a gente ficava triste, bicho; aí o pessoal tava desmontando, a gente ficava umas duas horas tocando até o pessoal guardar tudo, aí a gente ia ajudar a guardar o equipamento também,

⁷ Nahor Gomes, em entrevista concedida.

⁸ Mais especificamente o disco *Brazilian Jazz Coffee*, que traz ainda o baterista Rubens Barsoti, o contrabaixista Luiz Chaves e o pianista Moacir Peixoto.

caixas de som, etc. Mas até o último instante que dava pra gente continuar tocando a gente continuava.⁹

Vinicius sempre contou com o apoio de sua família para seguir a profissão de músico. Em determinado momento de sua adolescência, quando já tocava saxofone havia algum tempo, foi presenteado pelo seu pai com dois saxofones Selmer Mark VII, um alto e um tenor.

(...) e um dos instrumentos, acho que o alto, veio sem aquela presilha, a pecinha que você prende o negócio [tudel]; imagina, veio de fábrica sem aquilo lá, e ele só viu lá na casa dele, que foi o pai dele que trouxe, de surpresa; foi pra São Paulo, comprou os dois e chegou em casa com os instrumentos; ele ficou tão triste, e o pai dele “Vamos trocar”, e ele “Não”, com medo, “Deixa assim” (risos). Aí voltaram pra São Paulo pra trocar. Imagina, naquele momento ele ficava todo o tempo tocando aqueles saxofones, e no piano, sempre, sempre.¹⁰

Em meados da década de 1970 Vinicius já lia algumas edições da revista *Downbeat*, e eram habituais as idas para São Paulo no intuito de comprar discos; já se interessava pela música de Thad Jones, Cannonball Adderley, Paul Desmond, Dizzy Gillespie, Phill Woods e muitos outros, notadamente músicos do *bebop*, além do brasileiro Victor Assis Brasil.

A gente ia na [Rua]24 de Maio, tinha aquela casa Bruno Góes, era uma das maiores lojas, e a gente ficava o dia inteiro; ele ia pra um lado, eu ia pro outro, aí eu achava um do Phill Woods, ele achava um do Maynard Fergusson e tal, aí a gente fazia uma pilha, e tinha que fazer uma triagem, porque não tinha dinheiro pra comprar tudo, era uma epopéia aquilo lá, a gente vinha de ônibus de Itu, a gente morria de medo até de atravessar a rua, cara, aí comprava ali dois ou três discos, um gravava pro outro depois; e aí os vendedores escondiam os discos pra gente pra voltar no mês seguinte e pegar; nessa a gente comprou discos que a gente ouve até hoje, discos importantíssimos.¹¹

⁹ Nahor Gomes, em entrevista concedida.

¹⁰ Idem

¹¹ Ibidem

A oportunidade em que Dorin começou a arriscar seus primeiros solos improvisados foi com o surgimento de uma banda de jazz tradicional, chamada *Old Way Jazz Band*; dentre as várias formações deste grupo, passaram músicos como o clarinetista Otinilo Pacheco, o pianista Paulo Braga e o percussionista Eduardo Gianezella. A improvisação na história de Dorin não surge de forma intuitiva, pois segundo o próprio músico, não possuía habilidades encontradas em muitos improvisadores, que descrevem como algo natural, desde seus primeiros contatos com o instrumento, a facilidade de percepção ao reproduzir harmonias e melodias ouvidas em gravações.

A gente tinha um conjuntinho de *diexieland*, essas coisas, tocava de tudo, mas tinha uns arranjos, e eu tentava improvisar, nas coisas mais simples, mas sem base nenhuma; no piano eu gostava de tentar tocar umas coisinhas diferentes, no conservatório, tirava umas coisas de ouvido, mas eu sempre tive muita dificuldade, entendeu? Eu não era um cara que ouvia o acorde e já descobria. Eu tentava, mas não...¹²

Através desse grupo de *diexieland*, Dorin conheceu o saxofonista Roberto Sion¹³, com quem estudaria posteriormente em dois festivais de inverno de Campos do Jordão. Após o contato com Sion, Dorin iniciou um curso de harmonia por correspondência da *Berklee*.

Eu tava estudando esse curso da *Berklee* por correspondência, um curso que eu tinha visto na *Downbeat* lá... pra trazer isso aí foi um inferno; meu pai teve que ir no banco...¹⁴

A convite de Antonio Carlos Neves Campos, tecladista e arranjador da Orquestra Sambrasil, Dorin começou a estudar no Conservatório Dramático e Musical “Carlos de Campos”, localizado em Tatuí, interior paulista. No conservatório de Tatuí Dorin integrou a

¹² Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

¹³ Sion havia chegado de um período de estudos na *Berklee College of Music*, e sua semelhança estilística com o saxofonista norte-americano Phill Woods chamava a atenção de Vinicius.

¹⁴ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

big band Samjazz, onde teve contato com um repertório importante na formação de instrumentistas de sopro.

(...) imagina, a gente ia pra Tatuí uma vez por semana, rachava a gasolina, eu, ele, o Otinilo e o Tabajarinha. Aquilo pra gente, chegar lá e ensaiar só, já era um evento da maior importância, aqueles arranjos americanos, aquelas músicas; o que o Neves fez foi também criar uma condição pra gente, a gente chegava lá babando pra tocar.¹⁵

Em Tatuí Vinicius passou a ter suas aulas de saxofone propriamente ditas, com José Teixeira Barbosa, ou Seu Juca, como é mais conhecido; porém, não manteve o vínculo com o conservatório por muito tempo, devido aos compromissos profissionais que havia assumido.

(...) em Tatuí tinha uma professora bacana de teoria, que deixava a gente só fazer as provas, entendeu? Eram fáceis as provas, né? Agora, teve uma professora de orfeon que não perdoou minhas faltas lá, e não deixou fazer exame, no dia ela chegou e falou que eu não podia fazer o exame, e eu expliquei que fazia baile, e as aulas eram de sábado, aí eu saí de lá, fiquei meio chateado...¹⁶

Após um período na Orquestra Sambrasil, Vinicius é convidado, juntamente com o trompetista Nahor Gomes a ingressar em outro conjunto de bailes, também da região de Itu. O conjunto Makros, da cidade de Cerquilha, oferecia diferentes possibilidades musicais aos jovens, já que o repertório era composto por músicas de linha mais *pop*, do final da década de 1960 e início da década de 1970. Ao contrário da Sambrasil, o Makros tinha uma formação mais compacta, com contrabaixo, bateria, guitarra, saxofone, trompete e teclados.

(...) era um grupo interessante; o líder era o Chiro Gaiotto, que tocava piano pra caramba, cantava e tocava saxofone e flauta. Um belo dia esse cara me liga, e

¹⁵ Nahor Gomes, em entrevista concedida.

¹⁶ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

fala: “Aqui é o Chiro, e queria saber se você gostaria de tocar no meu conjunto”, aí eu lembro que sei lá, não sei o valor, mas dava o dobro do Chiquito (...) aí ele disse: “Ah, eu ouvi dizer que tem um amigo seu aí, um tal de Vicente”, eu falei: “Não, Vinicius”, e ele: “ É, Vinicius, traz ele também, vem aqui pra vocês ensaiarem”. Chegamos e ensaiamos e tal, e ele já chapou, e daí falou o seguinte: “Olha, o primeiro baile – eu não me lembro bem porque – eu vou fazer só com o piston, só com o Nahor”, porque não sei o que que era, cara; e falou pro Vinicius: “Eu vou tocar saxofone e você vai pra assistir”; eu não me lembro bem se foi em Campinas, foi por aquela região ali. Fomos fazer o baile, e o Vinicius ficou assistindo; teve um show no meio do baile do Dick Farney, e quem tocava era o Renato Loyola de baixo e Toninho Pinheiro de bateria; imagina a gente vendo aquilo, a gente não teve nem coragem de falar com os caras.¹⁷

Após algum tempo trabalhando com o Makros, Vinicius se desliga do grupo, a fim de permanecer mais tempo na cidade de São Paulo, em busca do objetivo de produzir música instrumental. Segundo Berliner (1994) para explicar os extraordinários conhecimentos que muitos músicos desenvolvem ainda jovens, é necessário um senso precoce de identidade profissional; com a mente aberta, sem sentir o peso das responsabilidades da vida adulta e aproveitando o suporte em casa para a sua disciplina de estudos, jovens músicos desenvolvem sua improvisação com a mente livre e energia ilimitada, próprios da faixa etária.

No Makros os músicos eram bons, eles tinham conjunto de choro também, às vezes eu tocava com eles... Mas eu parei no conjunto pra ficar mais por São Paulo, eu já tinha isso claro na cabeça, queria fazer um som legal, não queria ficar fazendo baile, né? Morava com meus pais também, não precisava de grana...¹⁸

Durante este período, aos vinte anos de idade faz um teste no CLAM, centro de estudos musicais pertencente aos músicos do Zimbo Trio, oportunidade em que o pianista Fernando Mota o oferece uma bolsa para estudar piano. Vinicius não aceitou o convite, pois não sabia se seria convocado para o serviço militar obrigatório, e não sabia se poderia assumir mais este compromisso. Dispensado do Tiro de Guerra, ligou no CLAM e iniciou

¹⁷ Nahor Gomes, em entrevista concedida.

¹⁸ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

suas aulas de piano, primeiramente com Fernando Mota, e posteriormente com Hamilton Godoy. Após um período, passou a dar aulas para os alunos ingressantes no curso de piano da escola. Ainda no CLAM, teve aulas de harmonia e saxofone com José Carlos Prandini, que o incentivou, entre outros caminhos para o estudo da improvisação, a escrever solos, estudo realizado por ícones do jazz como o trompetista Art Farmer¹⁹.

Agora o que eu fiz mais do que tirar solo é escrever solo, eu escrevia muito solo. O Prandini me incentivava muito pra escrever, entendeu? E isso é um estudo legal pra caramba, porque é como se você tivesse improvisando com tempo, compondo quase; você vai apurando o gosto com isso, entendeu? Então eu escrevia muito solo, pegava um *standard* e escrevia um improviso daquilo lá.²⁰

Nessa fase, continuava morando em Itu com sua família, e ficava três ou quatro dias por semana em São Paulo. Realizou substituições na *big band* do pianista Laércio de Freitas, com o qual saía para “dar canja” semanalmente. Além disso, conheceu músicos como Arismar do Espírito Santo, Bob Wyatt e Nailor Proveta no bar Máquina do Tempo, onde eram promovidas *jam sessions* todas as segundas feiras. Segundo Berliner (1994) tão essencial para o jovem improvisador quanto informação técnica e conselhos de músicos mais experientes, é o conhecimento adquirido diretamente através da performance, com a participação em uma das mais veneráveis instituições da sociedade: a *jam session*. Nessas reuniões informais os improvisadores ficam livres das restrições comerciais com relação ao repertório e duração das músicas, e ganham liberdade para arriscar.

Ficava até às cinco da manhã tocando toda segunda feira. Até que fechou o bar, porque começaram a chamar a polícia lá, os vizinhos, né? Mas era um lugar legal. Aí casei e fui morar em São Paulo.²¹

¹⁹ “Eu cheguei à conclusão de que o melhor que poderia fazer seria escrever os solos, nota por nota, e arrumá-los com a harmonia da música, analisando a relação entre as notas e o acorde que estava sendo tocado. Então eu pude aprender, “Bem, você pode fazer isso aqui”. Isso foi como por o meu vocabulário no lugar.” Art Farmer in BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, pg. 95.

²⁰ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

²¹ Idem.

Com sua mudança para São Paulo, Vinicius passa a ter mais contato com a cena local de música instrumental, e atua em quatro importantes grupos: a Banda Savana, o noneto Rebop, a Orquestra do Hotel Maksoud Plaza e a Banda da Patroa, comandada pela pianista Sílvia Góes. Na Banda Savana, liderada pelo Maestro Branco, Vinicius exercia a função de primeiro sax alto. O noneto Rebop, idealizado pelo baterista Bob Wyatt, era formado ainda pelos trompetistas Walmir Gil e Nahor Gomes, o trombonista Valdir Ferreira, os saxofonistas Nailor Proveta e Ubaldo Versolato, o contrabaixista Lito Robledo e o guitarrista e arranjador Alexandre Mihanovich.

Tocamos durante um ano e pouco toda quinta-feira com repertório enorme, fazia dois sets e a cada semana a gente trocava muito de música; foi um período muito fértil, onde o Alexandre escrevia compulsivamente, a gente ensaiava e tocava toda semana; ficou muito afiado, o ano é por volta de 90, 91, era no Samja e o que eu via era que aqueles caras estavam muito à vontade tocando tudo de jazz.²²

A Banda da Patroa contava com repertório distinto dos demais grupos de música instrumental de então; estavam presentes sambas, baiões e forrós rápidos, bem como temas originais de Hermeto Pascoal, transcritos pela pianista Sílvia Góes.

Já a Sílvia e o Arismar tocavam umas coisas diferentes, já tinham uma influência do Hermeto.²³

Sua passagem pela Orquestra do Maksoud Plaza se deu com uma série de substituições, no lugar do saxofonista Pique Riverte. Nesse conjunto passaram alguns dos mais importantes instrumentistas da cena paulistana, como os saxofonistas Nailor Proveta e Carlos Alberto Alcântara.

²² Nahor Gomes, em entrevista concedida.

²³ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

(...) era pra fazer um tempo, e aí o Duran, que era o maestro chegou e disse: “Se você quiser, você fica no lugar dele”, aí eu achei que era sacanagem ficar no lugar do cara; e o Duran pegava muito no pé dos músicos, pegava muito no pé do Nahor, e eu não curtia muito essas coisas, entendeu? E eu estava tocando também, com o Arismar, com outro pessoal, e eu queria tocar, né? Aí acabei não ficando lá, e entrou o Carlos Alberto [Alcântara], que ficou uns cinco anos. O pessoal ficou anos lá tocando, o Maurício [de Souza], porque era uma grana razoável e tal, tinha carteira, mas eu não estava a fim disso aí, entendeu? Era um trampo legal e tal, mas eu estava a fim de tocar, mesmo, sabe?²⁴

De acordo com Benny Bailey²⁵ “Quando você é iniciante, não tem o conhecimento necessário para criar seus próprios solos, então pode começar copiando coisas que soam bem nos solos das outras pessoas”. Assim como uma criança aprende a falar sua língua nativa imitando a fala de pessoas mais velhas, jovens músicos aprendem a improvisar copiando músicos experientes, através da transcrição de seus solos. Esse processo envolve o desenvolvimento não apenas do complexo vocabulário utilizado pelos grandes improvisadores, mas também de atributos como articulação, inflexão e timbre. Dorin realizou transcrições de solos de saxofonistas como Phill Woods, Charlie Parker e Cannoball Adderley; além de transcrever, praticava o solo junto com a gravação, a fim de desenvolver as articulações e inflexões próprias aos estilos dos músicos. Vinicius fazia ainda constantes trabalhos na noite paulistana, e possivelmente o repertório executado nesses trabalhos – juntamente com as atividades de transcrição – foi primordial na formação de seu estilo, exibido ainda nas gravações com a Banda Savana do início da década de 1990.

Sempre ouvi muito *bebop*, né? Porque a gente achava que só tinha isso, entendeu? Realmente quando eu tocava na noite em São Paulo, substituía alguém, ou era jazz ou bossa nova que se tocava, ou samba, ou alguma coisa latina, ou acompanhar cantora, ninguém tocava baião, maracatu (...). Mas o samba também era meio jazzístico. O Hermeto sofreu muito com isso aí. Porque o Hermeto queria mudar, não sei se foi antes do Quarteto Novo, que ele tocava na noite, e ele já era um cara que era respeitado na noite, e ele queria tocar, e tinham uns caras que tiravam sarro: “Ih, lá vem o cara querer tocar

²⁴ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

²⁵ In BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, pg. 95.

baião”, porque eles consideravam brega, entendeu? Os caras queriam tocar Bill Evans, essas coisas... os caras da noite, Luiz Melo, esses caras...²⁶

A experiência de tocar na noite, fazendo substituições, proporcionou a Dorin a convivência com os mais variados nichos musicais de São Paulo. Para o jovem músico, recém chegado do interior e disposto a aprender, os trabalhos na noite, ao lado do aspecto da aquisição de experiência, também proporcionavam sua subsistência, juntamente com as aulas ministradas no CLAM. Na noite teve oportunidade de trabalhar com músicos como o baterista Magno Bissoli, o baixista Itamar Colaço e o multi-instrumentista Arismar do Espírito Santo, além de outras figuras do cenário local.

Na noite tinha uns caras legais, aprendi muito com eles, mas uns caras muito negativos, então eles falavam: “É, música é uma porcaria, ta vendo? Tem que tocar pra bêbado” Sempre achando tudo ruim, mas aí eu ficava na minha, porque pra mim era legal pra caramba. Às vezes tocava na Baiúca das nove meia às dez e tinha que ficar até às duas lá pra fazer outra entrada, porque fazia uma entrada pra um e depois outra pra outro cara. Porque os caras dobravam, saíam de um lugar e iam pra outro, de tal hora a tal hora, entendeu? O irmão do Itiberê [Zwarg], o Moacir “Pé-Chato” atacava às seis da tarde num happy hour de um lugar, ia trocando de casa e chegava até às quatro da manhã no Viva Maria, todo dia, então era costume isso aí. Então aí eu conheci um monte de gente também, pra mim era legal, mas pra quem tava tocando todo dia, os caras não gostavam, ficavam meio frustrados... foi em 1982, 1983... tocava o Matias Matos de baixo, o Zinho baterista, o pessoal da Baiúca, o Didi pianista, que era um cego que tocava piano bem pra caramba. E tinha as patotas; tinha o pessoal da Baiúca, tinha o pessoal do Padock, e eu já peguei o final dessa fase de noite aí, foi quando abriram os bares no Itaim, foi meio o final já. Quando o Hermeto tocou na noite era o auge, né? Tinha cinquenta lugares legais pra tocar, tocavam de tudo e ganhavam bem pra caramba. Eu já peguei o final (...) mas era legal, pra praticar. Mas tinha que tocar umas coisas conhecidas, senão os caras reclamavam, os outros músicos. Então o repertório era muito esse aí.²⁷

Dentre os diferentes trabalhos de que Dorin teve participação em sua carreira, mais um que merece destaque é o Grupo Comboio. Por intermédio dos músicos da banda Placa Luminosa, com a qual participou de inúmeras *jam* sessions, Vinicius conheceu Natan

²⁶ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

²⁷ Idem.

Marques, violonista e guitarrista que montava uma parceria com Ricardo Leão, pianista goiano radicado no Rio de Janeiro. Segundo o próprio Dorin, a linha do grupo era *fusion*, com a adição de elementos brasileiros. A tendência mais *pop* deste trabalho se revela até mesmo pelo processo de gravação, pois, ao contrário da captação ao vivo, já tradicional na música instrumental, esse disco foi feito em *overdubs*²⁸. O Comboio teve seu primeiro trabalho gravado em meados de 1989 pelo selo Som da Gente²⁹, e contou com o baterista Maguinho Alcântara, o baixista Pedro Ivo e o percussionista Clodoaldo, além das participações especiais do pianista César Camargo Mariano e do contrabaixista Celso Pixinga. Foi com o Comboio que Dorin fez sua primeira viagem internacional, para shows no Canadá.

Através de Ricardo Leão, então diretor musical da banda da cantora Simone, em 1988 Vinicius ingressou no grupo da cantora, excursionando pelo Brasil e por Portugal com o show “Sedução”. Essa oportunidade surgiu com a saída do norte-americano Paul Liberman, saxofonista que residiu no Brasil por um período.

Ali eu acho que abriu as portas pro grande mercado, vamos dizer assim; sei que é uma fase inicial que ele embarcou e gostou, porque mudou o patamar dele com relação a outros músicos, ele ali com vinte e poucos anos (...) foi tocar um grande show, que tinha Natan Marques, que tinha o Picolé de bateria, o Jorjão de contrabaixo e tal, e nessa época da Simone foi um estardalhaço, eu sei que ele curtiu bem, porque ele ganhou bastante dinheiro, e tal.³⁰

Após uma experiência de aproximadamente dois anos acompanhando a cantora Simone, em 1991 Vinicius recebe o convite para integrar o grupo da cantora Gal Costa, e excursiona com o show “Plural” pelo Brasil, México, Alemanha e Suíça. Durante esse

²⁸ Técnica de gravação em estúdio que compreende a superposição de sons gravados separadamente.

²⁹ O selo Som da Gente, ativo entre os anos de 1981 e 1992, foi criado e gerenciado pelo casal de compositores Walter Santos e Teresa Souza. A empresa produziu, ao todo, 46 discos exclusivamente instrumentais, que representam uma parte bastante significativa dos lançamentos daquele segmento, no período. Dentre os artistas presentes no *cast* da empresa pode-se citar Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Alemão, grupos D’Alma, Medusa e Cama de Gato. - Muller, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2005, p.13.

³⁰ Nahor Gomes, em entrevista concedida.

mesmo período continuou sua atuação no cenário paulistano da música instrumental, tendo gravado com a Banda Savana o disco “Arranjadores”, que contava com os maestros Cipó, Duda, Moacir Santos e Branco. A relação entre seus reais objetivos para a carreira e o *show business* causa uma crise no músico, que em 1992 decide sair do grupo da cantora baiana.

(...) aí falei assim: “Bicho, agora acabou, agora tenho que tocar... só vou estudar, só vou tocar som legal”, porque eu fazia instrumental sempre, né? Mas aí fazer show [com Gal Costa] era complicado; aí eu vim aqui pra Itapeverica [da Serra – SP], pra alugar uma casa barata (...) Eu tava sem grana, às vezes meu vizinho lá tinha uma comida, e eu comia com ele; ele não tinha geladeira e guardava as coisas na minha (...) aí ligava Roberta Miranda, ligava não sei quem, eu falava que não podia... musicalmente... eu já estava meio querendo parar de tocar... não estava legal.³¹

1.1.2. Ingresso no grupo de Hermeto Pascoal

Em 1993 Vinicius havia se desligado do grupo da cantora Gal Costa e se mudado para Itapeverica da Serra, município da Grande São Paulo, com o intuito de diminuir seus gastos, alugando um imóvel mais barato. Devido à sua recente separação, estava sem piano, já que sua ex-mulher havia ficado com o instrumento. Decidiu então comprar um piano elétrico, modelo *Rhodes*.

Foi no dia em que eu comprei um piano Fender, eu entrei em casa, tinha um recado na secretária eletrônica, pra ligar lá; era o Márcio [Bahia]. No dia em que eu comprei o piano, olha só...³²

Sendo assim, aos trinta anos Vinicius Dorin se integra ao grupo de Hermeto Pascoal, juntamente com o pianista paulistano Bruno Cardozo, que não seguiria sua trajetória com o músico alagoano.

³¹ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

³² Idem.

E o Bruno [Cardozo] entrou comigo, mas o Bruno estava comprando uma casa, e tinha um monte de shows pra fazer, então acabou não dando pra ele... porque a gente não tinha muito show com o Hermeto, estava numa época que não tinha muita coisa, mas tinha que ensaiar, né?³³

Sua estréia com Hermeto Pascoal foi no SESC Pompéia, em São Paulo, em Setembro de 1993, pelo Projeto Brasil Musical. Esse primeiro show de Dorin, que era também o primeiro show do pianista Bruno Cardozo rendeu um disco³⁴, lançado pelo selo Tom Brasil, onde está registrado o show de Hermeto Pascoal e também o do Grupo Pau Brasil.

Naquele dia lá fundiu o motor do meu carro, bicho. Eu deixei o carro na rua, peguei os sax e fui pro teatro. Aí o pai da Magali, com quem eu era casado, foi lá pegar o carro. Então eu tava preocupado, não por causa do carro, mas com as músicas, né? Aí tava estudando no camarim, o Hermeto chegou e disse: “Ah bicho, agora toma tua cerveja aí e esquece essas músicas”. Aí a gente tocou a primeira música, e na segunda ele puxou *Autumn Leaves*, que já foi pra deixar à vontade, entendeu? Foi esse show aí. Nós ensaiamos uma semana inteira; já tinha dado uma ensaiada com o Itiberê aqui, e era uma puta resposta, né? Tinha umas coisas que eu nunca tinha tocado... Maracatu, nunca tinha tocado...tinha tocado mas, assim, nem sabia o que era.³⁵

No dia seguinte Hermeto Pascoal e seu grupo partiram para uma turnê que incluía Argentina e Uruguai. Após essas apresentações, ficaram um tempo razoável apenas ensaiando, sem um show sequer. Foi nesse período, com a saída do pianista Bruno Cardozo, que Vinicius levou o jovem André Marques para que Pascoal avaliasse a possibilidade de sua entrada no grupo.

O Hermeto pediu pra eu ver um pianista, aí eu fiquei pensando; o Natan [Marques] que falava do André; eu gravei umas coisas com o André mas não conhecia. Um dia eu fui gravar com o Natan num estúdio e o André estava lá. O estúdio tinha dois pianos; a gente começou a tocar, tal, aí ele tocou, aí fui falar com o Natan, que me disse: “Ele acabou o colégio e agora só quer tocar”. Aí comentei com o Itiberê e com o Hermeto, que me falaram: “Ah, traz o cara

³³ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

³⁴ Pau Brasil e Hermeto Pascoal. *Música Viva Vol.1*. Tom Brasil: São Paulo, 1994.

³⁵ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

aí”. A gente ficou uma semana no Rio, e no fim de semana o Hermeto convidou ele pra tocar. Aí a gente combinou de ficar uma semana no Rio e uma semana em São Paulo. Só que em São Paulo eu deixava de tocar pra ensaiar lá também, mas eu estava pagando um aluguel barato, então pra mim foi legal pra caramba. Às vezes quando tinha alguma coisa que não dava a gente mudava o ensaio, ou um dia voltava pra cá e depois voltava pra lá.³⁶

O material musical utilizado por Hermeto Pascoal era total novidade para Dorin. Compassos mixtos e ritmos brasileiros como maracatu, baião e frevo não faziam parte do seu estudo antes de sua ida para o Jabour. Ainda assim, segundo o próprio Pascoal, Vinicius foi o instrumentista de sopros que entrou mais preparado em seu grupo. Dorin estudava o dia todo na casa de Pascoal, nos dias da semana em que ficava no Rio de Janeiro para os ensaios do grupo. Foi na época em que voltou a tocar flauta transversal, que não vinha usando muito em sua vida profissional em São Paulo. A dedicação de Dorin se explica pela quantidade de material musical e técnico novo com que se deparou quando ingressou no grupo de Hermeto Pascoal, como superagudos no saxofone soprano, além da linguagem dos ritmos brasileiros. Além disso, havia uma grande quantidade de arranjos prontos, que os outros músicos já tocavam.

Quando eu entrei com o André tinha muito arranjo pronto já, então tinha muita coisa pra tocar; tinha coisa que eles tinham tocado pouco, tinha muito arranjo que o grupo tinha tocado uma vez só e depois nunca mais tinha tocado, aí achava uma partitura, o Márcio lembrava, e eu ia escrevendo. Teve coisa que tava praticamente perdida. Aquele maracatu lá (canta a melodia de *Ilzinha*, gravada no álbum *Mundo Verde Esperança*) tinha sido perdido, bicho, tinha uma parte de saxofone que tava toda borrada, aí o Márcio foi lembrando da melodia e eu fui escrevendo. E já peguei também muita coisa que ele fez nos ensaios, suítes, várias coisas, agora eu desenvolvi muita a parte de interpretação lá, que eu sofria muito com isso aí. Eu tinha medo de interpretar muito as melodias, pra não descaracterizar, e ele: “Não, você tem que ficar livre, bicho. Faz o que você quiser aí.” Eu era muito resistente a isso, por exemplo, nisso aí eu melhorei bastante lá.³⁷

A dinâmica de ensaios do grupo de Hermeto Pascoal, na época da entrada de Vinicius Dorin e André Marques, já não era a mesma do grupo antigo, que contava com o

³⁶ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

³⁷ Idem.

pianista Jovino Santos Neto e Carlos Malta nos sopros. Em vez dos ensaios diários da formação anterior, a frequência passou para quatro dias por semana, de terça a sexta feira, ou de terça a sábado, com duração de aproximadamente seis horas. Segundo Vinicius, essa rotina durou quase um ano, e ele ia de carro para a casa de Pascoal no Rio de Janeiro, junto com o jovem André Marques.

Aí de manhã estudava, eu ficava na casa do Itiberê ou na casa do Hermeto mesmo, e de tarde ensaiava, até às oito da noite, mais ou menos. Era esse pique aí. De noite escrevia algumas coisas. Quando não ensaiava eu sentia falta pra caramba. Mas eu lembro uma vez, teve um negócio que ele [Hermeto] escreveu pro PercPan, e foi fazendo uma suíte; ele ia compondo, então inventava o arranjo, fazia uma ponte... e no último dia, antes de viajar, nós ensaiamos mais de doze horas.³⁸

Após a fase inicial os ensaios se tornaram esporádicos, acontecendo somente quando havia uma agenda de shows, ou quando Pascoal havia escrito algo novo para o grupo. Desde então, Dorin vem participando com Hermeto Pascoal de concertos pela América do Sul, Europa, Estados Unidos e Japão. Nesse período, trabalhou ainda com Jane Duboc, Rosa Passos, Nenê, Arismar do Espírito Santo, Fernando Corrêa, Big Band Bissamblazz e Banda Mantiqueira. Seu único disco em estúdio com Hermeto Pascoal é “Mundo Verde Esperança”, lançado pelo selo Rádio MEC. Desde 2000 vem se apresentando com seu grupo, com o qual gravou seu primeiro CD autoral, chamado “Revoada”, lançado pelo selo Maritaca. Como professor, ministrou aulas no Conservatório Carlos de Campos, de Tatuí, por três anos, além de festivais como os de Ouro Preto, Tatuí, Campos do Jordão e Londrina e Ourinhos. Além disso, em 2007 e 2008 se apresentou e ministrou *workshops* em universidades norte-americanas, como a *Manhattan School of Music*.

³⁸ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

1.2. Hermeto Pascoal

O alagoano Hermeto Pascoal nasceu na noite chuvosa de 22 de Junho de 1936, próximo ao Rio São Francisco, no povoado de Olho D'água, perto do distrito de Lagoa da Canoa, na época pertencente ao município de Arapiraca. Autodidata, iniciou-se na música com sete anos, tocando flautas feitas do caule da mamona e da abóbora; aos oito anos iniciou-se na sanfona de oito baixos – dada pelo seu pai, que vendeu sua melhor vaca para comprar o instrumento – e posteriormente na de trinta e dois baixos. Sua referência nessa época era Luiz Gonzaga, porém, Hermeto relata que não sabe ao certo como a música do rei do baião chegava até Lagoa da Canoa, pois os sanfoneiros aprendiam as músicas pela metade em viagens para Maceió ou Arapiraca, já que ninguém possuía vitrola ou gramofone; para que se ouvisse um disco em Lagoa da Canoa, era necessário que se pagasse para que o dono do gramofone que havia na feira o tocasse, e dessa forma, não era possível decorar as músicas. Segundo o próprio Pascoal (1990) “Foi bom pra mim, porque eu me apoiei muito na roça, nos passarinhos e nos sapos, e foi muito importante essa riqueza pra minha criatividade.”³⁹

Aos 14 anos saiu de casa para tocar na festa de São João de Palmeira dos Índios-AL, junto com seu irmão José Neto, e não retorna.

Me deu uma coisa na cabeça de não voltar pra casa, e ir pra Recife. Eu ouvia falar muito de Recife, né? (...) Chegamos em Recife, descemos na estação com a coragem e a cara, e fomos direto pra rádio Tamandaré. Na rádio, me acharam bonitinho, mas eu não tocava nada, e meu irmão José Neto foi pra Rádio Jornal de Comércio, que era a melhor rádio da época lá da região de Recife. Aí ele me levou pro diretor da rádio [Jornal do Comércio], e o Sivuca já tava lá, já era famoso, e botaram na cabeça da gente pra formar um trio, chamado “O mundo pegando fogo”, mas o Sivuca carregava a gente nas costas.⁴⁰

³⁹ Entrevista de Hermeto Pascoal concedida ao Programa Ensaio, dirigido por Fernando Faro e produzido pela TV Cultura, 1990.

⁴⁰ Entrevista de Hermeto Pascoal concedida ao programa “A vida é um show”, dirigido por Luiz Carlos Pires e apresentado por Cláudio Lins e produzido e exibido pela TVE-Brasil, 2002.

Nesse período em Recife, teve a oportunidade de trabalhar ainda com Jackson do pandeiro, como percussionista, quando Jackson iniciava suas incursões como cantor. Em 1958 transfere-se para o Rio de Janeiro, acompanhando seu irmão José Neto, que já estava empregado na Rádio Tupi daquela cidade.

E tinha estado lá [no Recife] o Pernamubuco do pandeiro, que era justamente o diretor do regional da Rádio Mauá do Rio de Janeiro. Ele tinha me convidado, quando viesse pro sul, pra tocar no regional. Aí meu irmão Zé Neto me levou lá na rádio Mauá, e por coincidência tinha saído o acordeonista lá deles, aí ataquei logo no regional do Pernambuco.

Em 1961 mudou-se para São Paulo, onde integrou os grupos Som Quatro⁴¹, Sambrasa Trio⁴² e Quarteto Novo⁴³. Na formação desse último grupo, Hermeto se uniu a outros músicos que, assim como ele, ansiavam por uma construção musical que se distanciasse de “estrangeirismos”. Como aponta Heraldo do Monte:

A década de 1960 foi a década das primeiras vezes que a gente começou a fugir das tendências “bebopianas”, “charlieparkeanas” que a gente tinha, pra formar um tipo de improvisação bem brasileira mesmo, com sotaque, com acentuações, com notas, com escalas nordestinas, quando possível, quando o tema pedia. E era tudo primeira vez, porque o estilo bossa nova que a gente tinha, eles tocavam samba, estilo bossa nova, e na hora de improvisar, improvisavam jazzisticamente.⁴⁴

Dessa forma, iniciou-se a busca do Quarteto Novo por uma estética própria, uma identidade que os diferenciasse da música estrangeira, principalmente do jazz. Sendo assim, os músicos integrantes do Quarteto Novo – que tomaram para si a responsabilidade de substituir os valores estéticos advindos de outras culturas por outros *autenticamente*

⁴¹ **Som Quatro:** Hermeto Pascoal (Piano), Papudinho (Trompete), Dílson (Bateria) e Azeitona (Contrabaixo).

⁴² **Sambrasa Trio:** Hermeto Pascoal (Piano), Airto Moreira (Bateria) e Claiber (Contrabaixo).

⁴³ **Quarteto Novo:** Hermeto Pascoal (Piano e Flauta), Heraldo do Monte (Guitarra e Viola Caipira), Airto Moreira (Bateria e Percussão) e Théo de Barros (Violão e Contrabaixo).

⁴⁴ Heraldo do Monte, em declaração ao documentário “Quebrando Tudo”, dirigido por Rodrigo Hinrichsen, produzido pela Traquitana Filmes em 1998 e exibido pela TV Cultura.

nacionais (Carvalho, 2003) –, passaram a considerar elementos da música estrangeira, e principalmente do jazz, como indesejados na linguagem, especialmente na improvisação, que por contar com menos previsibilidade do que a música escrita, está mais sujeita às influências carregadas pelo executante. Esse anseio pela linguagem “nacional”, tido por alguns dos mais importantes artistas brasileiros das mais variadas áreas da arte, se deve, segundo Carvalho (2003:88) à relativamente recente independência dos países americanos, à necessidade de construir uma ‘*identidade nacional*’, que num primeiro momento, rompa com o ‘*legado colonial*’, ao mesmo tempo que anseia por inserir o país no contexto do mundo ‘*civilizado*’ (...).

Após a experiência com o Quarteto Novo, em 1970 Hermeto Pascoal é convidado por Airto Moreira e Flora Purim para uma viagem aos Estados Unidos, no intuito de escrever arranjos e composições para dois discos da dupla: *Natural Feelings* e *Seeds on the ground*. Nesta oportunidade surgiram convites, e Pascoal iniciou sua discografia solo; atuando como compositor, arranjador e instrumentista, gravou dezesseis discos autorais: “Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure” (Cobblestone/1971), “Hermeto” (Buddah/1972), “A Música Livre de Hermeto Pascoal” (CBS/1973), “Hermeto Pascoal” (RCA/1975), “Slaves Mass” (CBS/1977), “Zabumbê-bum-á” (WEA/1978), “Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux” (WEA/1979), “Cérebro Magnético” (WEA/1980), “Hermeto Pascoal & Grupo” (Som da Gente/1982), “Lagoa da Canoa Município de Arapiraca” (Som da Gente/1984), “Brasil Universo” (Som da Gente/1986), “Só não toca quem não quer” (Som Livre/1987), “Por Diferentes Caminhos” (Som da Gente/1989), “Festa dos Deuses” (Polygram/1992), “Eu e Eles” (Rádio MEC/1999), “Mundo Verde Esperança” (Rádio MEC/2003) e “Chimarrão com Rapadura” (Independente/2006). A música desenvolvida por Hermeto Pascoal durante sua carreira solo contém elementos das mais variadas fontes, combinados de forma muito particular. Como afirma Costa Lima Neto (1999):

Hermeto é, de fato, criador de uma linguagem bastante pessoal, na qual às harmonias dissonantes do jazz, misturam-se ritmos e melodias populares, frequentemente do nordeste brasileiro, região onde o músico nasceu, em 1936. No entanto sua linguagem é multidirecional, contendo também elementos que são comuns à música erudita contemporânea, como poliacordes, polirritmias,

uso não convencional de instrumentos convencionais e exploração de ruídos e novas possibilidades tímbricas através de um arsenal percussivo variado, constituído de objetos sonoros os mais diversos. Outra característica importante na música de Hermeto Pascoal é a improvisação. É inegável a influência do jazz americano, embora a improvisação praticada por Hermeto não se limite (tal como ocorre geralmente no jazz tradicional) à capacidade de reinvenção melódica sobre uma mesma estrutura harmônica (...)⁴⁵

De 1981 a 1993 Hermeto Pascoal teve uma formação fixa para seu grupo, que contava com ensaios diários, com duração média de seis horas. A partir de 1993, com a saída do pianista Jovino Santos Neto e do saxofonista Carlos Malta, passou a contar com André Marques ao piano e Vinicius Dorin nos saxofones e flauta, tendo sua rotina de ensaios modificada, devido ao fato dos dois novos músicos residirem em São Paulo. Após aproximadamente um ano de ensaios com a nova formação, os encontros do grupo passaram a ser esporádicos. De 23 de junho de 1996 a 22 de junho de 1997, registrou uma composição por dia, trabalho que resultou na publicação do *Calendário do Som*, livro lançado em 1999. Contando com uma vasta produção musical até os dias atuais, Hermeto Pascoal se divide entre eventuais apresentações com seu grupo e shows com a cantora Aline Morena, além de projetos com big bands e orquestras por todo o globo, estes dirigidos por Jovino Santos Neto.

⁴⁵ COSTA LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Paschoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Dissertação de mestrado apresentada no Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1999, p.4.

Capítulo 2: Análises

2.1. Performance

Este trabalho está direcionado ao processo criativo de Vinicius Dorin, com foco nas análises de seus solos improvisados. Tanto nas transcrições como nas análises nos baseamos na bibliografia do jazz, sendo a forma de apresentação dos solos transcritos baseada em publicações como o “*Omnibook*”⁴⁶ e a série “*Artist Transcriptions*”⁴⁷. Além disso, na escolha dos elementos inerentes à improvisação analisados tomamos como referência importantes autores, como Jerry Cocker e David Baker. Assim, elementos de análise da performance como dinâmica, articulações, inflexões, uso de superagudos e staccatos duplo e triplo não foram considerados em nossas análises, por serem focadas nos elementos melódicos e rítmicos da improvisação.

Por outro lado, mesmo em um trabalho desta natureza, execução e interpretação são importantes elementos a serem considerados; assim, apresentaremos a seguir, de forma concisa, alguns elementos de interpretação usados por Dorin, recorrentes em vários dos solos transcritos.

2.1.1. Articulações e Inflexões

Pudemos observar o uso de alguns elementos de articulação, além de inflexões, que descreveremos a seguir, apoiados na catalogação de Kuzmich/Bash (1992) e Lawn (1995).

Alguns dos elementos de performance encontrados na literatura do jazz são usados nos solos transcritos correspondentes à fase em que Dorin ainda não havia ingressado no grupo de Pascoal, e carregava em seu estilo de execução mais elementos do *bebop* do que

⁴⁶ Livro que contém solos do saxofonista Charlie Parker, transcritos para fins didáticos. AEBERSOLD, Jamey. *Charlie Parker Omnibook*. New York: Atlantic Music Corp., 1978.

⁴⁷ Série de livros com solos transcritos de diversos artistas, como Michael Brecker, Sonny Rollins e Herbie Hancock, publicada pela editora *Hal Leonard*.

qualquer outra linguagem. São esses elementos o *Bend*, o *Indefinite Sound*, o *Shake* e o *Lip Trill*, que podem ser descritos e representados graficamente da seguinte forma:



Bend – Tocar a nota com a afinação um pouco mais baixa e subir para a afinação correta.



Indefinite Sound – Nota com altura indefinida.



Shake – Variação de afinação para cima.



Lip trill – *Vibrato* longo.

No processo de transcrição dos solos mais recentes, pudemos observar que Dorin deixou de lado alguns efeitos que usava em larga escala – como o *shake* e o *lip trill* – e adicionou alguns outros elementos de articulação e inflexão. Na execução de melodias em gêneros brasileiros como o frevo, por exemplo, é exigida do músico de sopro grande habilidade com ferramentas como o *staccato* e o *heavy accent*, que podem ser descritos e representados graficamente da seguinte forma:



Staccato – Curto e leve.



Heavy Accent – Valor integral da nota, com acentuação.

Podemos encontrar os elementos *Bend*, *Shake* e *Lip Trill* em solos como Sampa, Sambita e Fulô. Os elementos *Staccato* e *Heavy Accent* podem ser encontrados em solos como Frevendo, Partido e Renam.

2.2. As Ferramentas Analíticas

Descrevemos o desenvolvimento musical de Dorin durante o período de 1990 a 2005, através da transcrição e análise de seus solos improvisados⁴⁸, buscando elementos da construção de seu estilo de improvisação, além de mudanças em seu modo de tocar, ocorridas após seu ingresso no grupo de Hermeto Pascoal, em 1993. No processo de transcrição, em alguns solos de andamento mais rápido ou maior densidade melódica foi utilizado o *software* “*Transcribe*”, ferramenta que possibilita a redução de andamento musical sem que o *pitch* sofra mudanças, ou seja, sem que as alturas das notas sofram alterações.

Frente à escassa existência, evidenciada em levantamento bibliográfico, de métodos de análise destinados especificamente à música brasileira, buscamos as abordagens de análise jazzística, e em alguns casos recorrendo também aos métodos da música erudita. Schoenberg (1992), Levine (1995), Cocker (1991), Lawn/Hellmer (1993), Baker (1987 e 1988), Ricker (1976) e Liebman (2001) são alguns dos autores utilizados como referência.

⁴⁸ Os solos transcritos foram todos improvisados, sendo que as composições sobre as quais esses solos foram realizados são dos seguintes autores: Arismar do Espírito Santo, Hermeto Pascoal, Enéias Xavier e Realcino Lima Filho (Nenê), e Vinicius Dorin, além de arranjos de José Roberto Branco para a Banda Savana. As gravações foram feitas em *takes* de estúdio, e as formações instrumentais variam de *big band* – caso da Banda Savana – a combos e quartetos.

Dentre os elementos que podemos encontrar nos solos de Dorin, temos alguns propostos por Cocker (1991), como: Padrão Escalar, Padrão Digital, Cromatismo Linear, Seqüência, Antecipação, Escala Bebop, Aproximação, e o elemento chamado Repetição, proposto por Lawn/Hellmer (1993). Utilizamos ainda os conceitos de Ricker (1976) sobre o uso de intervalos de quarta na construção melódica.

Os exemplos são apresentados de forma cronológica, a fim de ilustrar o desenvolvimento musical de Dorin e as modificações proporcionadas pela sua experiência com Hermeto Pascoal. A fim de tornar transparente a hibridação de materiais musicais presente no estilo de improvisação de Dorin, transcreveremos a seguir uma declaração de sua autoria.

No início eu tinha um pouco essa dúvida [tocando com o Hermeto deixar de tocar jazz]. Eu estava tentando tocar na onda, usar as coisas de frevo, e um dia o Hermeto chegou e falou assim: “Deixa que isso rola natural. Eu estou notando que às vezes você quer forçar pra tocar a linguagem, mas você pode usar tudo o que você toca de jazz, de tudo, e é bonito você usar. Fica tranquilo, que eu já sei que você está tocando diferente, mas deixa fluir esse negócio, não força a barra, entendeu?” E aí eu fiquei mais tranquilo, né? (...) Então aí que eu comecei a estudar aquelas coisas, fazer uns estudos de articulação... porque frevo é difícil improvisar, você sabe, pô... porque a acentuação é toda diferente, as frases acabam antes, geralmente, né? Mas o Hermeto falou isso: “Você só vai acrescentar, você vai usar tudo o que você já estudou, entendeu?” E é verdade, né? Aí mesmo pra tocar jazz, você usa umas coisas rítmicas que você não usaria se não estivesse tocando outras coisas. Você usa a linguagem do jazz, mas você desloca o tempo de outro jeito, sem querer. Agora, é um problema, porque senão fica tudo parecendo *bebop*, você tem que usar as articulações do *bebop*, mas com outra intenção.⁴⁹

Apesar da constante priorização pelos gêneros brasileiros na Escola do Jabour, pudemos observar através das análises e entrevistas que no caso de Dorin, devido à sua sedimentada bagagem jazzística, a soma de materiais ficou mais aparente que no caso de outros músicos, que entraram para o grupo de Pascoal ainda sem experiência profissional.

⁴⁹ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

Assim, o hibridismo causado pela variedade de materiais presentes no estilo de Dorin tornou sua formação equilibrada. Segundo Hermeto Pascoal:

O Vinicius foi o saxofonista que entrou melhor no grupo, sem precisar que o Hermeto ficasse dizendo muitas coisas (...) quando o Vinicius ia improvisar um frevo (...) ele entrava no saxofone quebrando, porque ele improvisa demais, né? Mas eu dizia: “Vinicius, você está tocando um frevo, como é que você vai fazer no frevo isso aqui?” (canta frases de jazz) “Isso é jazz, não tenho nada contra o jazz, mas isso é um frevo!” Aí eu fazia, como eu fazia pro Carlinhos [Malta], fazia pra todos eles, eu mesmo sem instrumento fazia,: “Pô meu cadê os garfinhos?” Eu criei uns termos pra não ter que ficar cantando (...) e o cara fazia assim (canta o frevo “Vassourinha”) e na hora do improviso ele fazia (canta frase de jazz) eu dizia “Não, os garfinhos!” (canta frases sincopadas com uso da figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia) aí abria a cabeça. Então se você ver o Vinicius, inclusive quando ele toca nos outros grupos, ele já volta ao antigo dele, já começa a tocar meio jazz, e não é feio, mas é como se você estiver falando de vinho, você não pode achar que o vinho branco é igual ao vinho tinto, e vice-versa; então o estilo é muito importante, você sentir pra cada estilo o que você vai fazer, as frases que você vai fazer pra cada estilo.⁵⁰

Dessa forma, mesmo dentro da Escola do Jabour a formação de Vinicius Dorin aparece como um caso particular, onde elementos do jazz aparecem sobrepostos a elementos de gêneros brasileiros, e administrados dentro de formas de interação características da linha estilística desenvolvida por Hermeto Pascoal, como mudanças harmônicas, métricas e de gênero dentro de um mesmo solo. No estilo de improvisação de Dorin podem ser visualizados diferentes estratos que reagem, entre si, e provocam a hibridação que pode ser observada através das análises dos elementos a seguir.

⁵⁰ Hermeto Pascoal, em entrevista concedida a Leonardo Pellegrim Sanchez.

2.3. Análises dos Aspectos Rítmicos

2.3.1. Quiálteras

Segundo Manguiera (2006:42), “As quiálteras representam alterações na métrica ‘normal’ de uma música ou trecho e podem produzir sensações de retardamento, aceleração ou mesmo sugerir uma divisão ou subdivisão diferente da corrente até então, dependendo da maneira como são empregadas”. Apresentamos abaixo alguns exemplos desse recurso rítmico encontrados nos solos de Dorin.

Exemplo 1: Quiálteras nos solos de Vinicius Dorin

a) *Sampa* (José Roberto Branco/Benedicto “Macumbinha” Ignácio) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compassos 1, 2 e 4:

The musical notation for Example 1a consists of two staves. The top staff is in 2/4 time and contains measures 1, 2, and 4. Measure 1 starts with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, and a quarter note A4. Measure 2 contains a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 4 contains a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. A slur covers measures 1 through 4. Above measure 2 is the chord symbol F#7(#9). Below measure 2 is the number 5. Below measure 4 is the number 5. The bottom staff is in 2/4 time and contains measures 1, 2, and 4. Measure 1 contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 2 contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. Measure 4 contains a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. A slur covers measures 1 through 4. Below measure 2 is the number 7. Below measure 4 is the number 12.

b) *Sampa* (José Roberto Branco/Benedicto “Macumbinha” Ignácio) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compasso 45:

The musical notation for Example 1b is a single staff in 2/4 time, measure 45. The measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A slur covers the entire measure. Below the staff is the number 11.

c) *Sampa* (José Roberto Branco/Benedicto “Macumbinha” Ignácio) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compasso 50:

Musical notation for measure 49. The staff shows a melodic line with a slur over measures 49 and 50. The bass line has a 9-measure rest. Chord symbols above the staff are F#Δ/G#, FΔ/G, and EΔ/F#.

d) *Sampa* (José Roberto Branco/Benedicto “Macumbinha” Ignácio) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compassos 58 e 59:

Musical notation for measures 58 and 59. The staff shows a melodic line with a slur over measures 58 and 59. The bass line has a 10-measure rest. Chord symbols above the staff are GM7(#11)/F# and G#m9.

e) *Sampa* (José Roberto Branco/Benedicto “Macumbinha” Ignácio) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compasso 67:

Musical notation for measure 67. The staff shows a melodic line with a slur over measures 67 and 68. The bass line has an 11-measure rest. Chord symbols above the staff are Em9 and B/C#.

f) *Fulô* (*Arismar do Espírito Santo*) – “*Arismar*” (*Arismar do Espírito Santo*), 1993, compassos 11 e 12:

g) *Acirandado* (*Arismar do Espírito Santo*) – “*Estação Brasil*” (*Arismar do Espírito Santo*), 2002, compassos 28 a 30:

h) *Acirandado* (*Arismar do Espírito Santo*) – “*Estação Brasil*” (*Arismar do Espírito Santo*), 2002, compasso 35:

i) *Joyce (Viva o Rio de Janeiro)* (Hermeto Pascoal) – “Mundo Verde Esperança”
 (Hermeto Pascoal), 2003, compassos 18 a 20:

Musical notation for measures 16 to 20. The notation is on a single treble clef staff. Measure 16 starts with a triplet of eighth notes (C#, D, E) and a quarter note (F#), with a $C\#7(\#9)$ chord above. Measure 17 has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (G, A, B) and a quarter note (C), with an $F\#m7(b5)$ chord above. Measure 18 has a quarter note (D) and a quarter note (E), with a $B7(\#9)$ chord above. Measure 19 has a quarter note (F#) and a quarter note (G), with a C^Δ chord above. Measure 20 has a quarter note (A) and a quarter note (B), with a $B7(\#9)$ chord above. A large slur covers measures 19 and 20, with a '5' above it. Measure 21 has a triplet of eighth notes (C, D, E) and a quarter note (F), with a $B\flat7(\#11)$ chord above. Measure numbers 3, 7, 9, and 10 are written below the staff.

j) *Joyce (Viva o Rio de Janeiro)* (Hermeto Pascoal) – “Mundo Verde Esperança”
 (Hermeto Pascoal), 2003, compassos 22 e 24:

Musical notation for measures 22 and 24. The notation is on a single treble clef staff. Measure 22 has a quarter note (C) and a quarter note (D), with an $A7(\#5)$ chord above. Measure 23 has a quarter note (E) and a quarter note (F), with a $D13$ chord above. Measure 24 has a quarter note (G) and a quarter note (A), with a $G7sus4$ chord above. Measure 25 has a quarter note (B) and a quarter note (C), with an $E7(\#9)$ chord above. A large slur covers measures 22 to 25, with a '13' below it. Measure numbers 3 and 13 are written below the staff.

l) *Jamba* (Enéias Xavier) – “Jamba” (Enéias Xavier), 2004, compasso 53:

Musical notation for measure 53. The notation is on a single treble clef staff. Measure 53 has a quarter note (C) and a quarter note (D), with a $C\#7(\#9)$ chord above. Measure 54 has a quarter note (E) and a quarter note (F), with a $D13$ chord above. Measure 55 has a quarter note (G) and a quarter note (A), with a $G7sus4$ chord above. Measure 56 has a quarter note (B) and a quarter note (C), with an $E7(\#9)$ chord above. A large slur covers measures 53 to 56, with a '3' below it. Measure numbers 3 and 5 are written below the staff.

m) *Jamba* (Enéias Xavier) – “*Jamba*” (Enéias Xavier), 2004, compasso 101:

B13sus4 C#13sus4 D13sus4

98

n) *Gismonti* (Nenê) - “*Ogã*” (Nenê), 2005, compassos 28 a 30:

A^bM7(#11)

28

F/A

29

B^b6

2.3.2. Síncopas

Consideramos de fundamental importância, na abordagem dos aspectos rítmicos da música brasileira, a discussão sobre este elemento, que, especialmente no caso da improvisação, na maioria das oportunidades é tratado de forma displicente; segundo Mangueira (2006:32) “Talvez por herança do jazz, referência para a improvisação na música popular, os estudos desta matéria tenham-se voltado predominantemente para seu aspecto melódico...”. No caso do presente estudo, este é um dos elementos que mais evidenciam a busca por uma identidade por parte de uma geração de músicos influenciada por Hermeto Pascoal, na qual Vinícius Dorin está inserido.

De acordo com Lacerda (1966:38) “Síncopa é a supressão de um acento normal do compasso, pela prolongação de tempo fraco ou parte fraca de tempo, para tempo forte ou parte forte de tempo”. A utilização deste elemento se faz presente nos solos improvisados durante toda a carreira de Dorin, porém começa a aparecer com mais frequência após a experiência no grupo de Hermeto Pascoal.

Durante nossas análises quanto ao aspecto rítmico pudemos constatar que algumas figuras rítmicas sincopadas estão mais presentes que outras, como por exemplo, a figura semicolcheia – colcheia – semicolcheia, ou então o deslocamento da melodia para segunda e quarta semicolcheias do tempo, durante alguns compassos, como podemos encontrar em alguns exemplos abaixo. Apresentamos alguns outros exemplos deste elemento musical presentes nos solos de Dorin.

Exemplo 2: Síncopas nos solos de Vinicius Dorin

a) *Nana* (Moacir Santos/Mário Telles) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana),

1992, compassos 1 a 6:

The musical notation is a single staff in treble clef, 2/4 time signature. It consists of six measures. Above the staff, the chords E13, D13, and E13 are indicated. The melody starts with a syncopated eighth-note pattern in the first measure, followed by a similar pattern in the second measure. The third measure features a syncopated eighth-note pattern. The fourth measure contains a syncopated eighth-note pattern with a slur over the last two notes. The fifth measure is a whole rest. The sixth measure features a syncopated eighth-note pattern.

b) *Frevendo* (Nenê) – “Porto dos Casais” (Nenê), 1998, compassos 4 a 13:

Chords: G Δ , E7(b9), A m7, D7, G Δ , F m7, E \flat Δ , D7, G Δ , G7sus4, C Δ , G/F

c) *Partido* (Nenê) – “Porto dos Casais” (Nenê), 1998, compassos 1 a 6:

Chords: A m7, G7, F \sharp m7(b5)

d) *Samba pro Enéias* (Nenê) – “Porto dos Casais” (Nenê), 1998, compassos 11 a 17:

Chords: Dm9, Gm9, F Δ , E7(\sharp 9), F/E \flat , Dm9, Cm9

e) *Joyce (Viva o Rio de Janeiro)* (Hermeto Pascoal) – “Mundo Verde Esperança”

(Hermeto Pascoal), 2003, compassos 26 a 28:

Musical notation for measures 26 to 28 of "Joyce (Viva o Rio de Janeiro)". The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The notation shows a melodic line with three measures. Above the staff, the chords are labeled: A 7(#5) for measure 26, D 13 for measure 27, and G 7sus4 for measure 28.

f) *Caminho Verde* (Vinicius Dorin) – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004, compassos 1 a 6:

Musical notation for measures 1 to 6 of "Caminho Verde (Revoada)". The tempo is marked as quarter note = 158. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The notation shows a melodic line with six measures. Above the staff, the chords are labeled: G Δ for measure 1, F#7#5 for measure 2, F m11 for measure 3, D 7#5 for measure 4, E b Δ for measure 5, and B m11 for measure 6.

g) *Escadaria* (Vinicius Dorin) – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004, compassos 4 a 11:

Musical notation for measures 4 to 11 of "Escadaria (Revoada)". The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The notation shows a melodic line with eight measures. Above the staff, the chords are labeled: C7 for measure 4, F Δ for measure 5, G#7 for measure 6, C# Δ for measure 7, G m7 for measure 8, C7 for measure 9, F Δ for measure 10, B m7 for measure 11, and E7 for measure 12.

h) *Escadaria* (Vinicius Dorin) – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004, compassos 65 a

75:

65 A Δ C7 F Δ G $\#$ 7 C $\#$ Δ Gm7 C7 F Δ Bm7 E7

71 A Δ E \flat m7 A \flat 7 C $\#$ Δ Gm7 C7 F Δ

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff starts at measure 65 and contains the following chords: A Δ , C7, F Δ , G $\#$ 7, C $\#$ Δ , Gm7, C7, F Δ , Bm7, and E7. The second staff starts at measure 71 and contains the following chords: A Δ , E \flat m7, A \flat 7, C $\#$ Δ , Gm7, C7, and F Δ . The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

i) *Pra God* (Enéias Xavier) – “Jamba” (Enéias Xavier), 2004, compassos 25 a 30:

25 C $\#$ m7 F $\#$ 7sus4 B9/D $\#$ Em9 A7sus4

28 GMaj7 C $\#$ m7 F $\#$ 7sus4 B9/D $\#$ E9

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff starts at measure 25 and contains the following chords: C $\#$ m7, F $\#$ 7sus4, B9/D $\#$, Em9, and A7sus4. The second staff starts at measure 28 and contains the following chords: GMaj7, C $\#$ m7, F $\#$ 7sus4, B9/D $\#$, and E9. The notation includes eighth notes, a triplet of eighth notes in measure 25, and slurs.

j) *Entrevero em Santa Cruz (Nenê)- “Ogã” (Nenê), 2005, compassos 20 a 24:*

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins at measure 15 and ends at measure 24. It contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. Above the staff, there are chord symbols: G4 9 above measure 15, and EbΔ above measure 24. The bottom staff begins at measure 22 and ends at measure 24. It contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. Below the staff, there are chord symbols: Cm9 below measure 22, AbΔ below measure 23, and Fm9 below measure 24. The music is written in a complex, syncopated style.

2.4. Análises dos Aspectos Melódicos

2.4.1 Arpejos

Segundo Kennedy (2004:28) “arpejo é o acorde ‘estendido’, com as notas ouvidas uma após a outra das mais baixas às mais altas, ou então das mais altas às mais baixas”. No estudo da improvisação, a prática de arpejos é bastante difundida, por propiciar, principalmente aos instrumentistas de sopro (que não têm a possibilidade de tocar mais de uma nota de cada vez), um contato mais próximo com a harmonia. Porém, quando se trata do uso musical deste elemento, há controvérsias quanto à sua funcionalidade artística. De acordo com Cocker (1991:1) “em termos de expressão musical criativa, o arpejo é um tanto supérfluo quando ocorre em um solo improvisado, já que o acorde já está sendo tocado, ou mesmo insinuado, pelos músicos da base⁵¹”. Contudo, arpejos frequentemente aparecem em solos improvisados, sendo que às vezes em caminhos interessantes; este elemento pode tanto ter a função de ser uma frase que ajuda o improvisador a delinear a exata estrutura de um acorde, ou como notas de destaque em uma frase melódica. Nos exemplos abaixo, nos

⁵¹ Base: Grupo de instrumentos normalmente formado por bateria, baixo e piano/guitarra, responsável por acompanhar o improvisador, e quando possível, interagir musicalmente com este.

utilizamos da notação analítica com numerais arábicos para a identificação dos graus do acorde que está sendo arpejado.

Exemplo 3: Arpejos nos solos de Vinicius Dorin

a) *Caminho Verde* (Vinicius Dorin) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compassos 10 e 11:

7 Bm9 Bbm9 A 7^{#5} D^Δ Gm9

7 9 11 6 5 3 9 4

b) *O trenzinho do caipira* (Heitor Villa Lobos) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compasso 1:

B^Δ

5 7 9 1

c) *Fulô* (Arismar do Espírito Santo) – “Arismar” (Arismar do Espírito Santo), 1993, compasso 23:

22 B 7sus4

Sequência 3 4 13 3 4 9 7 5

d) *Fulô* (*Arismar do Espírito Santo*) – “*Arismar*” (*Arismar do Espírito Santo*), 1993, compasso 42:

41 D#m7 F/F#

e) *Frevendo* (*Nenê*) – “*Porto dos Casais*” (*Nenê*), 1998, compasso 34:

33 D7 G^

f) *Samba pro Enéias* (*Nenê*) – “*Porto dos Casais*” (*Nenê*), 1998, compassos 40 e 41:

38 Padrão Dig.(5421)/Cromatismo/Sequência Gm9 F^ E7(#9)

g) *Acirandado* (*Arismar do Espírito Santo*) – “*Estação Brasil*” (*Arismar do Espírito Santo*), 2002, compasso 3:

3 F^

h) *Acirandado* (*Arismar do Espírito Santo*) – “*Estação Brasil*” (*Arismar do Espírito Santo*), 2002, compassos 11 e 12:

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The chord is F#7sus4/C# with a 7. The melody consists of eighth notes: F#4, A#5, B#7, C#8, D#9, E#10, F#11, G#12, A#13, B#14, C#15. Measure 12 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The chord is D#7/C#. The melody consists of eighth notes: D#12, C#11, B#10, A#9, G#8, F#7, E#6, D#5, C#4, B#3, A#2, G#1, F#0.

i) *Acirandado* (*Arismar do Espírito Santo*) – “*Estação Brasil*” (*Arismar do Espírito Santo*), 2002, compasso 19:

Musical notation for measure 19. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The chord is C#m7. The melody consists of eighth notes: C#5, D#6, E#7, F#8, G#9, A#10, B#11, C#12, D#13, E#14, F#15, G#16, A#17, B#18, C#19.

j) *Renam* (*Hermeto Pascoal*) – “*Mundo Verde Esperança*” (*Hermeto Pascoal*), 2003, compassos 1 a 4:

Musical notation for measures 1 to 4. The tempo is marked as ♩ = 170. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. Measure 1 has a Dm7 chord. Measure 2 has an Fm7 chord. The melody consists of eighth notes: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, Bb0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, Bb-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, Bb-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, Bb-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, Bb-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, Bb-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, Bb-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, Bb-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, Bb-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, Bb-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, Bb-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, Bb-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, Bb-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, Bb-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, Bb-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, Bb-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, Bb-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, Bb-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, Bb-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, Bb-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, Bb-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, Bb-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, Bb-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, Bb-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, Bb-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, Bb-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, Bb-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, Bb-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, Bb-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, Bb-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, Bb-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, Bb-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, Bb-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, Bb-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, Bb-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, Bb-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, Bb-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, Bb-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, Bb-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, Bb-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, Bb-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, Bb-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, Bb-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, Bb-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, Bb-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, Bb-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, Bb-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, Bb-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, Bb-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, Bb-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, Bb-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, Bb-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, Bb-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, Bb-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, Bb-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, Bb-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, Bb-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, Bb-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, Bb-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, Bb-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, Bb-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, Bb-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, Bb-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, Bb-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, Bb-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, Bb-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, Bb-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, Bb-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, Bb-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, Bb-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, Bb-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, Bb-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, Bb-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, Bb-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, Bb-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, Bb-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, Bb-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, Bb-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, Bb-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, Bb-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, Bb-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, Bb-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, Bb-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, Bb-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, Bb-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, Bb-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, Bb-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, Bb-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, Bb-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, Bb-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, Bb-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, Bb-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, Bb-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, Bb-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, Bb-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, Bb-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, Bb-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, Bb-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, Bb-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, Bb-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, Bb-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, Bb-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, Bb-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, Bb-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, Bb-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, Bb-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, Bb-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, Bb-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, Bb-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, Bb-109, A-109, G-109, F-109, E-109, D-109, C-109, Bb-110, A-110, G-110, F-110, E-110, D-110, C-110, Bb-111, A-111, G-111, F-111, E-111, D-111, C-111, Bb-112, A-112, G-112, F-112, E-112, D-112, C-112, Bb-113, A-113, G-113, F-113, E-113, D-113, C-113, Bb-114, A-114, G-114, F-114, E-114, D-114, C-114, Bb-115, A-115, G-115, F-115, E-115, D-115, C-115, Bb-116, A-116, G-116, F-116, E-116, D-116, C-116, Bb-117, A-117, G-117, F-117, E-117, D-117, C-117, Bb-118, A-118, G-118, F-118, E-118, D-118, C-118, Bb-119, A-119, G-119, F-119, E-119, D-119, C-119, Bb-120, A-120, G-120, F-120, E-120, D-120, C-120, Bb-121, A-121, G-121, F-121, E-121, D-121, C-121, Bb-122, A-122, G-122, F-122, E-122, D-122, C-122, Bb-123, A-123, G-123, F-123, E-123, D-123, C-123, Bb-124, A-124, G-124, F-124, E-124, D-124, C-124, Bb-125, A-125, G-125, F-125, E-125, D-125, C-125, Bb-126, A-126, G-126, F-126, E-126, D-126, C-126, Bb-127, A-127, G-127, F-127, E-127, D-127, C-127, Bb-128, A-128, G-128, F-128, E-128, D-128, C-128, Bb-129, A-129, G-129, F-129, E-129, D-129, C-129, Bb-130, A-130, G-130, F-130, E-130, D-130, C-130, Bb-131, A-131, G-131, F-131, E-131, D-131, C-131, Bb-132, A-132, G-132, F-132, E-132, D-132, C-132, Bb-133, A-133, G-133, F-133, E-133, D-133, C-133, Bb-134, A-134, G-134, F-134, E-134, D-134, C-134, Bb-135, A-135, G-135, F-135, E-135, D-135, C-135, Bb-136, A-136, G-136, F-136, E-136, D-136, C-136, Bb-137, A-137, G-137, F-137, E-137, D-137, C-137, Bb-138, A-138, G-138, F-138, E-138, D-138, C-138, Bb-139, A-139, G-139, F-139, E-139, D-139, C-139, Bb-140, A-140, G-140, F-140, E-140, D-140, C-140, Bb-141, A-141, G-141, F-141, E-141, D-141, C-141, Bb-142, A-142, G-142, F-142, E-142, D-142, C-142, Bb-143, A-143, G-143, F-143, E-143, D-143, C-143, Bb-144, A-144, G-144, F-144, E-144, D-144, C-144, Bb-145, A-145, G-145, F-145, E-145, D-145, C-145, Bb-146, A-146, G-146, F-146, E-146, D-146, C-146, Bb-147, A-147, G-147, F-147, E-147, D-147, C-147, Bb-148, A-148, G-148, F-148, E-148, D-148, C-148, Bb-149, A-149, G-149, F-149, E-149, D-149, C-149, Bb-150, A-150, G-150, F-150, E-150, D-150, C-150, Bb-151, A-151, G-151, F-151, E-151, D-151, C-151, Bb-152, A-152, G-152, F-152, E-152, D-152, C-152, Bb-153, A-153, G-153, F-153, E-153, D-153, C-153, Bb-154, A-154, G-154, F-154, E-154, D-154, C-154, Bb-155, A-155, G-155, F-155, E-155, D-155, C-155, Bb-156, A-156, G-156, F-156, E-156, D-156, C-156, Bb-157, A-157, G-157, F-157, E-157, D-157, C-157, Bb-158, A-158, G-158, F-158, E-158, D-158, C-158, Bb-159, A-159, G-159, F-159, E-159, D-159, C-159, Bb-160, A-160, G-160, F-160, E-160, D-160, C-160, Bb-161, A-161, G-161, F-161, E-161, D-161, C-161, Bb-162, A-162, G-162, F-162, E-162, D-162, C-162, Bb-163, A-163, G-163, F-163, E-163, D-163, C-163, Bb-164, A-164, G-164, F-164, E-164, D-164, C-164, Bb-165, A-165, G-165, F-165, E-165, D-165, C-165, Bb-166, A-166, G-166, F-166, E-166, D-166, C-166, Bb-167, A-167, G-167, F-167, E-167, D-167, C-167, Bb-168, A-168, G-168, F-168, E-168, D-168, C-168, Bb-169, A-169, G-169, F-169, E-169, D-169, C-169, Bb-170, A-170, G-170, F-170, E-170, D-170, C-170, Bb-171, A-171, G-171, F-171, E-171, D-171, C-171, Bb-172, A-172, G-172, F-172, E-172, D-172, C-172, Bb-173, A-173, G-173, F-173, E-173, D-173, C-173, Bb-174, A-174, G-174, F-174, E-174, D-174, C-174, Bb-175, A-175, G-175, F-175, E-175, D-175, C-175, Bb-176, A-176, G-176, F-176, E-176, D-176, C-176, Bb-177, A-177, G-177, F-177, E-177, D-177, C-177, Bb-178, A-178, G-178, F-178, E-178, D-178, C-178, Bb-179, A-179, G-179, F-179, E-179, D-179, C-179, Bb-180, A-180, G-180, F-180, E-180, D-180, C-180, Bb-181, A-181, G-181, F-181, E-181, D-181, C-181, Bb-182, A-182, G-182, F-182, E-182, D-182, C-182, Bb-183, A-183, G-183, F-183, E-183, D-183, C-183, Bb-184, A-184, G-184, F-184, E-184, D-184, C-184, Bb-185, A-185, G-185, F-185, E-185, D-185, C-185, Bb-186, A-186, G-186, F-186, E-186, D-186, C-186, Bb-187, A-187, G-187, F-187, E-187, D-187, C-187, Bb-188, A-188, G-188, F-188, E-188, D-188, C-188, Bb-189, A-189, G-189, F-189, E-189, D-189, C-189, Bb-190, A-190, G-190, F-190, E-190, D-190, C-190, Bb-191, A-191, G-191, F-191, E-191, D-191, C-191, Bb-192, A-192, G-192, F-192, E-192, D-192, C-192, Bb-193, A-193, G-193, F-193, E-193, D-193, C-193, Bb-194, A-194, G-194, F-194, E-194, D-194, C-194, Bb-195, A-195, G-195, F-195, E-195, D-195, C-195, Bb-196, A-196, G-196, F-196, E-196, D-196, C-196, Bb-197, A-197, G-197, F-197, E-197, D-197, C-197, Bb-198, A-198, G-198, F-198, E-198, D-198, C-198, Bb-199, A-199, G-199, F-199, E-199, D-199, C-199, Bb-200, A-200, G-200, F-200, E-200, D-200, C-200, Bb-201, A-201, G-201, F-201, E-201, D-201, C-201, Bb-202, A-202, G-202, F-202, E-202, D-202, C-202, Bb-203, A-203, G-203, F-203, E-203, D-203, C-203, Bb-204, A-204, G-204, F-204, E-204, D-204, C-204, Bb-205, A-205, G-205, F-205, E-205, D-205, C-205, Bb-206, A-206, G-206, F-206, E-206, D-206, C-206, Bb-207, A-207, G-207, F-207, E-207, D-207, C-207, Bb-208, A-208, G-208, F-208, E-208, D-208, C-208, Bb-209, A-209, G-209, F-209, E-209, D-209, C-209, Bb-210, A-210, G-210, F-210, E-210, D-210, C-210, Bb-211, A-211, G-211, F-211, E-211, D-211, C-211, Bb-212, A-212, G-212, F-212, E-212, D-212, C-212, Bb-213, A-213, G-213, F-213, E-213, D-213, C-213, Bb-214, A-214, G-214, F-214, E-214, D-214, C-214, Bb-215, A-215, G-215, F-215, E-215, D-215, C-215, Bb-216, A-216, G-216, F-216, E-216, D-216, C-216, Bb-217, A-217, G-217, F-217, E-217, D-217, C-217, Bb-218, A-218, G-218, F-218, E-218, D-218, C-218, Bb-219, A-219, G-219, F-219, E-219, D-219, C-219, Bb-220, A-220, G-220, F-220, E-220, D-220, C-220, Bb-221, A-221, G-221, F-221, E-221, D-221, C-221, Bb-222, A-222, G-222, F-222, E-222, D-222, C-222, Bb-223, A-223, G-223, F-223, E-223, D-223, C-223, Bb-224, A-224, G-224, F-224, E-224, D-224, C-224, Bb-225, A-225, G-225, F-225, E-225, D-225, C-225, Bb-226, A-226, G-226, F-226, E-226, D-226, C-226, Bb-227, A-227, G-227, F-227, E-227, D-227, C-227, Bb-228, A-228, G-228, F-228, E-228, D-228, C-228, Bb-229, A-229, G-229, F-229, E-229, D-229, C-229, Bb-230, A-230, G-230, F-230, E-230, D-230, C-230, Bb-231, A-231, G-231, F-231, E-231, D-231, C-231, Bb-232, A-232, G-232, F-232, E-232, D-232, C-232, Bb-233, A-233, G-233, F-233, E-233, D-233, C-233, Bb-234, A-234, G-234, F-234, E-234, D-234, C-234, Bb-235, A-235, G-235, F-235, E-235, D-235, C-235, Bb-236, A-236, G-236, F-236, E-236, D-236, C-236, Bb-237, A-237, G-237, F-237, E-237, D-237, C-237, Bb-238, A-238, G-238, F-238, E-238, D-238, C-238, Bb-239, A-239, G-239, F-239, E-239, D-239, C-239, Bb-240, A-240, G-240, F-240, E-240, D-240, C-240, Bb-241, A-241, G-241, F-241, E-241, D-241, C-241, Bb-242, A-242, G-242, F-242, E-242, D-242, C-242, Bb-243, A-243, G-243, F-243, E-243, D-243, C-243, Bb-244, A-244, G-244, F-244, E-244, D-244, C-244, Bb-245, A-245, G-245, F-245, E-245, D-245, C-245, Bb-246, A-246, G-246, F-246, E-246, D-246, C-246, Bb-247, A-247, G-247, F-247, E-247, D-247, C-247, Bb-248, A-248, G-248, F-248, E-248, D-248, C-248, Bb-249, A-249, G-249, F-249, E-249, D-249, C-249, Bb-250, A-250, G-250, F-250, E-250, D-250, C-250, Bb-251, A-251, G-251, F-251, E-251, D-251, C-251, Bb-252, A-252, G-252, F-252, E-252, D-252, C-252, Bb-253, A-253, G-253, F-253, E-253, D-253, C-253, Bb-254, A-254, G-254, F-254, E-254, D-254, C-254, Bb-255, A-255, G-255, F-255, E-255, D-255, C-255, Bb-256, A-256, G-256, F-256, E-256, D-256, C-256, Bb-257, A-257, G-257, F-257, E-257, D-257, C-257, Bb-258, A-258, G-258, F-258, E-258, D-258, C-258, Bb-259, A-259, G-259, F-259, E-259, D-259, C-259, Bb-260, A-260, G-260, F-260, E-260, D-260, C-260, Bb-261, A-261, G-261, F-261, E-261, D-261, C-261, Bb-262, A-262, G-262, F-262, E-262, D-262, C-262, Bb-263, A-263, G-263, F-263, E-263, D-263, C-263, Bb-264, A-264, G-264, F-264, E-264, D-264, C-264, Bb-265, A-265, G-265, F-265, E-265, D-265, C-265, Bb-266, A-266, G-266, F-266, E-266, D-266, C-266, Bb-267, A-267, G-267, F-267, E-267, D-267, C-267, Bb-268, A-268, G-268, F-268, E-268, D-268, C-268, Bb-269, A-269, G-269, F-269, E-269, D-269, C-269, Bb-270, A-270, G-270, F-270, E-270, D-270, C-270, Bb-271, A-271, G-271, F-271, E-271, D-271, C-271, Bb-272, A-272, G-272, F-272, E-272, D-272, C-272, Bb-273, A-273, G-273, F-273, E-273, D-273, C-273, Bb-274, A-274, G-274, F-274, E-274, D-274, C-274, Bb-275, A-275, G-275, F-275, E-275, D-275, C-275, Bb-276, A-276, G-276, F-276, E-276, D-276, C-276, Bb-277, A-277, G-277, F-277, E-277, D-277, C-277, Bb-278, A-278, G-278, F-278, E-278, D-278, C-278, Bb-279, A-279, G-279, F-279, E-279, D-279, C-279, Bb-280, A-280, G-280, F-280, E-280, D-280, C-280, Bb-281, A-281, G-281, F-281, E-281, D-281, C-281, Bb-282, A-282, G-282, F-282, E-282, D-282, C-282, Bb-283, A-283, G-283, F-283, E-283, D-283, C-283, Bb

m) *Jamba* (Enéias Xavier) – “*Jamba*” (Enéias Xavier), 2004, compassos 1 a 3:

n) *Jamba* (Enéias Xavier) – “*Jamba*” (Enéias Xavier), 2004, compassos 94 a 96:

o) *Pra God* (Enéias Xavier) – “*Jamba*” (Enéias Xavier), 2004, compasso 14:

p) *Gismonti* (Nenê) - “*Ogã*” (Nenê), 2005, compasso 5:

q) *Itiberê (Nenê)* - “*Ogã*” (*Nenê*), 2005, compasso 37 a 39:

The image shows a musical staff in treble clef for measures 37 to 39. Measure 37 starts with a treble clef and a 36. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), C5 (finger 4), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1). Above measure 37 is the chord symbol Em9. Measure 38 starts with a sharp sign (F#) above the staff. The notes are: F#4 (finger 9), G4 (finger 7), A4 (finger 5), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1), F#4 (finger 9), G4 (finger 7), A4 (finger 5), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1). Above measure 38 is the chord symbol F/Eb. Measure 39 starts with a sharp sign (F#) above the staff. The notes are: F#4 (finger 1), G4 (finger 13), A4 (finger 5), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1), F#4 (finger 9), G4 (finger 7), A4 (finger 5), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1). Above measure 39 is the chord symbol F/Eb.

2.4.2. Seqüência

De acordo com Cocker (1991:55) “seqüência ocorre quando um motivo é imediatamente seguido por uma ou mais variações no mesmo fragmento”. A prática de se usar seqüências em música, sendo ela escrita ou improvisada, é bastante difundida. O motivo pelo qual seqüências soam naturais é o fato de que, uma vez apresentado um novo motivo, a tendência do ouvinte é esperar sua repetição, seja ela exata ou uma variação. Como aponta Berliner (1994:193) como o solista está imerso em seu diálogo musical interno, o caminho mais óbvio para que ele avance nessa conversa – “respondendo às suas próprias notas” – é fazendo uma curta pausa após sua primeira frase, e então repeti-la, talvez com pequenas mudanças, como por exemplo, alterações no aspecto rítmico. Além da imitação estrita, um modo mais sutil para a realização de frases sucessivas com senso de lógica é variando o contorno inicial do padrão utilizado desde a primeira repetição, recriando o contorno melódico ou modificando as relações intervalares; além disso, é possível adicionar ao padrão melódico uma pequena extensão, uma pequena figura introdutória, ou ambos os recursos.

Alternativamente, é comum que o improvisador foque na parte rítmica de uma frase, destinando toda uma seção de desenvolvimento para seu tratamento, como um ostinato rítmico; enquanto isso é possível criar variações, produzindo formas imitativas. Quanto mais longa e complexa a idéia musical concebida inicialmente, maior memória e agilidade

mental são requeridas para processá-las. A seguir listamos alguns exemplos de seqüências encontrados nos solos de Dorin.

Exemplo 4: Seqüência nos solos de Vinicius Dorin

a) *Disparada* (Théo de Barros/Geraldo Vandré) - “Brazilian Movements” (Banda Savana), 1990, compassos 26 a 29:

25 E Δ Padrão Escalar D/E E7 A Δ C \sharp m7 F \sharp 7 B Δ D \sharp m7 F \sharp /G \sharp

Seqüência

b) *Sampa* (José Roberto Branco/Benedicto “Macumbinha” Ignácio) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compassos 29 a 33:

28 Em9 13 11 5 13 11 9 G \sharp m9 Seqüência Em9

c) *Fulô* (Arismar do Espírito Santo) – “Arismar” (Arismar do Espírito Santo), 1993, compassos 18 e 19:

18 G \sharp 7 \sharp 5 A Δ G M7(\sharp 11) F \sharp 7 \sharp

Seqüência Cromatismo Linear

d) *Samba pro Enéias* (Nenê) – “Porto dos Casais” (Nenê), 1998, compassos 54 a 59:

54 Dm9 Cm9 B \flat Δ A7 \flat 13 D9sus4 B7 \flat 13

Sequência

e) *Acirandado* (Arismar do Espírito Santo) – “Estação Brasil” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compassos 3 a 5:

3 E \wedge G \sharp 7 \sharp 5 B \flat \sharp 9

Sequência

f) *Acirandado* (Arismar do Espírito Santo) – “Estação Brasil” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compassos 16 e 17:

16 B \flat \sharp 9 Bm7 E7(\flat 9) C \sharp /A

Sequência

g) *Renam* (Hermeto Pascoal) – “Mundo Verde Esperança” (Hermeto Pascoal), 2003, compasso 32:

32 Sequência

h) *Joyce (Viva o Rio de Janeiro)* (Hermeto Pascoal) – “Mundo Verde Esperança”
 (Hermeto Pascoal), 2003, compassos 2 a 5:

♩ = 94

C^Δ B 7(#9) B^b7(#11) A 7(#5) D 13

i) *Caminho Verde* (Vinicius Dorin) – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004,
 compassos 1 a 7:

♩ = 158

G^Δ F#7^{#9}₅ F m11 D7^{#9}₅ E^bΔ B m11

B^bm11 A 7^{#9}₅ D^Δ G m9 D/F# F#13

j) *Caminho Verde* (Vinicius Dorin) – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004,
 compassos 42 a 46:

F#7^{#9}₅ B 9 E m11 E m11/D C#m7(b5) C^Δ B m11 C#m11 D7sus4 D7

l) *Jamba* (Enéias Xavier) – “*Jamba*” (Enéias Xavier), 2004, compassos 90 a 92:

m) *Jamba* (Enéias Xavier) – “*Jamba*” (Enéias Xavier), 2004, compassos 93 a 96:

n) *Itiberê* (Nenê) - “*Ogã*” (Nenê), 2005, compassos 5 a 7:

o) *Samba do Aírto* (Nenê) – “*Ogã*” (Nenê), 2005, compassos 57 a 61:

2.4.3 *Outside*

De acordo com Cocker (1991:83) “esse termo se refere a ocasiões em um solo onde o improvisador toca deliberadamente fora do tom, com o objetivo de se criar tensão. O conceito de se tocar *outside* consiste em se tocar as notas ‘erradas’ do acorde”.

Muitos acordes têm uma escala de sete notas como sua relativa; considerando-se as doze notas da escala cromática, temos cinco possíveis notas “erradas”. O improvisador que deseja tocar “fora” deve saber quais são as notas “erradas” sobre qualquer acorde, usando essas notas em grupo. Segundo Berliner (1994:250) para muitos, é a relativa mistura de notas *inside* e *outside* que cria melodias interessantes. Segundo o pianista Kenny Barron “Quanto mais sua audição se desenvolve, mais você consegue conceber tipos complicados de idéias musicais. Como idéias mais complicadas, eu me refiro a idéias longas em duração e que fazem uso de notas que podem ser consideradas fora do acorde. Estar apto a tocar idéias complicadas significa estar apto a posicionar essas notas de uma forma que elas fluam entre as notas do acorde.” Ainda segundo Berliner (1994:251) notas estranhas ao acorde apresentam perigos diferentes, dependendo do seu posicionamento nas melodias e sua relação com os acordes latentes. Dentro de um vocabulário padrão que abrange notas do acorde, a passagem rápida de notas dissonantes de forma não-contínua pode dar ao solo um interessante colorido harmônico; um trecho de notas dissonantes pode ainda funcionar como um dispositivo gerador de tensão antes da resolução em uma nota do acorde. Outro artifício surge quando o solista aplica um mesmo padrão sobre diferentes acordes, e as notas desse padrão assumem novas posições com relação às raízes dos acordes, intercambiando as identidades como notas pertencentes e não pertencentes à harmonia. Listaremos a seguir alguns exemplos desse elemento encontrados nos solos de Dorin:

Exemplo 5: *Outside* nos solos de Vinicius Dorin

a) *Samba pro Enéias (Nenê)* – “*Porto dos Casais*” (Nenê), 1998, compassos 14 e 15:

b) *Samba pro Enéias (Nenê)* – “*Porto dos Casais*” (Nenê), 1998, compasso 28:

c) *Acirandado (Arismar do Espírito Santo)* – “*Estação Brasil*” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compasso 1:

d) *Acirandado (Arismar do Espírito Santo)* – “*Estação Brasil*” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compasso 19:

e) *Turma Toda* (*Arismar do Espírito Santo*) – “*Estação Brasil*” (*Arismar do Espírito Santo*), 2002, compasso 24:

Musical notation for example e) showing a treble clef staff starting at measure 23. The key signature has two sharps (F# and C#). The first measure has a chord symbol $B\ 7(\#9)$ above it. The melody consists of eighth notes with two triplets of eighth notes. The second measure has a chord symbol $B\flat 7$ above it. A bracket labeled "Outside" spans from the second measure to the end of the staff. The staff ends with a double bar line.

f) *Joyce* (*Viva o Rio de Janeiro*) (*Hermeto Pascoal*) – “*Mundo Verde Esperança*” (*Hermeto Pascoal*), 2003, compasso 22:

Musical notation for example f) showing a treble clef staff starting at measure 22. The key signature has two sharps (F# and C#). The first measure has a chord symbol $A\ 7(\#5)$ above it. The melody consists of eighth notes. A bracket labeled "Outside" spans from the first measure to the end of the staff. The staff ends with a double bar line and the number 13 below it.

g) *Entrevero em Santa Cruz* (*Nenê*)- “*Ogã*” (*Nenê*), 2005, compasso 8:

Musical notation for example g) showing a treble clef staff starting at measure 5. The key signature has one flat (Bb). The melody consists of eighth notes. A bracket labeled "Outside" spans from the fifth measure to the end of the staff. Above the staff, there are chord symbols $G\ 4$ and $F\ \flat\ \Delta$. Below the staff, there is a chord symbol $F\ \flat\ \Delta$ and the word "Aprox." with a bracket above it. The staff ends with a double bar line.

h) *Gismonti* (*Nenê*) - “*Ogã*” (*Nenê*), 2005, compasso 20:

Musical notation for example h) showing a treble clef staff starting at measure 20. The key signature has one flat (Bb). The melody consists of eighth notes. A bracket labeled "Outside" spans from the first measure to the end of the staff. Above the staff, there is a chord symbol $C\ M13$. The staff ends with a double bar line.

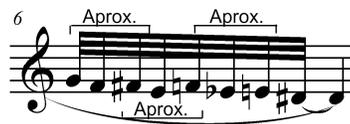
2.4.4. Aproximação

Segundo Cocker (1991:50) “aproximação é um fragmento melódico onde uma nota almejada pelo improvisador é alcançada através das notas meio tom acima e meio tom abaixo desta.” Uma aproximação pode ainda ser precedida por um fragmento melódico, que tem função de ornamentação do elemento, estendendo assim a aproximação. Em nossas análises unimos o fragmento de ornamentação à aproximação, o que acontece nos exemplos nos quais o elemento contém mais de duas notas.

Podem ser encontradas variadas nomenclaturas para este elemento na literatura do jazz, bem como variações, como, por exemplo, aproximações que englobam não apenas intervalos de meio tom, mas também combinações onde a nota almejada é alcançada pelas notas um tom acima e um tom abaixo, ou então um tom acima e meio tom abaixo, ou ainda a possibilidade de meio tom acima e um tom abaixo. Decidimos aqui trabalhar com a proposta de Cocker. Listaremos a seguir alguns exemplos desse elemento da improvisação encontrados nos solos de Dorin.

Exemplo 6: Aproximação nos solos de Vinicius Dorin

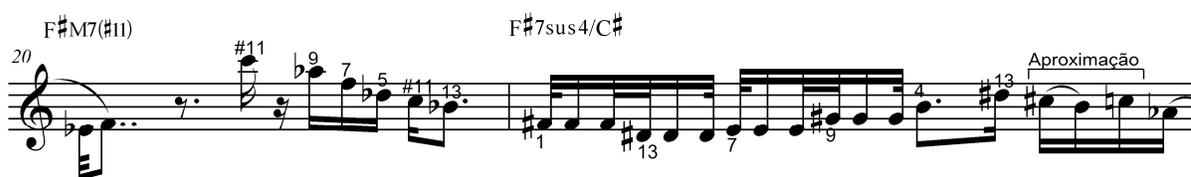
a) *Sampa* (José Roberto Branco/Benedicto “Macumbinha” Ignácio) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compasso 6:



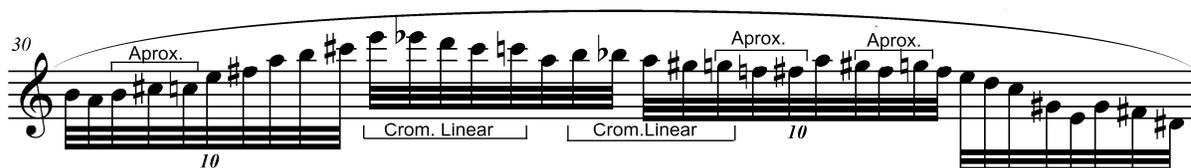
b) *Sampa* (José Roberto Branco/Benedicto “Macumbinha” Ignácio) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compassos 66 e 67:



c) *Acirandado* (Arismar do Espírito Santo) – “Estação Brasil” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compasso 21:



d) *Acirandado* (Arismar do Espírito Santo) – “Estação Brasil” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compasso 30:



h) *Pra God* (Enéias Xavier) – “Jamba” (Enéias Xavier), 2004, compasso 22:

20

G Maj7 C#m7 F#7sus4 B 9/D# E 9

Aprox. Aprox.

i) *Pra God* (Enéias Xavier) – “Jamba” (Enéias Xavier), 2004, compasso 26:

25

C#m7 F#7sus4 B 9/D# E m9

Aprox.

j) *Entrevero em Santa Cruz* (Nenê)- “Ogã” (Nenê), 2005, compasso 10:

10

Aprox. Aprox.

I Crom. Linea

l) *Entrevero em Santa Cruz* (Nenê)- “Ogã” (Nenê), 2005, compassos 50 e 51:

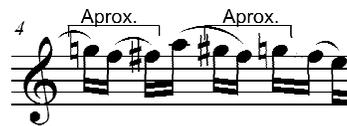
50

Aprox. Aprox.

m) *Gismonti (Nenê) - “Ogã” (Nenê), 2005, compasso 31:*



n) *Itiberê (Nenê) - “Ogã” (Nenê), 2005, compasso 4:*



2.4.5. Cromatismo

De acordo com Cocker (1991) “todo fragmento melódico inclui notas de passagem, que podem ser notas derivadas de um cromatismo”. Em alguns casos, o cromatismo provém de um problema de métrica que resulta em adicionar uma ou mais notas à frase para que ela se encaixe ao número de tempos do compasso. Em outros casos, o improvisador pode simplesmente usar a escala cromática, ou parte dela.

Podemos encontrar nos solos de Dorin vários tipos de cromatismo, sendo que o mais comum é chamado por Cocker de Cromatismo Linear; listaremos a seguir alguns exemplos desse elemento musical:

Exemplo 7: Cromatismo nos solos de Vinicius Dorin

a) *Caminho Verde* (Vinicius Dorin) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compassos 18 e 19:

b) *Caminho Verde* (Vinicius Dorin) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compassos 40 e 41:

c) *Nana* (Moacir Santos/Mário Telles) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compassos 25 a 27

d) *Fulô* (Arismar do Espírito Santo) – “Arismar” (Arismar do Espírito Santo), 1993, compasso 12

e) *Canção dos Sem Terra (Nenê) – “Porto dos Casais” (Nenê), 1998, compasso 11*

Musical notation for example e) showing a single measure with a linear chromaticism. The notation is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5. A bracket below the staff labels this as "Cromatismo Linear".

f) *Acirandado (Arismar do Espírito Santo) – “Estação Brasil” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compasso 13:*

Musical notation for example f) showing chromaticism and linear chromaticism across measures 13-15. The notation is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). Measure 13 starts with a $G\#7sus4$ chord and contains a chromaticism labeled "Cromatismo" with sub-labels "Aproximação" and "Antecipação". Measure 14 contains a $Gm7$ chord and is labeled "Crom.Linear". Measure 15 contains a $C7$ chord and is labeled "Crom.Lnr." and "Cromatismo Linear".

g) *Acirandado (Arismar do Espírito Santo) – “Estação Brasil” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compassos 28, 29 e 30*

Musical notation for example g) showing chromaticism and linear chromaticism across measures 27-30. The notation is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). Measure 27 starts with a $Bb\#9$ chord and contains a chromaticism labeled "Crom.Linear". Measure 28 contains a $Bm7$ chord and is labeled "Crom.Linear". Measure 29 contains an $E7(b9)$ chord and is labeled "Crom.Linear". Measure 30 contains a $C\#/A$ chord and is labeled "Crom.Linear". Measure 31 contains a $B\#/C\#$ chord and is labeled "Aprox.". Measure 32 contains an $A/C\#$ chord and is labeled "Crom.Linear". Measure 33 contains a $G/C\#$ chord and is labeled "Aprox.". Measure 34 contains a $G/C\#$ chord and is labeled "Aprox.". Measure 35 contains a $G/C\#$ chord and is labeled "Crom.Linear". Measure 36 contains a $G/C\#$ chord and is labeled "Crom.Linear". Measure 37 contains a $G/C\#$ chord and is labeled "Crom.Linear". Measure 38 contains a $G/C\#$ chord and is labeled "Crom.Linear". Measure 39 contains a $G/C\#$ chord and is labeled "Crom.Linear". Measure 40 contains a $G/C\#$ chord and is labeled "Crom.Linear".

h) *Acirandado* (Arismar do Espírito Santo) – “Estação Brasil” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compasso 35

Musical notation for measure 35 of "Acirandado". The staff shows a melodic line with various chords: F#7sus4/C#, D#/C#, G#7sus4, Gm7, and C7. The notation includes triplets and a "Cromatismo Linear" section.

i) *Turma Toda* (Arismar do Espírito Santo) – “Estação Brasil” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compasso 25

Musical notation for measure 25 of "Turma Toda". The staff shows a melodic line with a chord labeled "A alt" and a "Cromatismo Linear" section.

j) *Caminho Verde* (Vinicius Dorin) – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004, compassos 23 e 24

Musical notation for measures 23 and 24 of "Caminho Verde". The staff shows a melodic line with chords: Bbm11, A 7#9, and D^#. The notation includes a "Cromatismo Linear" section.

l) *Escadaria* (Vinicius Dorin) – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004, compasso 40

Musical notation for measure 40 of "Escadaria". The staff shows a melodic line with chords: Ebm7, Ab7, and C#^.

m) *Samba do Airtó (Nenê)* – “*Ogã*” (Nenê), 2005, compassos 68 e 69

Também podemos encontrar nos solos de Dorin exemplos de cromatismo não-linear, como mostrado a seguir:

Exemplo 8: Cromatismo não-linear nos solos de Vinicius Dorin

a) *Samba pro Enéias (Nenê)* – “*Porto dos Casais*” (Nenê), 1998, compassos 36 a 39:

b) *Acirandado (Arismar do Espírito Santo)* – “*Estação Brasil*” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compasso 13:

c) *Jamba* (Enéias Xavier) – “*Jamba*” (Enéias Xavier), 2004, compassos 46 e 47:

d) *Pra God* (Enéias Xavier) – “*Jamba*” (Enéias Xavier), 2004, compasso 32:

2.4.6. Antecipação e Retardo

De acordo com Lawn/Hellmer (1993) a antecipação é criada quando uma mudança de acorde é na verdade prefigurada por uma nota da melodia, o que cria uma forma de suspensão. Frequentemente essa nota da melodia é dissonante com relação ao acorde sobre a qual ela é tocada, mas consonante com relação ao acorde que está por vir. Não é nada incomum, em um solo de um músico de jazz, se utilizar deste recurso para criar tensão, tocando às vezes mais de um compasso antes a harmonia que está por vir. Na harmonia tradicional, a antecipação normalmente ocorre em um ponto cadencial, antes de um tempo forte (ponto em que a harmonia alcança um repouso, usualmente um acorde maior ou menor); já na análise de jazz temos uma aplicação destes conceitos abrandada.

Segundo Cocker (1991) antecipação e retardo ocorrem quando o improvisador, em virtude de seu caminho melódico, chega antes ou depois da base a determinado acorde, algumas vezes com um compasso inteiro de diferença. Embora não necessariamente

intencional, pode ser ou não um erro. No caso de ser um erro, pode ter duas causas distintas: no caso da antecipação, o músico está utilizando o recurso de generalização harmônica, como no caso de uma progressão de $\text{II}\emptyset \text{V7}(\#5\#9)$ onde o músico só toca o acorde de $\text{V7}(\#5\#9)$, ou no caso do retardo, o músico quis tocar o acorde anterior, mas parou por um momento, e com isso se perdeu na progressão harmônica, e decidiu tomar a atitude do “antes tarde do que nunca” (Cocker, 1991). Em outros casos antecipação ou retardo podem ser intencionais; consideramos ser esse o caso dos exemplos que encontramos nos solos de Dorin, e que apresentamos a seguir.

Exemplo 9: Antecipação e Retardo nos solos de Vinicius Dorin

a) *Sambita* (J. Gelardo/J. Almário) - “Brazilian Movements” (Banda Savana),

1990, compasso 15:

Musical notation for Example 9a, showing a melodic line in treble clef. The notation includes a measure rest for the first measure (15), followed by notes in the second and third measures. Chords are indicated above the staff: $\text{F}\#\Delta$ above the first measure, F m7 above the second measure, and $\text{B}\flat 9$ above the third measure. A bracket labeled "Antecipação" spans the first two measures. Fingering numbers (3, 11, 13, 9, 13, 5, 7) are written below the notes.

b) *Caminho Verde* (Vinicius Dorin) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992,

compasso 23:

Musical notation for Example 9b, showing a melodic line in treble clef. The notation includes a measure rest for the first measure (23), followed by notes in the second and third measures. Chords are indicated above the staff: B m9 above the first measure and $\text{B}\flat \text{m9}$ above the second measure. A bracket labeled "Ant." spans the first two measures. Fingering numbers (7, 5, 3, 9, 13, 13) are written below the notes.

c) *Fulô* (Arismar do Espírito Santo) – “Arismar” (Arismar do Espírito Santo), 1993, compasso 37:

d) *Acirandado* (Arismar do Espírito Santo) – “Estação Brasil” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compasso 40:

e) *Turma Toda* (Arismar do Espírito Santo) – “Estação Brasil” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compasso 20:

f) *Escadaria* (Vinicius Dorin) – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004, compasso 37:

g) *Jamba* (Enéias Xavier) – “Jamba” (Enéias Xavier), 2004, compasso 34:

h) *Gismonti* (Nenê) - “Ogã” (Nenê), 2005, compasso 24:

2.4.7. Repetição

Esse elemento trata da repetição exata de um motivo. Segundo Lawn/Hellmer (1993) a repetição fornece continuidade a uma melodia, além de propiciar ao ouvinte uma oportunidade de antecipar o próximo acontecimento musical. Listamos abaixo alguns exemplos de repetição encontrados nos solos de Dorin.

Exemplo 10: Repetição nos solos de Vinicius Dorin

a) *Samba pro Enéias (Nenê)* – “*Porto dos Casais*” (Nenê), 1998, compasso 66:

64

B^bΔ A 7^b13 D9sus4

Repetição

5

b) *Caminho Verde* (Vinicius Dorin) – “*Revoada*” (Vinicius Dorin), 2004, compassos 12 a 14:

12

B 7sus4 B 13 E 9/B E 7sus4 E 9

Repetição

c) *Entrevero em Santa Cruz* (Nenê)- “*Ogã*” (Nenê), 2005, compassos 26 a 28:

22 C m9 Pad.Esc./Seq. A^bΔ F m9 Outside Repetição

27 Repetição G4 Aprox. Crom.Linear

d) *Entrevero em Santa Cruz (Nenê)*- “*Ogã*” (*Nenê*), 2005, compassos 32 a 35:

e) *Samba do Airto (Nenê)* – “*Ogã*” (*Nenê*), 2005, compasso 72:

2.4.8. Generalização Harmônica

Segundo Cocker (1991:45), “generalização harmônica ocorre quando o improvisador escolhe uma escala para acomodar dois ou mais acordes de uma progressão”. Para que se faça uso com sucesso deste elemento é necessário o conhecimento de harmonia, já que esta é a disciplina que trata da acomodação de mais de um acorde em uma só escala. A utilização da generalização harmônica facilita o raciocínio melódico, já que o solista pode, por alguns compassos, dar atenção apenas a esse aspecto de sua performance. Dorin faz um uso interessante deste recurso, sendo que em alguns momentos a melodia em desenvolvimento sobressai sobre a harmonia proposta no *chorus*. Abaixo listamos alguns exemplos deste elemento encontrados nos solos de Dorin.

Exemplo 11: Generalização Harmônica nos solos de Vinicius Dorin

a) *Samba pro Enéias (Nenê)* – “Porto dos Casais” (Nenê), 1998, compassos 22 a

24:

b) *Caminho Verde (Vinicius Dorin)* – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004,

compassos 40 a 48:

c) *Jamba (Enéias Xavier)* – “Jamba” (Enéias Xavier), 2004, compassos 64 a 67:

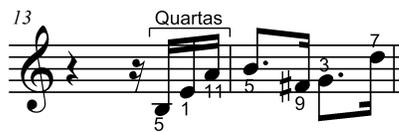
2.4.9. Quartas

O uso do intervalo de quarta é parte integrante do estilo de improvisação de muitos músicos de jazz, tanto no aspecto harmônico quanto no aspecto melódico. Sua sonoridade remete a uma negação à harmonia tonal, e através de artistas como McCoy Tyner, Herbie Hancock e Michael Brecker estabeleceu-se como um material musical consagrado. Encontramos ainda o uso de harmonias quartais na obra de compositores como Arnold Schoenberg, em sua Sinfonia de Câmara.

Segundo Ricker (1976:01) “a adição de padrões musicais baseados no intervalo de quarta à improvisação no jazz se iniciou no período Pós-Bop⁵², já que os músicos estavam em busca de elementos que os diferenciavam da linguagem do Bebop⁵³”. A seguir listaremos alguns exemplos encontrados nos solos de Dorin, onde está presente este material.

Exemplo 12: Quartas nos solos de Vinicius Dorin

a) *Consolação* (Baden Powell/Vinicius de Moraes) - “Brazilian Movements” (Banda Savana), 1990, compasso 13:



⁵² Pós Bop: Termo que se refere ao movimento jazzístico de negação à linguagem do Bebop; dentro deste movimento encontramos, por exemplo, o *Hardbop*, o *Cool Jazz* e ainda o movimento *West Coast*. Não foram encontradas referências ao termo nos dicionários pesquisados.

⁵³ *Bebop*: Linguagem jazzística dos anos 40 do séc. XX, fundamentalmente para pequenos grupos de instrumentistas, como uma seção rítmica de 4 ou 5 membros com algum instrumento solista. O Bebop continha seqüências harmônicas altamente complexas sobre um andamento rápido, e é especialmente associado ao saxofonista-alto Charlie Parker. (Kennedy: 2004, p.58)

b) *Acirandado* (Arismar do Espírito Santo) – “Estação Brasil” (Arismar do Espírito Santo), 2002, compasso 32:

c) *Pra God* (Enéias Xavier) – “Jamba” (Enéias Xavier), 2004, compasso 7:

d) *Entrevero em Santa Cruz* (Nenê)- “Ogã” (Nenê), 2005, compassos 37 e 38:

2.4.10. Padrão de Digitação

De acordo com Cocker (1991), padrão de digitação é uma seqüência melódica, que normalmente contém de quatro a oito notas por trecho, que são estruturadas de acordo com o valor numérico de cada nota em relação à tônica do acorde ou da escala. Desse modo, se 1 é a tônica, 2 é o segundo grau da escala (ou a nona do acorde), 3 é a terça, e assim por diante.

Existem muitas possibilidades de combinações que resultam em padrões de digitação, e o improvisador por vezes trabalha com suas próprias criações no uso deste elemento. Todos os padrões de digitação podem sofrer alterações para serem usados nos mais variados tipos de acorde; o padrão 1-2-3-5, por exemplo, pode se transformar em 1-2-b3-5, para se adaptar a um acorde menor; em nossas análises, não fazemos distinção entre as possíveis alterações, ficando pressuposto que os padrões apontados dizem respeito à relação escala – acorde que a harmonia sugere, sendo que, possíveis alterações, ou possíveis erros do solista são, agora sim, apontados como alterações. Além disso, os padrões de digitação geralmente não apresentam variedade rítmica, tendo todas as notas o mesmo valor.

Padrões de digitação vêm sendo usados desde o início da história do jazz nas improvisações, sendo que um dos primeiros músicos a fazer seu uso premeditado foi John Coltrane, nos solos de suas composições *Giant Steps* e *Countdown*. A seguir listamos alguns exemplos de padrão de digitação encontrados nos solos de Dorin.

Exemplo 13: Padrão de Digitação nos solos de Vinicius Dorin

a) *Disparada* (Théo de Barros/Geraldo Vandré) - “Brazilian Movements” (Banda Savana), 1990, compasso 5:

Musical notation for Example 13a, showing a melodic line in 4/4 time. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords above the staff are F#m7/B, EΔ, F#m7/B, and EΔ. A bracket labeled "Pad.Dig.(5321)" covers the final four notes (F#4, E4, D4, C4).

b) *Sambita* (J. Gelardo/J. Almário) - “Brazilian Movements” (Banda Savana), 1990, compasso 21:

Musical notation for Example 13b, starting at measure 21. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A bracket labeled "Padrão Dig./Sequência" covers the first eight notes. A chord C#m9 is indicated above the staff.

c) *Nana* (Moacir Santos/Mário Telles) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compassos 8 a 11:

Musical notation for Example 13c, showing a melodic line in 4/4 time. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords above the staff are D13, E13, and D13. Brackets below the staff indicate "1231[5]", "Outside", and "Sub.Tritono".

d) *Renam* (Hermeto Pascoal) – “Mundo Verde Esperança” (Hermeto Pascoal), 2003, compasso 8:

e) *Renam* (Hermeto Pascoal) – “Mundo Verde Esperança” (Hermeto Pascoal), 2003, compassos 13 e 14:

f) *Escadaria* (Vinicius Dorin) – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004, compasso 33 a 35:

g) *Itiberê* (Nenê) - “Ogã” (Nenê), 2005, compasso 25:

h) *Samba do Airtó* (Nenê) – “Ogã” (Nenê), 2005, compasso 24:



2.4.11. Padrão Escalar

Segundo Cocker (1991) “padrão escalar é um padrão melódico baseado em uma só escala. É normalmente mais longo que o padrão digital, acomodando acordes de longa duração, ou progressões feitas sobre um mesmo campo harmônico”. Padrões escalares estão presentes na música há séculos, aparecendo em composições do repertório sinfônico e em métodos de estudo musical, como por exemplo, as escalas em terças e saltos intervalares. Talvez por esse motivo seu uso em composições, bem como em solos improvisados, seja tão evidente, sendo que está presente nos mais diversos estilos. Abaixo apresentamos alguns exemplos deste elemento encontrados nos solos de Dorin:

Exemplo 14: Padrão Escalar nos solos de Vinicius Dorin

a) *Consolação* (Baden Powell/Vinicius de Moraes) - “Brazilian Movements” (Banda Savana), 1990, compassos 60 e 61:



b) *Disparada* (Théo de Barros/Geraldo Vandré) - “Brazilian Movements” (Banda Savana), 1990, compassos 31 e 32:

E/F# F#m7/B E^Δ C#m7

31

Padrão Escalar

c) *Nana* (Moacir Santos/Mário Telles) – “Brazilian Portraits” (Banda Savana), 1992, compassos 1 a 4:

E13 D13 E13

Padrão Escalar/Sequência

d) *Canção dos Sem Terra* (Nenê) – “Porto dos Casais” (Nenê), 1998, compassos 9 e 10:

Em7(add4)

9

Sequência/Padrão Escalar

e) *Frevendo* (Nenê) – “Porto dos Casais” (Nenê), 1998, compassos 46 a 49:

F7sus4

46

Padrão Escalar

f) *Samba pro Enéias* (Nenê) – “Porto dos Casais” (Nenê), 1998, compassos 22 a

24:

22 $B\flat\Delta$ $A 7\flat 13$ $D 9sus4$

Cr.Lnr. Padrão Escalar/Generalização Harmônica

g) *Caminho Verde* (Vinicius Dorin) – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004,

compassos 42 a 46:

42 $F\#\#7\#5$ $B 9$ $E m 11$ $E m 11/D$ $C\#\#m 7(\flat 5)$ $C \Delta$

Padrão Escalar/Sequência

h) *Escadaria* (Vinicius Dorin) – “Revoada” (Vinicius Dorin), 2004, compassos 4 a

6:

$\text{♩} = 160$

$C 7$ $F \Delta$ $G\# 7$ $C\#\Delta$ $G m 7$ $C 7$ $F \Delta$ $B m 7$ $E 7$

Padrão Escalar

i) *Jamba* (Enéias Xavier) – “*Jamba*” (Enéias Xavier), 2004, compassos 22 a 24:

j) *Pra God* (Enéias Xavier) – “*Jamba*” (Enéias Xavier), 2004, compassos 1 e 2:

l) *Gismonti* (Nenê) - “*Ogã*” (Nenê), 2005, compasso 14:

m) *Itiberê* (Nenê) - “*Ogã*” (Nenê), 2005, compassos 8 a 10:

Capítulo 3: Formação estilística

3.1. A construção de um estilo de improvisação no saxofone

A permanência de Vinicius Dorin no grupo de Hermeto Pascoal foi um dos fatores que fizeram resultar, por parte de Dorin, na construção de um estilo⁵⁴ particular de improvisação no saxofone, se comparado a outros importantes instrumentistas da história da música popular brasileira, como Pixinguinha, Zé Bodega, Victor Assis Brasil, Carlos Malta e Nailor Azevedo “Proveta”. Devido à já sedimentada história do instrumento dentro do jazz, na maioria dos casos o estilo de improvisação dos saxofonistas carrega em seu léxico elementos pertencentes a essa linguagem, independentemente do território musical em que é realizada; no caso de Dorin, o jazz – mais especificamente o *bebop* – foi associado a uma grande gama de conhecimentos técnico-musicais proporcionados pela convivência, artística ou não, com Hermeto Pascoal (DORIN, 2008; PASCOAL, 2007). Segundo Cirino (2005) na música instrumental brasileira são utilizados elementos do jazz como fluência, dicção, fraseado e padrões harmônicos – que no caso de Dorin, são elementos remetem à sua formação inicial como improvisador – além disso, ainda estão presentes atributos de músicas tradicionais do Brasil, como padrões rítmicos, motivos temáticos e concepções estéticas, elementos esses introduzidos na formação de Dorin através de sua experiência com Hermeto Pascoal. Na improvisação, o músico deve fazer escolhas rápidas que são fortemente influenciadas por sua bagagem musical; embora nela o músico crie, sua criação está enraizada naquilo que se tornou importante na sua formação.

⁵⁴ **Estilo (definição):** Estilo é maneira, modo de expressão, tipo de apresentação. (...) um estilo pode ser visto como uma síntese de outros estilos (...) Um estilo também pode representar uma extensão ou série de possibilidades definidas por um grupo de exemplos particulares, como em noções tais como ‘estilo homofônico’ e ‘estilo cromático’. (...) a música, em si, é um estilo de arte, e uma única nota pode ter implicações estilísticas de acordo com sua instrumentação, altura e duração. Estilo, um estilo ou estilos podem ser vistos como presentes num acorde, frase, seção, movimento, obra, grupo de obras, gênero, obra de uma vida, período (de qualquer extensão) e cultura. O estilo se manifesta no uso característico de forma, textura, harmonia, melodia, ritmo e caráter; e ele é apresentado por pessoas criativas, condicionadas por fatores históricos, sociais e geográficos, realizando recursos e tratados. - *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. vol. 24, p. 638.

Segundo Kenny/Gellrich (2002) com exceção dos aspectos cognitivos (memória) e mecânicos (coordenação motora) que influem na improvisação, o atributo mais importante do improvisador é a sua bagagem; este conjunto de habilidades e materiais previamente apreendidos durante sua prática deliberada é levado pelo músico para sua performance, e inclui os materiais melódicos e excertos, repertório, estratégias de percepção, habilidade de resolução de problemas e memória hierárquica de estruturas e esquemas.

O conhecimento de base usado por músicos improvisadores normalmente envolve a interiorização compartimentada de materiais musicais, que são idiomáticos de culturas de improvisação determinadas; no caso de Dorin, observamos a interiorização primeiramente do vocabulário jazzístico, e posteriormente dos ritmos brasileiros, na forma proposta por Hermeto Pascoal; após isso, observamos sofisticadas ligações entre esses materiais no seu discurso musical improvisado. Como apontam Kenny e Gellrich (2002) a diferença entre improvisadores iniciantes e *experts* no assunto está em quanto sofisticado, automatizado e personalizado está o uso das diferentes estruturas que carregam em sua bagagem. Improvisadores iniciantes, por exemplo, tendem a acessar os materiais de seu “banco de dados” de forma diacrônica e literal, simplesmente repetindo motivos previamente estudados, às vezes fora de contexto, enquanto improvisadores experientes são aptos a desenvolver hiperconexões entre os diferentes materiais presentes em sua bagagem, construindo um discurso coerente com o território onde a improvisação está inserida. Nos solos improvisados de Dorin foram observadas as conexões a que os autores se referem, quando da utilização em um mesmo solo improvisado de melodias e motivos que remetem às mais variadas fontes, e inclusive a utilização de diferentes materiais “sobrepostos”, como por exemplo, na utilização de frases jazzísticas com aspectos rítmicos de gêneros brasileiros.

É possível perceber ainda a sofisticação do trato motivico dos solos improvisados de Dorin, também uma marca de Hermeto Pascoal e da “Escola do Jabour⁵⁵”. Segundo

⁵⁵ **Escola do Jabour:** Referência ao bairro em que Hermeto Pascoal residiu até 2006, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro - RJ, onde também ocorriam os ensaios de seu grupo. Os músicos integrantes ficaram reconhecidos por exibir, em suas performances artísticas, um tipo de linguagem musical que os diferenciou dos demais atuantes no cenário da música instrumental brasileira, gerando assim a diferenciação através desta designação. As características musicais que mais diferenciam esses músicos dizem respeito à improvisação,

Schoenberg (1996) o motivo se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida, e a preservação de seus elementos rítmicos produz coerência; além disso, usado de maneira consciente, deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. Pode-se observar esse tratamento motivico na obra de Hermeto Pascoal tanto em suas improvisações, como em composições, tais como *Aquela Valsa*, *Bebê*, *Capivara*, *Santo Antonio*, *Sempre Feliz* e *Tacho*⁵⁶.

Segundo Sterrit⁵⁷ (2000) as práticas de improvisação tipicamente envolvem elementos significativos de planejamento, deliberação, pré-conceituação e outras atividades mentais que não são completamente espontâneas, individualistas nem autotélicas, no sentido sugerido por alguns discursos. Gridley (2006) completa este raciocínio, quando afirma que análise, memorização, imitação, modificação e incorporação são etapas importantes para o desenvolvimento de um improvisador, sendo que o processo de imitação não é exclusivo da música, ou do jazz; assim como Dizzy Gillespie aprendeu a improvisar imitando Roy Eldridge, o escritor Ernest Hemingway aprendeu a escrever imitando Gertrude Stein. O processo de desenvolvimento do músico improvisador é separado por Kenny e Gellrich (2002) em duas grandes partes, com uma analogia ao aprendizado de uma língua; no primeiro estágio de aprendizado, palavras e regras gramaticais são apreendidas, e em um segundo momento o estudante explora suas várias possibilidades de combinação e aplicação; improvisadores, de forma similar, precisam inicialmente apreender o *hardware* da improvisação: padrões melódicos, excertos de melodias, progressões harmônicas e modulações; apenas após esta etapa o *software* da improvisação pode ser desenvolvido, etapa essa que abrange a interiorização de regras sistemáticas que auxiliam na construção de melodias, frases e idéias musicais mais longas, trabalhando com motivos, e estabelecendo inter-relações entre as diferentes partes da improvisação. No caso de Vinicius Dorin a formação do seu *hardware* se deu primordialmente pela apreensão de elementos da linguagem *bebop*, sendo que o *software* de sua improvisação foi criado na

quanto ao uso da rítmica de gêneros brasileiros e quanto às formas de interação, como no uso das modulações métricas, inversões e do picadinho.

⁵⁶ Partituras em anexo.

⁵⁷ Sterrit *apud* COOK, Nicholas. *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*. Trad. Fausto Borém. Revista *Per Musi*, v.16, p. 7-20, Belo Horizonte, 2007.

forma de pedra bruta nessa mesma linguagem, através de seus estudos no CLAM e sua experiência na noite paulistana, e lapidado posteriormente na experiência ao lado de Hermeto Pascoal, em mais de dez anos de ensaios, shows e turnês por todo o globo. Segundo Jovino Santos Neto:

O que ele [Hermeto Pascoal] fez foi realmente dar pro todos os músicos que conviveram com ele um leque de opções musicais enorme; você tem, digamos, a ferramenta pra qualquer situação musical, seja da mais simples, folclórica, aquela musiquinha bonita, singela que vem do camponês cantando na roça até aquela criação super abstrata, que é tão louca, que você tem que parar e se preparar para conceber aonde aquela música está indo. E do A ao Z tá tudo ali. Ou seja, essa é a universalidade da música que ele fala.⁵⁸

Na experiência com Hermeto Pascoal, Dorin absorveu conhecimentos que o fizeram amadurecer enquanto intérprete e improvisador, já que, como aponta Costa Lima Neto (1999) “o aprendizado proporcionado por Hermeto Pascoal aos músicos de seu grupo não se restringiu ao desenvolvimento estritamente técnico-instrumental, pois para que o seu difícil repertório fosse bem executado, Pascoal necessitava não só de bons intérpretes, mas também de improvisadores e criadores”; além disso, Hermeto estimulava não a reprodução ou cópia de um modelo que podia ser ele mesmo ou outro músico qualquer, mas a auto-descoberta estilística individual.

3.2. Interação

Segundo Berliner (1994) sob a pressão de pensar enquanto toca, em meio ao fogo cruzado de interação entre os músicos, improvisadores costumeiramente disputam com uma variedade de experiências desafiadoras, devido à relação imprevisível entre os materiais

⁵⁸ Entrevista de Jovino Santos Neto cedida ao documentário *Quebrando Tudo*, dirigido por Rodrigo Hinrichsen, 1998.

musicais que estão presentes em seu vocabulário e as idéias que surgem durante o solo. Assim como os improvisadores continuam a fortalecer suas habilidades expressivas e conceituais através da autocrítica e da discussão com colegas de profissão, eles também se beneficiam da interação direta com outros músicos. Como aponta Berliner (1994) no palco as implicações do discurso musical fazem lembrar que, na forma de arte caracteristicamente coletiva que é o jazz, ou a música popular, o solo improvisado é apenas uma parte em meio a uma complexa gama de padrões de acompanhamento que são também improvisados por todo o grupo. Sendo assim, a performance na música improvisada, no que concerne aos aspectos da interação do grupo, depende tanto da bagagem do solista, como da bagagem de cada músico envolvido no acompanhamento. Isso pode ser observado de forma clara nas performances ao vivo de Hermeto Pascoal e seu grupo, onde o solista define as diretrizes que serão adotadas, e os membros da base respondem com suas marcas pessoais, porém com o uso de alguns elementos de interação sistematizados por Pascoal. Thompson e Lehmann (2004) traçam uma interessante analogia entre músicos e atletas, no que concerne à improvisação e a habilidades psicomotoras “abertas” e “fechadas”; uma performance exaustivamente ensaiada, em que são executados os mesmos movimentos em um ambiente onde não há mudança é comparada à atividade de um nadador, enquanto a atividade da improvisação é uma habilidade considerada “aberta”, e que exige do músico a capacidade de se adaptar constantemente a um ambiente em contínua transformação, assim como acontece com um jogador de futebol. O nadador pode trabalhar sua técnica, resistência e força, desenvolvendo estratégias para dar conta das demandas psicológicas das competições, onde uma performance de sucesso em uma é uma questão de executar uma bem treinada seqüência motora, da forma mais fluente possível; já jogadores de futebol nunca sabem antes do jogo exatamente quais seqüências motoras lhe serão exigidas, e por isso devem ter habilidade para adaptar suas habilidades técnicas rapidamente à situação que se apresentar. Além disso, o músico improvisador deve estar apto a gerar e executar programas motores “online”, ou seja, em tempo real.

O conceito de interatividade entre solista e base ganha uma denotação especial quando se trata da escola do Jabour; Hermeto Pascoal desenvolveu alguns recursos para que o solista consiga interagir com os demais músicos. Alguns dos elementos trabalhados

por Pascoal se tratam de reorganizações de procedimentos já consolidados na música popular, e outros aparecem como suas reais criações. A interação por si só não é novidade, já que está presente no jazz. Segundo Baker (1988) há basicamente três maneiras de se tocar, com relação à interação do solista com a base: a primeira é tocar com a seção rítmica, realizando movimentos melódicos e rítmicos, ou dobrando o tempo quando a base o faz; a segunda maneira é tocar contra a seção rítmica, contrastando volume, densidade, registros, não dobrar o tempo quando a base o faz ou vice-versa; a terceira opção proposta por Baker é tocar em um plano paralelo, usando o mesmo material da base, porém funcionando de forma relativamente independente. Com relação à parte rítmica, Pascoal desenvolveu elementos de interação dentro dos gêneros brasileiros, convencionando modulações métricas e mudanças de gênero a partir de motivos rítmicos propostos pelo solista. Devido à sua já longa experiência no grupo de Hermeto Pascoal, e com músicos que já passaram por este, como o baterista Realcino Lima Filho (Nenê), Vinicius Dorin se condicionou, de certa forma, ao sistema de tocar, ou às formas de interação realizadas na escola do Jabour, já que a performance pode sofrer mudanças radicais, dependendo da concepção dos músicos envolvidos; isso pode ser constatado em sua declaração transcrita abaixo:

O Nenê é o cara que é o pai da bateria, pode-se dizer, nesse estilo (...) tem outros estilos, tem gente que toca mais conduzindo, né? Eu lembro quando eu estava tocando muito com o Nenê e com o Márcio [Bahia], eu ia tocar com outros bateras e sentia falta pra caramba, que aí é você que tem que esquentar, né? Os elementos pra improvisar você vai ter menos, então você tem que se acostumar que às vezes o cara não vai na tua, mas é difícil; mas tem muita gente que toca assim. Às vezes por medo também, ou o cara aprendeu a tocar assim. A diferença é de tocar junto pra acompanhar, é muito diferente. Agora, é outra exigência, é como quando você vai por um solo depois, né?⁵⁹

Assim, os músicos que passaram pelo grupo de Pascoal carregam uma gama de informações, com relação à interação, que os diferencia dos demais atuantes no cenário da música brasileira; apresentamos a seguir alguns dos elementos de interação propostos por Hermeto Pascoal.

⁵⁹ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

3.2.1. Inversões e Picadinho

A sistematização de elementos de interação por parte de Hermeto Pascoal teve fins didáticos, já que, nas primeiras formações de seu grupo, contava com músicos iniciantes; cunhar termos como “Inversões” e “Picadinho” foi um modo de codificar as idéias musicais que tinha em mente. Em alguns casos, como as Inversões, por exemplo, parte da sistematização se trata da reorganização de procedimentos de reharmonização já consolidados na música popular; porém, para que seus músicos desenvolvessem esses procedimentos de forma rigorosa e uniforme, Pascoal criou seus próprios termos, frutos da sua formação autodidata.

Um dos objetivos de Pascoal ao trabalhar os elementos de interação é evitar a repetição, estimulando o improvisador a trilhar novos caminhos, fazendo uso desses elementos para que a seção de improvisação cresça. Segundo Berliner (1994) se em alguns momentos frases que surgem do vocabulário do improvisador devem ser aproveitadas, em outros a repetição deve ser evitada. Em uma das maiores ironias associadas com a improvisação, tão logo o artista completa a prática rigorosa requerida para possuir um vocabulário de padrões, ele deve lutar contra seu uso habitual e inexpressivo; as exigências da improvisação fazem com que esse desafio seja inevitável. Muitos músicos preferem iniciar seus solos com o mínimo planejamento possível, evitando a previsibilidade do uso de padrões. Nesse caso, a intenção é formular o solo de acordo com o que vier à mente no momento da performance. Essa atitude tanto maximiza os desafios relacionados à composição musical em tempo real como aumenta a possibilidade da concepção de idéias criativas.

O sistema das inversões se trata de uma forma de interação quanto ao caráter harmônico, compartimentada em quatro estágios, onde são alcançados níveis crescentes de sofisticação harmônica. Seu desenvolvimento se deu pela busca de Pascoal de camadas sonoras através do colorido harmônico; porém, o aspecto rítmico também sofre mudanças na medida em que são alcançados diferentes estágios. Segundo Leal (2009) na música de

Pascoal toda a rítmica é inspirada pela harmonia, portanto, quanto mais densa a harmonia mais a rítmica ganha movimento.

Na primeira inversão encontram-se os procedimentos harmônicos “estandardizados”; harmonias que remetem às formas tradicionais de gêneros brasileiros, por exemplo, se tratam desse primeiro estágio. Para exemplificar, podemos citar o samba: em sua primeira inversão, as harmonias podem remeter esteticamente à obra de autores como Zé Ketti e Cartola.

Na segunda inversão já é possível encontrar alguns procedimentos de reharmonização também já “estandardizados” na música popular, como a adição de algumas tensões nos acordes de uma progressão de IIm7 V7 IMaj7, como pode ser observado no exemplo 15a.

Na terceira inversão, encontram-se mais uma vez alguns procedimentos já utilizados de forma sedimentada na música popular, como também podem ser observados no exemplo 15b; além disso, nesse estágio se iniciam as reharmonizações elaboradas pelo próprio Hermeto Pascoal, derivadas de sua linguagem harmônica particular, gerada pelos sons harmônicos de pedaços de ferro, que Pascoal percutia em sua infância (COSTA LIMA NETO, 1999)

Na quarta inversão, assim como na terceira, estão algumas sobreposições e reharmonizações encontradas de forma sistemática na música de Pascoal, e que são derivadas de sua concepção harmônica. Aqui encontramos o uso de polimodalismo e politonalismo, usados de forma particular. A sobreposição de tríades descrita no exemplo 15a, por exemplo, se consiste no que Pascoal denomina “séries”, que não têm relação com o sistema dodecafônico proposto por Arnold Schoenberg. No sistema de Pascoal, as sobreposições podem ocorrer desde que a tessitura da melodia executada esteja distante das aberturas dos acordes.

Para que o grupo consiga utilizar de forma satisfatória o sistema das inversões, é necessário que todos os integrantes contem com uma bem fundamentada preparação na parte de percepção, já que é necessário identificar qual caminho estão traçando os outros músicos envolvidos na performance. Por isso, toda a metodologia de Hermeto Pascoal está

baseada no desenvolvimento da percepção de seus músicos. O direcionamento de Dorin para que atingisse um alto nível de percepção e, por conseguinte, um alto grau de capacidade de interação se iniciou com seus estudos de piano, aos sete anos de idade, como podemos constatar em sua declaração transcrita a seguir:

Eu sempre gostei de harmonia, desde criança; eu não conseguia fazer os acordes, mas eu gostava de coisas diferentes. Depois eu fui sacar que eu já gostava de coisa harmônica, sempre gostei, é a coisa que eu mais gosto em música. E o piano ajudou demais, eu tinha muita dificuldade... mas o Hermeto fala que a gente já tem uma tendência natural pra isso; tem gente que tem uma tendência mais harmônica, tem gente que tem mais rítmica... Agora, tem que desenvolver, mesmo no piano, você vai estudando outros acordes, vai descobrindo outras inversões; você vai mudando o teu gosto, vai aprimorando né? Não sei se é aprimorando, mas vai ficando diferente. Agora, você depende mais de quem toca com você também, às vezes o cara não tem uma coisa muito harmônica, você tem que usar mais ritmo. Você pega o Hermeto acompanhando, você pode fazer o que quiser, e ainda ele te dá um monte de idéias nos acordes que ele faz, entendeu? O Arismar, por exemplo, tocando aquele negócio que nós gravamos (referência a *Violão Vadio*, de Baden Powell, gravado no disco *Revoada*), a gente não combinou nada, bicho, eu tinha uma guia da harmonia mais ou menos ali, mas ele fez tudo diferente. È que nem você estar andando num arame, assim... ele puxou umas coisas completamente... bicho, aí fazia a frase meio assim, aproveitando o que ele tava fazendo, entendeu? Mas se não fosse o piano pra mim seria difícil isso, porque é o negócio de reconhecer os acordes, né?⁶⁰

O uso do sistema das inversões na improvisação só é viável quando há poucos acordes, pois na visão de Pascoal, uma música que possui o aspecto harmônico mais elaborado, com um número maior de acordes, já está invertida. A seguir encontram-se dois exemplos de uso das inversões; no exemplo 15a a situação usada é de uma cadência de $IIm7\ V7\ IMaj7$, procedimento harmônico amplamente usado na música popular. No exemplo 15b é usada a situação de acorde parado, no caso um $Dm7$. Usamos aqui diferentes quadros para distinguir uma inversão da outra, porém, na prática, a zona de transição entre duas inversões não é tão clara, já que no seu uso em tempo real há um *delay* até que todos os músicos percebam as mudanças.

⁶⁰ Vinicius Dorin, em entrevista concedida.

Exemplo 15: Inversões

a)

Referência	Dm7	G7	CMaj7
1ª inversão	C Jônio ou Escala <i>Bebop</i> C		
2ª inversão	Dm(Maj7)	G7alt	CMaj7(#5)
3ª inversão	D7(#9)	G7alt	CMaj7(#5) ou C7
	Abm7	Db7	B7(#9) CMaj7
	C#7(#9) Dm7	G7alt	CMaj7
	C#Maj7(#9/#11)	G7alt	CMaj7
	AbMaj7(#5)	G7alt	CMaj7(#9/#11)
4ª inversão	C jônio/ Eb jônio/ F# jônio/ A jônio		
	Tríades C/ D/E/ F#/ Ab/ Bb sobre CMaj7		
	Tríades C/B/Bb/A/Ab/G/F# (série)		

b)

Referência	Dm7
1ª inversão	D Dórico ou Eólio
2ª inversão	D7(#9) ou D7(#9/#5)
3ª inversão	Bbm7 Eb7 Dm7
4ª inversão	Tríades D/ F/ Ab/ B ou Tríades D/ C#
	Bmaj7
	Fm/A
	DMaj7(#5) - Escala Aumentada D ou C#

Paralelamente aos aspectos rítmicos e harmônicos, no contexto da música improvisada podem-se encontrar ainda relações contrapontísticas entre solista e base. Segundo Berliner (1994) a sessão rítmica comumente proporciona mais do que simples marcas estruturais em meio às múltiplas camadas do contexto do contraponto musical. Às vezes, músicos da base sugerem pontuações e figurações melódicas entre as frases do solista, em breves respostas a ele, assim como frequentemente também oferecem comentários simultâneos; seus padrões de acompanhamento sobrepostos ou resultam simultâneos à frase do solista, ou antecipam seus elementos precisamente, contribuindo para a coerência da performance. Novas linhas de interpretação podem ocorrer tanto aos músicos da base – a partir da melodia do solo – como aos solistas, ao terem suas idéias reforçadas pelo contraponto da base. Além disso, através das relações recíprocas entre solistas e músicos da base, idéias interessantes geradas por qualquer um dos músicos podem influenciar os outros, levando a várias formas de interação. No contexto da escola do Jabour, um exercício para que haja o desenvolvimento dessa forma de interação contrapontística pode ser encontrado naquilo que recebe o nome de “picadinho”, onde cada músico pode ter a iniciativa de elaborar em tempo real respostas simultâneas às frases tocadas pelos outros músicos.

O picadinho se trata de um exercício, que algumas vezes é usado também no palco. Na sua realização, é proposto que o grupo toque um *groove* de algum gênero brasileiro, como o baião, por exemplo. Então, cada instrumentista fica livre para “completar” o que estiver sendo tocado pelos outros músicos, em ações que demandam acima de tudo reflexo, para que seja gerado, em tempo real, um *groove* com timbres e texturas inusuais, através da instrumentação improvisada. Assim como o sistema das inversões, o picadinho proporciona o desenvolvimento de reflexo, além de evitar que tanto base como solista trilhem o caminho da repetição.

Músicos improvisadores experientes, que já acumularam grande capacidade de resolução de problemas durante sua trajetória artística, desenvolveram, de forma diferente da proposta por Pascoal, o raciocínio que pode remeter a essa prática do “picadinho”; Berliner (1994) aponta que os músicos devem estar aptos para apreender as características

únicas de cada capitulação que se desenrola durante a performance, adaptando instantaneamente suas partes para aquelas dos outros músicos; dependendo do grau de liberdade que o grupo adota durante a performance, cada músico deve continuamente alterar seu modelo formal da música em execução, já que um tema não é um modelo presente num livro de partituras ou numa gravação; pelo contrário, é a versão de um tema recriado pelos músicos a cada vez que é tocado.

3.3. Considerações Finais

Será feita aqui uma recapitulação de forma resumida acerca dos objetivos deste trabalho e dos métodos que nele foram utilizados, além da exposição de algumas conclusões a respeito da construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorin.

O primeiro passo da pesquisa foi eleger, entre quase uma centena de solos, os vinte e cinco que melhor ilustrassem as duas principais fases da carreira de Dorin como improvisador, ou seja, sua fase de teor mais *bebop* e sua fase alguns anos após ter ingressado no grupo de Hermeto Pascoal. Após as transcrições dos solos selecionados, nos concentramos nas análises, sendo que o primeiro passo foi definir quais metodologias seriam utilizadas para tanto. Numa pesquisa bibliográfica, nos deparamos com muitas publicações dedicadas à análise da música erudita, e a algumas, em menor número, dedicadas ao jazz. Devido à natureza da matéria prima dessa pesquisa, priorizamos os métodos advindos do jazz, recorrendo em alguns poucos momentos a publicações dedicadas à música de concerto, justamente pelo fato dessas últimas serem, em sua maioria, dedicadas à música escrita, e não à improvisada. De certa forma, os métodos de análise sofreram adaptações na medida em que foi adquirida maior proximidade com o material a ser analisado, bem como a partir da entrevista realizada com Dorin, que ajudou a nortear vários aspectos da pesquisa, entre eles, o analítico.

Para traçar uma síntese do desenvolvimento estilístico de Dorin, podemos citar alguns solos como emblemáticos de suas duas principais fases; solos em músicas como

“Disparada” e “Fulô” ilustram bem sua linguagem *bebop* a que no referimos, quanto ao seu estilo antes do ingresso na Escola do Jabour. Quanto ao material posterior à sua experiência com Pascoal, solos em músicas como “Renam” e “Acirandado” são extremamente representativos quanto à grande gama de informações presente em seu estilo de improvisação mais atual, onde além de elementos melódicos do jazz, encontramos motivos rítmicos advindos de gêneros brasileiros e sobreposições harmônicas derivadas da concepção de Hermeto Pascoal, como o caso do nono compasso do solo de “Acirandado”, onde é aplicada a escala aumentada de C (dó) sobre um acorde de C#m7 (dó sustenido menor com sétima).

A originalidade é um dos critérios mais fundamentais ao se avaliar a contribuição de um artista para a música improvisada. Imitação, assimilação e inovação são definidos por muitos especialistas como os principais estágios do desenvolvimento artístico do improvisador, porém, não é a totalidade dos músicos que os completam com sucesso. Tendo chegado à inovação, ou seja, a uma abordagem de improvisação particular, Vinicius Dorin pode influenciar um grande número de instrumentistas das mais variadas especialidades, atingindo maiores ramificações e contribuindo para a formação de novas escolas, novos jeitos de improvisar. Ademais, devido ao processo dinâmico de constante renovação por que passam estilo e linguagem de artistas ativos como Dorin, sutilezas inerentes ao seu estilo de improvisação podem e devem sofrer contínuas mudanças, atingindo níveis crescentes de inovação.

Investigar a relação da originalidade de Dorin com a música de Hermeto Pascoal nos trouxe algumas idéias acerca da grande mistura de materiais musicais que está presente na música brasileira contemporânea; como o próprio Dorin afirma, sua linguagem jazzística não teve que ser deixada de lado ao embarcar na estética hermetiana; foi realizada uma constante soma dos materiais que o músico possuía aos que o líder propunha, e uma natural mudança foi moldada em seu estilo de improvisação, devido ao crescente conhecimento sobre os ritmos brasileiros, e também sobre possibilidades harmônicas proporcionadas por Pascoal. Vinicius Dorin foi, obviamente, influenciado por vários dos prestigiosos músicos com que teve contato durante sua agitada trajetória artística, porém, sua mais presente

influência, antes de ter atingido o grau da inovação foi, como apontam os nossos resultados e as entrevistas obtidas, Hermeto Pascoal.

Esperamos que o presente estudo possa contribuir para a compreensão dos processos criativos implicados na improvisação de Dorin e, ao colocar em evidência os parâmetros provenientes do jazz e da escola de Hermeto Pascoal utilizados em seus solos, oferecer um material de estudo e reflexão sobre a consolidação de uma estética brasileira de improvisação.

Referências*

AEBERSOLD, Jamey; SLONE, Ken. *Charlie Parker Omnibook*. USA: Atlantic Music Corp., 1978.

BAKER, David. *How to play Bebop – for all instruments: The Bebop Scales and the Scales in Common Use*. Van Nuys: Alfred Publishing Co, 1987.

_____. *Jazz Improvisation: A comprehensive method for all musicians*. Van Nuys: Alfred Publishing Co, 1988.

BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994

CARVALHO, Rui Manoel Sênico. *Entre a imanência e a representação: Maestro Branco e a Banda Savana: pós – modernismo, identidade e música popular no Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2003.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e experiência na Música Popular Instrumental Brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada no Departamento de Antropologia da USP, São Paulo, 2005.

COCKER, Jerry. *Elements of the Jazz Language for the developing improviser*. Miami: Warner Bros. Publications, 1991.

COOK, Nicholas. *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*. Trad. Fausto Borém. Revista *Per Musi*, v.16, p. 7-20, Belo Horizonte, 2007.

COSTA LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Dissertação de mestrado apresentada no Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1999.

CRAVO ALBIN, Ricardo. *Hermeto Pascoal*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Hermeto+Pascoal&tabela=T_FOR M_A>. Acesso em: 23 jul. 2008

DORIN, Vinicius. Entrevista de Raphael Ferreira da Silva em 05/11/2008. Itaipericica da Serra-SP. Gravação em MP3. Residência do entrevistado.

GOMES, Nahor. Entrevista de Raphael Ferreira da Silva em 19/12/2007. São Paulo-SP. Gravação em MP3. Residência do entrevistado.

KENNEDY, Michael. *The concise Oxford dictionary of music*. Oxford, 2004, 4ª edição.

* Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. "Improvisation". In PARNCUTT, Richard/MCPHERSON, Gary E. *The science & Psychology of Music Performance*. New York: Oxford University Press, 2002

KUZMICH, John, Jr.; BASH, Lee. *Improvisation Instruction: Techniques for Developing a Successful School Jazz Program*. Miami: Belwin Mills, 1992.

LACERDA, Osvaldo. *Teoria Elementar da Música*. São Paulo: Ricordi, 1966, 9ª edição.

LAWN, Richard J. *The Jazz Ensemble Director's Manual: A handbook of practical methods and materials for the educator*. Oskaloosa: C.L. Barnhouse Company, 1995.

LAWN, Richard J.; HELLMER, Jeffrey L. *Jazz Theory and Practice*. Los Angeles: Alfred Publishing Co. Inc., 1993

LEAL, Fábio. Entrevista de Raphael Ferreira da Silva em 13/08/2009. São Paulo-SP. Gravação em MP3. Sesc Paulista.

LEVINE, Mark. *The Jazz theory book*. Petaluma: Sher Music Co., Petaluma, 1995.

LIEBMAN, David. *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. Rottengurg: Advance Music, 2001, 4a ed.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2006.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música Instrumental e Indústria Fonográfica no Brasil: A experiência do selo Som da Gente*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2005.

PASCOAL, Hermeto. Entrevista de Leonardo Pellegrim Sanchez em 07/07/2007. Chapada dos Guimarães-MT. Gravação em MP3. Pousada Solar do Inglês.

RICKER, Ramon. *Technique Development in Fourths for Jazz Improvisation*. Los Angeles: Alfred Publishing Co. Inc., 1976

SADIE, Stanley (Ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. vols. 9 e 24. 2 ed. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1992.

THOMPSON, Sam; LEHMANN, Andréas C. “Strategies for sight-reading and improvising music” In. WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2004.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Ed. 1958.

ARRAIS, Marcos Augusto Galvão. *A música de Hermeto Pascoal: uma abordagem semiótica*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. Dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

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

COCKER, Jerry. *The Jazz Idiom*. E. Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1978.

CONTIER, Arnaldo D. , *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

CROCKER, Richard L. *A history of musical style*. New York: McGraw Hill, 1966.

DAVIE, Cedric T. *Musical structure and design*. New York: Dover Pub, 1966.

GRIDLEY, Mark. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey, Pearson Prentice Hall, 2006.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura*. São Paulo: Studio Nobel – SESC, 1977.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LAGOSTERA, Ana; CECCOTTI, Heloisa Maria; VICENTINI, Regina Aparecida Blanco. *Teses e dissertações da Unicamp*: diretrizes para normalização do documento impresso e

eletrônico. Campinas, 2005. Disponível em http://www.iar.unicamp.br/pg/forms/Manual_Normalização_Teses_Dissertacoes_UNICA_MP.pdf> Acesso em: 9 de março de 2007.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.

MELLO, Zuzá Homem de. "O jazz no Brasil". In: *Jazz* (Francis, André). São Paulo: Martins Fontes, 1987.

NETO, Jovino Santos. *Tudo é som: The music of Hermeto Pascoal*. New York: Universal Edition, 2001.

NETTL, Bruno; Russel, Melinda. *In the Course of Performance: Studies in the world of Musical Improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. Glencoe: IL and London, 1964.

_____. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Champaign: University of Illinois Press, 2005, 2nd ed.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Caminhos da identidade*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: paralelo 15, 2006.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 2001.

WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2004.

Discografia

DORIN, Vinícius. *Revoada*. Maritaca, 2004.

ESPÍRITO SANTO, Arismar do. *Dez Anos*. Maritaca, 2004.

ESPÍRITO SANTO, Arismar do. *Estação Brasil*. Maritaca, 2002.

MARQUES, Natan & LEÃO, Ricardo. *Dois*. Som da Gente, 1989.

NENÊ. *Ogã*. Independente, 2005.

NENÊ. *Porto dos Casais*. Núcleo Contemporâneo, 1998.

PASCOAL, Hermeto. *Cérebro Magnético*. WEA, 1980.

PASCOAL, Hermeto. *Mundo Verde Esperança*. Rádio MEC, 2003.

PASCOAL, Hermeto. *Slaves Mass*. WEA, 1976.

PASCOAL, Hermeto. *Só não toca quem não quer*. Som da Gente, 1987.

PAU BRASIL; HERMETO PASCOAL. *Música Viva Vol. 1*. Tom Brasil, 1994.

SAVANA, Banda. *Brazilian Movements*. CD. Libra Music, 1991

SAVANA, Banda. *Brazilian Portraits*. Libra Music, 1992

XAVIER, Enéias. *Jamba*. 2004

ANEXOS

Solos Transcritos com análise

Consolação	99
Disparada	101
Sambita	103
Caminho Verde	105
Nana	106
Sampa	107
O Trenzinho do Caipira	109
Fulô	111
Canção dos Sem-Terra	113
Frevendo	114
Partido	115
Samba pro Enéias	116
Acirandado	118
Turma Toda	121
Renam	123
Viva o Rio de Janeiro (Joyce)	124
Jamba	125
Pra God	127
Caminho Verde	129
Escadaria	130
Gota Serena	132
Entrevero em Santa Cruz	133
Gismonti	134
Itiberê	136
Samba do Airto	137

Composições de Hermeto Pascoal

Aquela Valsa	139
Bebê	141
Capivara	143
Santo Antonio	144
Sempre Feliz	145
Tacho	147

Consolação - Solo Vinícius Dorin

Sax Alto

Baden Powel/Vinícius de Moraes

♩ = 112

Em $\frac{4}{7}$

7

13

Quartas

Sequência

[Retardo]

Fm $\frac{4}{7}$

19

Sequência

25

Cromatismo/Sequência

Outside

30

Em $\frac{4}{7}$

36

Sequência

Detailed description of the musical score: The score is written for Sax Alto in 4/7 time, E minor. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked as quarter note = 112. The first staff (measures 1-6) starts with an E minor 7 chord and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff (measures 7-12) features triplet patterns and slurs. The third staff (measures 13-18) includes a section labeled 'Quartas' (quart notes) and a 'Retardo' (ritardando) section. The fourth staff (measures 19-24) contains a 'Sequência' (sequence) section. The fifth staff (measures 25-29) is marked 'Cromatismo/Sequência' and 'Outside', indicating chromatic and sequence passages. The sixth staff (measures 30-35) returns to the E minor 7 chord and features more triplet patterns. The seventh staff (measures 36-41) concludes with a 'Sequência' section.

Consolação - Solo Vinicius Dorin

2

41 Sequência Padrão Dig./Sequência

46 Padrão Dig./Sequência

49 $F\#\Delta/G\#$ *8va*

51 1235

55 1235 Crom.Linear Sequência

59 Sequência Padrão Escalar

63 Padrão Escalar Cromatismo Linear

Disparada - Solo Vinícius Dorin

Sax Alto

Théo de Barros/Geraldo Vandré

♩ = 134

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of six staves of music, each with specific chord progressions and performance annotations.

- Staff 1:** Chords: F#m7/B, E△, F#m7/B, E△. Annotation: Pad Dig. (5321).
- Staff 2:** Chords: A△, G#m7 C#m7, F#m7 B7, E△, D#4/7 G#7.
- Staff 3:** Chords: C#m7, F#m7, F#m7/B, E△, F#m7/B. Annotation: Esc. Bebop.
- Staff 4:** Chords: E△, F#m7/B, E△, A△, Padrão Escalar, G#m7, C#m7. Annotation: Cromatismo Linear.
- Staff 5:** Chords: F#m7/B, B7, E△, D#4/7 G#7, C#m7 F#m7, F#m7/B B7. Annotation: Padrão Escalar.
- Staff 6:** Chords: E△, Padrão Escalar, D/E E7, A△, C#m7, F#7, B△, D#m7 F#/G#. Annotation: Sequência.

Disparada - Solo Vinícius Dorin

2

31 E/F# F#m7/B E^Δ C#m7 F#⁴/₇ B7 E^Δ A^Δ D#⁴ G#7

36 C#m7 F#m7 F#m7/B B7 E^Δ A^Δ F#m7 B7 E⁶

42 D⁶ D#⁶ F⁶ D⁶ D#⁶ F⁶ D⁶ D#⁶ D⁶ D#⁶

47 E⁶ D⁶ D#⁶ E⁶ D⁶ D#⁶ E⁶ D⁶ D#⁶

53 F⁶ D⁶ D#⁶ E⁶ D⁶ D#⁶ F⁶ D⁶ D#⁶ F⁶

60 D⁶ D#⁶ E⁶ D⁶ D#⁶ E⁶ D⁶ D#⁶ E⁶

Sambita - Solo Vinícius Dorin

2

15 $F\#\Delta$ Antecipação $Fm7$ $Bb9$ $Eb\Delta$

18 $Dm9$ 5 7 9 5 11 $G13$ 13 3 $b9$ #11 $C\Delta$ 7 5 3 b 7 13 Pad.Dig./Seq.

21 Padrão Dig./Sequência $C\#m9$ $F\#13$ Substituição Tritono 1 9

24 $B\Delta$ 13 14 9 13 9 $D\#7b9$ 5 3 2 1 $b9$ 5 3 2 1 Padrão Escalar

26 $G\#m7$ 5 7 9 11 3 7 9 $C\#m9$ Cromatismo

28 $F\#13$ Padrão Escalar $B\Delta$ Sequência

30 $E\Delta$ 9 7 1 3 5 7 9 7 $D\#m4$ $C\#m4$

Caminho Verde - Solo c/ Banda Savana

Sax Soprano

Vinicius Dorin

♩ = 110

Chord symbols and annotations include: G^{Δ} , $F^{\#7(\#9)}$, $Fm11$, $E7^{\#9}$, E_b^{Δ} , $Bm9$, $B_b m9$, $A7^{\#5}$, D^{Δ} , $Gm9$, $D/F^{\#}$, $F^{\#13}$, $B7sus4$, $B7^b9$, $E9/B$, $E7sus4$, $E7(b9)$, E_b^{Δ} , $D7sus4$, $D9$, G^{Δ} , $F^{\#7(\#9)}$, $Fm11$, $E7^{\#9}$, E_b^{Δ} , $Bm9$, $B_b m9$, $A7^{\#5}$, D^{Δ} , $Gm9$, $D/F^{\#}$, $F^{\#13}$, $B7sus4$, $B7^b9$, $E9/B$, $E7sus4$, $E9$, E_b^{Δ} , $D7sus4$, $D7^b9$, $G9$, $Aproximação$, $F^{\#7^{\#5}}$, $B7^{\#5}$, $Em11$, $Em11/D$, $C^{\#}m7(b5)$, $F^{\#13}$, $Bm11$, $D7sus4$, $D7^{\#5}$, $G9$, $F^{\#7^{\#5}}$, $B7^b9$, $Em11$, $Em11/D$, $C^{\#}m7(b5)$, $F^{\#13}$, $Bm4$, $C^{\#}m4$, $Dm4$, $D7^{\#9}$, G^{Δ} , $F^{\#13}$.

Annotations: *Cromatismo Linear*, *Aprox.*, *Ret.*, *Cromatismo Linear*, *Crom.Lnr.*, *Crom.Lnr.*, *Crom.Lnr.*, *Ant.*, *Aprox.*, *Sequência*, *Sequência*, *Sequência*, *Pad. Esc.*, *Sequência*, *Padrão C.M.R.*

Sax Alto Nana - Solo Vinícius Dorin

Moacyr Santos/Mário Telles

♩ = 140

E 13 Padrão Escalar/Sequência D 13 E 13

7 D 13 1231[5] E 13 Padrão Díg.(5321)/Cromatismo/Seq. D 13 Outside Sub.Tritono

12 E 13 Ant. D 13

17 F 13 D 13 F 13 Padrão Escalar 1235[b7] 11

23 D 13 E 13 Crom.Linear 13 9 Crom.Linear D 13 Crom.Linear Crom.Linear

28 Aprox. Cr.L. E 13 D 13 Padrão Díg./Sequência 5 3 5 b7 3 1 3 5

32 E 13 3 1 5

Sampa - Solo Vinícius Dorin

Sax Alto

José R. Branco/B. Ignácio

♩ = 100

The musical score is written for Sax Alto in 2/4 time, with a tempo of 100 beats per minute. It consists of eight staves of music, each containing various musical notations and performance instructions. The score includes:

- Staff 1:** Starts with a 5-measure phrase under an $F\#7(\#9)$ chord. A slur covers measures 1-5, with a '5' above the first measure and another '5' below the fifth measure.
- Staff 2:** Begins at measure 4. It features a 7-measure phrase with 'Crom.Linear' and 'Aprox.' markings above it. A '12' is written below the staff. Another 'Crom.Linear' marking is at the end of the staff.
- Staff 3:** Starts at measure 6. It contains several 'Aprox.' markings above and below the staff. A '3' is written below the staff. The staff ends with a 'Gliss.' marking.
- Staff 4:** Starts at measure 12. It features a 7-measure phrase with 'Crom.Lnr.' and 'Aprox.' markings. Three '3' markings are written below the staff.
- Staff 5:** Starts at measure 17. It contains several '3' markings below the staff. Chord markings above the staff include $F\#\Delta/G\#$, $F\Delta/G$, $E\Delta/F\#$, $F\#7(b9)$, and $B7\#11/F\#$.
- Staff 6:** Starts at measure 23. It features a 3-measure phrase with 'Crom.Linear' and 'G#m9' markings. Another '3' is written below the staff.
- Staff 7:** Starts at measure 28. It contains several '3' markings below the staff. Chord markings above the staff include $E m9$, $G\#m9$, and $E m9$. A 'Sequência' marking is also present.
- Staff 8:** Starts at measure 34. It features a 3-measure phrase with 'B/C#' and $F\#7(\#9)$ markings. A '3' is written below the staff.

Sampa - Solo Vinícius Dorin

2

38

Substituição Tritono

41

Sequência 5

45

Sequência 11

49

Aprox.

9

F Δ /G \sharp F Δ /G E Δ /F \sharp

Sequência

53

F \sharp 7(b9)

Cromatismo Linear

B \sharp 7 \flat 9/F \sharp

Substituição Tritono

Sequência 3 3 3

58

G M7(\sharp 11)/F \sharp

5

G \sharp m9

11

3

9

1

7

5

61

3123f111

E m9

G \sharp m9

Aprox.

Sequência

66

E m9

Aprox.

Aprox.

5321

11

B/C \sharp

Aprox.

O Trenzinho do Caipira - Solo Vinícius Dorin

Sax Alto

Heitor Villa Lobos

♩ = 102

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 102. It consists of six staves of music. The first staff starts with a B Δ chord and includes fingerings 5, 7, 9, and 1. The second staff features chords G $\#$ 9($\#$ 5)/D, E Δ , F Δ /G, A7(b9), B \flat 9, B9, C9, C $\#$ m7(b5), and F $\#$ 7 $\#$ 5. It includes an 'Aprox.' marking and a 'Padrão Escalar' section. The third staff has a 'Sequência' marking, a 'Cromatismo Linear' section, and chords B Δ , D $\#$ m7, and G $\#$ 7(b9). The fourth staff includes chords C $\#$ m7, C $\#$ Δ , and F $\#$ m7(add4)/C $\#$, with 'Aprox.' and 'Aproximação' markings. The fifth staff features chords E/F $\#$, F $\#$ 9($\#$ 11), D $\#$ m7, and 1235(b6), with 'Aprox.' and 'Aproximação' markings. The sixth staff includes chords G $\#$ m7, G $\#$ m7($\#$ 5), F $\#$ 6, and E Δ , with a 'Sequência' marking.

Chord symbols: B Δ , F $\#$ 7 $\#$ 5, B \flat Δ , C Δ , G $\#$ 9($\#$ 5)/D, E Δ , F Δ /G, A7(b9), B \flat 9, B9, C9, C $\#$ m7(b5), F $\#$ 7 $\#$ 5, B Δ , D $\#$ m7, G $\#$ 7(b9), C $\#$ m7, C $\#$ Δ , F $\#$ m7(add4)/C $\#$, E/F $\#$, F $\#$ 9($\#$ 11), D $\#$ m7, 1235(b6), G $\#$ m7, G $\#$ m7($\#$ 5), F $\#$ 6, E Δ .

Annotations: Aprox., Padrão Escalar, Cromatismo Linear, Sequência, Aprox., Aproximação.

O Trenzinho do Caipira

2

31 Aproximação D#m9 G#7^{b9} C#m9 3123[6]

36 B Δ /F# F 7^{b9} Aprox. C#m/F 5 6

39 C#m/F# 5 B Δ Padrão Dig.(5321) C#m/F# Padrão Escalar 6

43 Pad.Esc. B Δ C#m/F# 9 6 6

47 B Δ Padrão Dig.(5321|5) C#m/F# 3 3 3

51 Aproximação Crom.Linear 3 3

Detailed description: This musical score is for the piece 'O Trenzinho do Caipira'. It consists of six staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 31-35) features a melodic line with a 'Aproximação' (approximation) technique, moving from D#m9 to G#7^{b9} and then C#m9. A bracketed sequence '1235' is shown under the first few notes, and another bracketed sequence '3123[6]' is shown at the end. The second staff (measures 36-38) continues the melodic line with a 'Crom.Linear' (chromatic linear) technique, moving from B Δ /F# to F 7^{b9} and then C#m/F. The third staff (measures 39-42) shows a melodic line with a 'Padrão Dig.(5321)' (diagrammatic pattern) and a 'Padrão Escalar' (scalar pattern). The fourth staff (measures 43-46) features a 'Pad.Esc.' (pedal scale) technique, moving from B Δ to C#m/F#. The fifth staff (measures 47-50) shows a melodic line with a 'Padrão Dig.(5321|5)' (diagrammatic pattern) and a 'Crom.Linear' (chromatic linear) technique. The sixth staff (measures 51-54) continues the melodic line with a 'Crom.Linear' (chromatic linear) technique and a '3' (triple) marking.

Fulô - Solo Vinícius Dorin

Sax Soprano

Arismar do Espírito Santo

♩ = 51

The musical score is written for Soprano Saxophone in 4/4 time, with a tempo of 51 beats per minute. It consists of six staves of music, each with specific chord voicings and technical annotations:

- Staff 1:** Chords: E Δ , G#7 \flat 5, A Δ , GM7(#11). Techniques: triplet of eighth notes, sixteenth-note runs.
- Staff 2:** Chords: F#7(#11), B7sus4. Techniques: triplet of eighth notes, sixteenth-note runs, fingering 5321(4).
- Staff 3:** Chords: D7sus4, E Δ , G#7 \flat 5. Techniques: "Padrão Escalar" (scale pattern), triplet of eighth notes, sixteenth-note runs.
- Staff 4:** Chords: A Δ , GM7(#11), F#7(#11). Techniques: "Cromatismo Linear" (linear chromaticism), triplet of eighth notes, sixteenth-note runs.
- Staff 5:** Chords: B7sus4. Techniques: "Antecipação" (anticipation), sixteenth-note runs.
- Staff 6:** Chords: D7sus4, E Δ . Techniques: "Esc. Bebop" (bebop scale), "Padrão Escalar" (scale pattern), triplet of eighth notes, fingering 1235[9].

Fulô - Solo Vinícius Dorin

2

18 $G\#7\#5^{b9}$ $A\Delta$ $G M7(\#11)$ $F\#7(\#11)$

Sequência Cromatismo Linear Sequência

22 $B 7sus4$ $D 7sus4$

Sequência Padrão Escalar

25 $E\Delta$ $G\#7\#5^{b9}$ $A\Delta$ $G M7(\#11)$

Sequência

29 $F\#7(\#11)$ $B 7sus4$ Aprox. Aprox.

Sequência Padrão Escalar/Sequência Esc. Bebop

32 $D 7sus4$ $E\Delta$ $F\#\Delta$ $C\#/F$

Glissando Crom. Linear

37 $D\#m7$ $F/F\#$ $F\#\Delta$ $C\#/F$

Cr. Lnr. Ant. Esc. Bebop Sequência

41 $D\#m7$ $F/F\#$

Sequência

Canção dos Sem-Terra - Solo Vinícius Dorin

Sax Soprano

Nenê

♩ = 140

E m7(add4) Padrão Dig./Outside

3 1231[4] 5321 G 7sus4

6 F 13(#11) F#9sus4 Cm7(b13) Bm7(b13)

9 E m7(add4) Sequência/Padrão Escalar Crom.Lnr.

11 Outside Pad. Dig. (5321) Cromatismo Linear Cromatismo Linear Sequência

13 G 7sus4 F 13(#11) F#9sus4 Antecipação Cm7(b13) Sequência Ant.

16 Bm7(b13) Padrão Dig. (5321[3]) tr

Detailed description of the musical score: The score is written for Soprano Saxophone in 4/4 time with a tempo of 140 bpm. It consists of seven staves of music. The first staff starts with an E m7(add4) chord and a melodic line labeled 'Padrão Dig./Outside'. The second staff continues with a G 7sus4 chord and includes fingering patterns '1231[4]' and '5321'. The third staff features a sequence of chords: F 13(#11), F#9sus4, Cm7(b13), and Bm7(b13). The fourth staff is marked 'E m7(add4)' and contains a 'Sequência/Padrão Escalar' (scale sequence) and a 'Crom.Lnr.' (chromatic line). The fifth staff includes 'Outside', 'Pad. Dig. (5321)', and 'Cromatismo Linear' (chromatic line) sections. The sixth staff has chords G 7sus4, F 13(#11), F#9sus4, and Cm7(b13), with a 'Sequência' (sequence) and an 'Ant.' (anticipation) marking. The seventh staff begins with Bm7(b13) and a 'Padrão Dig. (5321[3])' pattern, ending with a trill (tr).

Frevendo - Solo Vinícius Dorin

Sax Tenor

Nenê

♩ = 148

Chord voicings: G[^], E7(b9), A m7, D7, G[^], F m7, E^bΔ, D7, G[^], G7sus4, C^Δ, G/F, B13, F9, E9, A m7, B m7, C^Δ, D7sus4, F7sus4, G[^], E7(b9), A m7, D7, G[^], F m7, E^bΔ, D7, G[^], G7sus4, C^Δ, G/F, B13, F9, E9, A m7, B m7, C^Δ, D7sus4, F7sus4, Padrão Escalar, Padrão Escalar, Padrão Escalar, Padrão Escalar.

Performance markings: Sequência, Padrão Escalar/Sequência, Aprox., Sequência, Padrão Escalar, Sequência.

Measure numbers: 7, 15, 22, 28, 33, 40, 46.

Partido - Solo Vinícius Dorin

Sax Alto

Nenê

♩ = 141

A m7 G7 F#m7(b5)

7 FΔ C#7(#11) G m7 C7 FΔ

14 C/Bb A m7 Padrão Dig./Sequência G7 Padrão Dig./Sequência

20 F#m7(b5) Padrão Dig./Sequência FΔ Pad.Dig.(5321) C#7(#11)

26 G m7 C7 FΔ C/Bb A m7

33 G7 FΔ D m7 A m7

37 G7 FΔ D m7 Pad.Dig.(1235) Pad.Dig.(5321) Pad. Escalar

Samba pro Enéias - Solo Vinícius Dorin

Sax Tenor

Nenê

♩ = 340

The musical score is written for Saxophone Tenor in 2/4 time. It features six staves of music with various annotations:

- Staff 1:** Chord: Dm9. Annotations: Cromatismo Linear, Aprox., Crom.Linear, Aprox.
- Staff 2:** Chords: Gm9, FΔ, E7(#9), F/Eb. Annotations: Outside, Padrão Escalar, Sequência.
- Staff 3:** Chords: Dm9, Gm9, FΔ, E7(#9). Annotations: Outside, Sequência.
- Staff 4:** Chords: F/Eb, Dm9, Cm9. Annotations: Cromatismo Linear.
- Staff 5:** Chords: BbΔ, A7b13, D9sus4, B7#9, BbΔ. Annotations: Cr.Lnr, Padrão Escalar/Generalização Harmônica, Padrão Dig./Sequência.
- Staff 6:** Chords: A13(b9), Dm9, Cm9, BbΔ, A7b13. Annotations: Outside, Padrão Dig./Sequência, 3.

Samba pro Enéias - Solo Vinícius Dorin

2

32 D9sus4 B7^{#9}_{b13} Aprox. B^bΔ A13(b9) Padrão Dig.(5421)/Cromatismo/Sequência

38 Padrão Dig.(5421)/Cromatismo/Sequência Gm9 FΔ E7(#9)

43 F/E^b Repetição

49 Gm9 FΔ E7(#9) F/E^b

54 Dm9 Cm9 B^bΔ A7^b13 D9sus4 B7^{#9}_{b13}

60 B^bΔ A13(b9) Dm9 Cm9 5321[4]

64 B^bΔ A7^b13 D9sus4 Repetição B7^{#9}_{b13} B^bΔ A13(b9)

Acirandado - Solo Vinícius Dorin

Sax Tenor

Arismar do Espírito Santo

♩ = 90

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It consists of six staves of music, each with specific annotations and chord changes.

- Staff 1:** Chords: G#7sus4, Gm7, C7, Fm7, B7. Techniques: "Outside" (under Gm7), triplets (under Fm7 and B7).
- Staff 2:** Chords: EΔ, G#7#5, Bb#9. Techniques: "Sequência" (under G#7#5 and Bb#9), triplets (under EΔ, G#7#5, and Bb#9).
- Staff 3:** Chords: Bm7, E7(b9), C#/A, Bb/C#, A/C#, G/C#. Techniques: "Seq." (under Bm7), triplets (under E7(b9), Bb/C#, and G/C#).
- Staff 4:** Chords: C#m7, F#M7(#11). Technique: "Esc. Aum. 1/2 tom abaixo" (under F#M7(#11)).
- Staff 5:** Chords: F#7sus4/C#, D#/C#. Techniques: "Ant." (under D#/C#), triplets (under F#7sus4/C# and D#/C#).
- Staff 6:** Chords: G#7sus4, Gm7, C7. Techniques: "Aproximação" (under G#7sus4), "Antecipação" (under Gm7), "Cromatismo" (under G#7sus4), "Crom. Linear" (under Gm7), "Crom. Lnr." (under C7), "Cromatismo Linear" (under C7).

31 C#m7 F#M7(#11) Quartas

33 F#7sus4/C# D#/C# G#7sus4 Gm7 C7 Cromatismo Linear

36 Fm7 Padrão Dig. B7 Crom.Lnr.]

37 E△ Padrão Dig. G#7#5 Bb#9 Bm7 E7(b9) 10

39 C#/A

40 Bb/C# Antecipação A/C# 5 G/C# Cromatismo Linear Aprox.

41 C#m7 F#M7(#11) Sequência

43 F#7sus4/C# D#/C# Sequência

Turma Toda - Solo Vinícius Dorin

Sax Alto

Arismar do Espírito Santo

♩ = 148

The musical score is written for Sax Alto in 4/4 time with a tempo of 148 bpm. It consists of six staves of music, each with various annotations and chord symbols. The first staff starts with a whole rest followed by a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotations include 'Aalt', 'Aproximação', and 'Antecipação'. The second staff begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a bebop scale (E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4). Annotations include 'A Δ', 'Escala Bebop', 'E/G#', 'D/F#', and 'Cromatismo Linear'. The third staff features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotations include 'C#/F', 'D#m7', 'A/G', 'C M9(#11)', and 'Aprox.'. The fourth staff starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotations include 'B 7sus4', 'Aprox.', 'Balt', 'E 7sus4', 'E b7sus4', 'D Δ', and 'Cromatismo Linear'. The fifth staff begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotations include 'C#7', 'F#m9', and 'Balt'. The sixth staff starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotations include 'B m7', 'Padrão Escalar', 'E 7sus4', and 'B b/E'.

Turma Toda - Solo Vinicius Dorin

2

17 A⁺ E m7 A7 D[△]

Escala Bebop

Cromatismo Linear

20 C#7sus4 B alt

Retardo

23 B 7(#9) Bb7

3 3 3

Outside

25 A alt Cromatismo Linear B7 Aprox. Outside A alt

[Crom.Linear] [Ret.]

28 A alt b6 #9 7 b6 b9 7 b6 b5

3 5 7

Aprox.

30 #9 7 5 1 #13 3 3 b5 #9 #9 7 5 #13

3 3 5 7 5 13

Crom.Linear

32 Crom.Linear Crom.Linear Crom.Linear Cromatismo Linear

Renam - Solo Vinícius Dorin

Sax Alto

Hermeto Pascoal

$\text{♩} = 170$

The score is written in 2/4 time with a tempo of 170. It consists of ten staves of music. The key signature has one flat (Bb). The piece is marked with various chords and techniques:

- Measures 1-5: Dm_7^4 , Fm_7^4 , Bb_{13} . Includes a "Sequência" bracket.
- Measures 6-11: Dm_7^4 , Fm_7^4 . Includes a "Sequência" bracket.
- Measures 12-17: Bb_{13} , Dm_7^4 . Includes "Sequência", "Esc. Bebop", and "Pad. Escalar" markings.
- Measures 18-25: Fm_7^4 , Bb_{13} , Dm_7^4 . Includes "Pad. Escalar" and "5321[5]" markings.
- Measures 26-31: Fm_7^4 , Bb_{13} , Dm_7^4 . Includes "5321" and "13#4 13 6 3 6 7 5" markings.
- Measures 32-35: Fm_7^4 . Includes "Sequência", "Ant.", and "Pad. Dig. (1235)" markings.
- Measures 36-41: Bb_{13} , Dm_7^4 . Includes "1235[3]" marking.
- Measures 42-49: Fm_7^4 , Bb_{13} , Dm_7^4 . Includes "Pad. Dig. (1235)" marking.
- Measures 50-53: Fm_7^4 , Bb_{13} , Dm_7^4 . Includes "3" markings.

Joyce (Viva o Rio de Janeiro) - Solo Vinícius Dorin

Sax Tenor

Hermeto Pascoal

♩ = 94

The musical score consists of ten staves of music in 4/4 time, with a tempo of 94 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes various chords and techniques:

- Staff 1: Chords C Δ , B 7(#9), B \flat 7(#11), A 7(#5), D 13, G 13, G 7(#5). Techniques: Sequência (triplets).
- Staff 2: Chords E 7(#9), A 7, D 7, G 7, C Δ , F#m 7(b5), B 7(b9). Technique: Cromatismo Linear (chromatic line).
- Staff 3: Chords E Δ , E/D#, C#min 7, C#min 7/B, A#m 7(b5), D# 7(b9), G#m 7(b5). Techniques: triplets.
- Staff 4: Chords C# 7(#9), F#m 7(b5), B 7(#9). Techniques: Aproximação (approximation), triplets.
- Staff 5: Chords C Δ , B 7(#9), B \flat 7(#11). Techniques: triplets.
- Staff 6: Chords A 7(#5), D 13, G 7sus 4, E 7(#9). Technique: Outside.
- Staff 7: Chords A 7(#5), D 13, G 7sus 4.
- Staff 8: Chords C Δ , E 7(#9), A 7(#9), D 7(#9), G# 7(#9), G 7(#9), C# 7(#9). Technique: Glissando.

Jamba - Solo Vinícius Dorin

Sax Tenor

Enéias Xavier

♩ = 336

Chord voicings and technical annotations include: E7sus4, D7sus4, Padrão Escalar, E7sus4, D7sus4, Escala Bebop, C#m11, Aprox., Crom. Linear, D#7#11, F#m9, Cromatismo Linear, D#7#11, E7sus4, D7sus4, E7sus4, D7sus4, Padrão Escalar, C#m11, D#7#11, Aprox., 1235[b9], C#m11, F#m9, D#7#11, C#m11, A m6, Antecipação, Cromatismo Linear, Padrão Dig., C m11, F#m9, A m9, F#m9, D#m9, F#m9, G#13sus4, A#13sus4, B13sus4, C#13sus4, and Cromatismo.

Jamba - Solo Vinícius Dorin

48 D13sus4 Pad. Dig (3123) Aprox. E 7sus4 Pad. Dig. (3123[5])
 53 D 7sus4 E 7sus4 D 7sus4 Padrão Dig.
 59 Padrão Dig. C#m11 D#7#11
 64 F#m9 Gen. Harm.(Escala Eb Tons Inteiros) D#7#11 E 7sus4
 69 D 7sus4 F 7sus4
 74 D 7sus4 C#m11 Crom. Linear D#7#11 Sequência
 79 F#m9 Sequência D#7#11
 84 C#m9 A m6 Padrão Dig.
 88 C#m9 Padrão Dig. Cm11 Sequência F#m9
 93 A m9 F#m9 D#m9 F#m9 G#13sus4 A#13sus4
 98 B13sus4 C#13sus4 D13sus4 Sequência

Detailed description of the musical score: The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The first staff (measures 48-52) features a D13sus4 chord and a 'Pad. Dig. (3123)' pattern. The second staff (measures 53-58) includes D 7sus4, E 7sus4, and D 7sus4 chords, with a 'Padrão Dig.' pattern. The third staff (measures 59-63) shows C#m11 and D#7#11 chords. The fourth staff (measures 64-68) features F#m9, a 'Gen. Harm.(Escala Eb Tons Inteiros)' section, D#7#11, and E 7sus4 chords. The fifth staff (measures 69-73) contains D 7sus4 and F 7sus4 chords. The sixth staff (measures 74-78) includes D 7sus4, C#m11, a 'Crom. Linear' section, D#7#11, and a 'Sequência' pattern. The seventh staff (measures 79-83) features F#m9, 'Sequência' patterns, and D#7#11 chords. The eighth staff (measures 84-87) shows C#m9, A m6, and 'Padrão Dig.' patterns. The ninth staff (measures 88-92) contains C#m9, 'Padrão Dig.', Cm11, 'Sequência', and F#m9 chords. The tenth staff (measures 93-97) includes A m9, F#m9, D#m9, F#m9, G#13sus4, and A#13sus4 chords. The final staff (measures 98-102) features B13sus4, C#13sus4, D13sus4, and a 'Sequência' pattern.

Pra God - Solo Vinícius Dorin

Sax Alto

Enéias Xavier

♩ = 151

Chord changes: G#m7, E9, D#7b13, G#m7, 3123[4], E9, D#7b13, D13, C#m9, C#m/B, A#m9, D#7b13, G#m7, D7(b5), Antecipação, C#m7, B/D#, Antecipação, Eb/G, F#m7, B13, EMaj7, A Maj7, Padrão Escalar, Padrão Dig., FM7(#11), C#m9, B9/D#, G#m7, G#alt, Sequência.

Technical markings: 3, Padrão Escalar, Aprox., Crom.Linear, Quartas, Antecipação, Padrão Escalar, Padrão Dig., Sequência.

Pra God - Solo Vinícius Dorin

The musical score is divided into seven systems, each with specific guitar techniques and chord progressions:

- System 1 (Measures 17-19):** Chords: C#m7, F#7sus4, B 9/D#. Techniques: Padrão Escalar, Padrão Dig. (fingerings: 5, 3, 1, 7, 5, 3, 1, 11, 9, 7).
- System 2 (Measures 20-22):** Chords: G Maj7, C#m7, F#7sus4, B 9/D#, E 9. Techniques: Aproximação, Cromatismo Linear, Aprox.
- System 3 (Measures 23-24):** Chords: G#m7, G#alt. Techniques: Cromatismo Linear, Antecipação, Crom. Linear, Aprox. (fingerings: 11, 7, 11, 9, 12, 3, 11, 9).
- System 4 (Measures 25-27):** Chords: C#m7, F#7sus4, B 9/D#, E m9, A 7sus4. Techniques: Sequência, Aproximação, Padrão Escalar (fingerings: 3).
- System 5 (Measures 28-30):** Chords: G Maj7, C#m7, F#7sus4, B 9/D#, E 9. Technique: Sequência (fingerings: 9).
- System 6 (Measures 31-32):** Chords: G#m7, E 9, D#7b13. Techniques: Sequência, Outside, Cromatismo (fingerings: 7, 5, 3, 9).
- System 7 (Measures 33-34):** Chords: G#m7, E 9, D#7b13. Techniques: Pad. Dig., Pad. Dig. (1235[3]).

Caminho Verde - Solo Disco Revoada

Sax Soprano

Vinicius Dorin

♩ = 158

The score consists of eight staves of music in 4/4 time, starting at a tempo of 158 bpm. The key signature has one sharp (F#). The music is divided into measures 1-6, 7-11, 12-17, 18-22, 23-28, 29-35, 36-41, and 42-48. Various chords are indicated above the staff, including GΔ, F#7#5, Fm11, D7#5, EbΔ, Bm11, Bbm11, A7#5, DΔ, Gm9, D/F#, F#13, B7sus4, B13, E6/B, E7sus4, E9, EbΔ, D7sus4, D9, GΔ, F#7#5, Fm11, D7#5, EbΔ, Bm11, Bbm11, A7#5, DΔ, Gm9, D/F#, F#13, B7sus4, B13, E6/B, E7sus4, E9, EbΔ, Dsus, D9, GΔ, F#7#5, B9, Em11, Em11/D, C#m7(b5), F#13, Bm11, D7sus4, D9, G6, F#7#5, B9, Em11, Em11/D, C#m7(b5), CΔ, Bm11, C#m11, D7sus4, and D7. Performance techniques such as 'Sequência', 'Crom.Linear', 'Aprox.', 'Repetição', 'Padrão Dig.', 'Ret.', 'Cromatismo Linear', 'Aproximação', 'Generalização Harmônica(D)', and 'Padrão Escalar/Sequência' are marked throughout the score. Fingerings and slurs are also indicated.

Escadaria - Solo Vinícius Dorin

Sax Tenor

Vinícius Dorin

♩ = 160

C7 F^Δ G^{#7} C^{#Δ} Gm7 C7 F^Δ Padrão Escalar Bm7 E7

7 A^Δ E^bm7 A^{b7} C^{#Δ} Pad. Dig. (1235[5]) Gm7 C7 F^Δ D^{#7} G^{#7} C^{#Δ} E7

14 A^Δ C7 F^Δ Bm7 E7 A^Δ C7 F^Δ G^{#7} C^{#Δ} Crom. Linear

20 Gm7 C7 F^Δ Bm7 F7 A^Δ E^bm7 A^{b7} C^{#Δ} Sequência

26 Gm7 C7 F^Δ D^{#7} G^{#7} C^{#Δ} F7 A^Δ C7 Esc. Bebop

31 F^Δ Bm7 E7 A^Δ C7 F7 G^{#7} C^{#Δ} Sequência Antecipação Crom. Linear

3123[6] Padrão Dig. (1235)

Escadaria - Solo Vinícius Dorin

2

36 G m7 C7 F Δ Antecipação B m7 F7 A Δ

[Esc. Bebop] [5321]

40 E b m7 A b7 C # Δ G m7 C7 F Δ D # m7 G #7 C # Δ E7 A Δ C7

Cromatismo Linear 3 9 7 5 Sequência

47 F Δ B m7 E7 A Δ C7 F Δ G #7 C # Δ G m7 C7

Sequência

53 F Δ B m7 E7 A Δ 3123 F b m7 A b7 C # Δ

Repetição [Esc. Bebop] Crom. Linear [Aprox.] [Aprox.]

58 G m7 C7 F Δ D # m7 G #7 C # Δ E7 A Δ C7 F Δ B m7 E7

Aprox.

65 A Δ C7 F Δ G #7 C # Δ G m7 C7 #11 F Δ B m7 E7

3 #11 9 13 5

71 A Δ E b m7 A b7 C # Δ G m7 C7 F Δ

Gota Serena - Solo Vinicius Dorin

Flauta

Vinicius Dorin

♩ = 116

The musical score is written for flute in 2/4 time with a tempo of 116. It consists of six staves of music. The first staff starts with a D^Δ/A chord and features a melodic line with eighth notes and a trill. The second staff begins at measure 6 with an A 7^{#9} chord and includes a 'Pad. Dig. (5321)' pattern. The third staff starts at measure 12 with an A 9/C[#] chord and features a 'Crom. Linear' section. The fourth staff begins at measure 18 with an F₇ chord and includes 'Esc. Bebop', 'Crom. Linear', 'Padrão Dig.', and 'Sequência' sections. The fifth staff starts at measure 23 with a D M7(#11) chord and features a 'Sequência' and 'Pad. Dig. (1235)' section. The sixth staff begins at measure 27 with an A^b7 chord and includes 'Crom. Linear', 'Sequência', and 'Pad. Dig. (1235)' sections. Chords are indicated above the staff, and various techniques and patterns are labeled below the staff.

Entrevero em Santa Cruz - Solo Vinícius Dorin

Sax Soprano

Nenê

♩ = 156

The musical score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of ten staves of music, each with various annotations and markings. The annotations include chord symbols (G4, G9, EbΔ, Cm9, Fm9, AbΔ), rhythmic patterns (1235[b3], 5321[4], 13, 9, 5, 13, 9, 5, 13, 9), and technical terms (Cromatismo Linear, Aprox., Outside, Repetição, Padrão Escalar/Sequência, Escala Bebop, Padrão Escalar). The score includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one flat (Bb).

Annotations and markings in the score include:

- Staff 1: G4, Cromatismo Linear, 1235[b3], G4, Crom.Linear
- Staff 2: 5, Aprox., G4, Outside, Cromatismo Linear
- Staff 3: 10, Aprox., Crom.Linear, Ant. 3, 7, 3
- Staff 4: 15, G4, 5321[4], EbΔ, Padrão Escalar/Sequência
- Staff 5: 22, Cm9, Pad.Esc./Seq., AbΔ, Fm9, Outside, Repetição
- Staff 6: 27, Repetição, G4, Aprox., Crom.Linear
- Staff 7: 32, G4, Aprox., Repetição/Outside, EbΔ
- Staff 8: 37, Quartas, Cromatismo Linear, EbΔ, Sequência
- Staff 9: 42, Cromatismo Linear, 5, Sequência
- Staff 10: 45, Cm9, Sequência, AbΔ, Fm9, Aprox., 1235[4]
- Staff 11: 50, Aproximação, Aproximação, G4, Escala Bebop, Padrão Escalar

Gismonti - Solo Vinícius Dorin

Flauta

Nenê

♩ = 102

The musical score is written for flute in 4/4 time with a tempo of 102 bpm. It consists of seven staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various chords and technical markings:

- Staff 1: Chords Cm13, Cm7^{b13}, Cm13. Technical markings: 11, 3, 4, b13-5, 9, 7, 5#11, 9.
- Staff 2: Chords Cm7^{b13}, Cm13, Cm7^{b13}. Technical markings: 4, 5321[3], 13, 9, 7, 5, 3, 9, 7, 5, 3, 9, 5, 3, 13, 5, 3.
- Staff 3: Chords Cm13, Cm7^{b13}, A^bM7(#11). Technical markings: 7, Crom.Linear, 5, 11, 3, 5, 11, 7, 5, 3, Ant.
- Staff 4: Chords F/A, B^b6, G7(b9)/B. Technical markings: 10, 5, 1, 9, 3, 5, 13, 1, b1, 3, b6, 3, #, b9, 7.
- Staff 5: Chords Cm7, A^bM7(#11). Technical markings: 13, 3, 1, 5, Padrão Escalar/Sequência.
- Staff 6: Chords G7(#9), Cm7. Technical markings: 15, Cromatismo Linear, b6, 3, #, b9, 13, 9, 14.
- Staff 7: Chords Cm7^{b13}, Cm7, Cm7^{b13}. Technical markings: 17, 9, 7, 5, 3, 9, 7, 5, 3, tr, 11, tr, 9, tr.

Gismonti - Solo Vinícius Dorin

20 *C M13* *Cm7^{b13}* *C M13*

23 *Cm7^{b13}* *C M13* Ret.

25 *Cm7^{b13}* *C M13* *Cm7^{b13}* 5321[3]

28 *A^bM7(#11)* Sequência

29 *F/A* *B^b6* Sequência

31 *G7(b9)/B* Aprox. *C m7* *A^bM7(#11)* 1235[3] Cromatismo Linear Sequência

34 *G 7(#9)* *C m7* Sequência

36 *Cm7^{b13}* *C m7* *Cm7^{b13}* Sequência

Itiberê - Solo Vinícius Dorin

Sax Soprano

Nenê

$\text{♩} = 320$

Dm4₉ Padrão Escalar C 13(#11) Esc. Bebop

4 Aprox. Aprox. Esc. Bebop F^ Sequência Fm9

8 F/Eb Padrão Escalar (Pentatônica F) Antecipação

11 Dm4₉ Sequência C 13(#11) F^ Sequência

16 Sequência Fm9 1231[11] 1231[3] 1231[9] Sequência F/Eb

20 Aprox. Dm4₉ Padrão Dig. C 13(#11)

24 Esc. Bebop F^ Padrão Dig. (1235[5]) E m9

28 Esc. Bebop F/Eb Dm4₉ Aprox.

32 C 13(#11) F^ Sequência Dm4₉

36 E m9 F/Eb Sequência Dm4₉

Samba do Airto - Solo Vinícius Dorin

Sax Tenor

Nenê

♩ = 170

Dm7

Cm9/D

Escala Bebop

Cromatismo Linear

7 Crom.Lnr.

Am9

Gm9/A

Sequência

15

Dm9

Cm9/D

Sequência

23

Am9

Cromatismo Linear

Padrão Dig.

Aprox.

Aprox.

28

Padrão Dig.

Gm9/A

1235[3]

Aproximação

Cromatismo

33

Dm9

Padrão Escalar/Sequência

Cm9/D

40

Am9

Pad.Esc.

Sequência

Samba do Airtó - Solo Vinícius Dorin

2

45 G m9/A Cromatismo Linear D m9

Sequência

50 1235[7] 5321 Padrão Escalar C m9/D Cromatismo Linear Aprox. Ret.

Ret. Aprox.

56 Aprox. A m9 G m9/A Sequência

Sequência

63 Padrão Dig./Sequência D m9 Cromatismo Linear Aprox.

Aprox.

68 C m9/D Cromatismo Linear Repetição E.Bebop

Repetição E.Bebop

73 A m9 Cromatismo Linear Esc.Bebop G m9/A

Cromatismo Linear Esc.Bebop G m9/A

79 Padrão Dig. D m9

Padrão Dig. D m9

Jazz Waltz

Aquela Valsa (That Waltz)

from *Slaves Mass* (1976)

Hermeto Pascoal

♩ = 116

6 A G^b7(#9) F7(#9) D7(#9) C#7(#9) F#7(#9)

6 F7(b9 #11) C#
D C
D^b G^bMaj7 E^bm7 B Maj7

12 C7(#9) B7(#9) B^bMaj7 Gm9 Gm9(#5) Fm9

18 E7(#9) F13 B G^bMaj7 E^bm9 B Maj7

24 C7(#9) B7(#9) B^bMaj7 Gm9 Gm9(#5) Fm9 E7(#9)

30 E^bm7 E7(#9) E^bm7 E7(#9) ♩ = 80 A^bMaj7 Samba

36 E^bm7 rit..... A^bMaj7 E^bm7

42 E dim7 A^b A^bMaj7 Dm7(b5) G7 CMaj7 B13(b9)

48 B^bm9 E7(#11) E^b7sus4 E^b D^b Cm7 G^b13 Fm7 D^bMaj7 E^bm7

54 E dim7 A^b A^bMaj7 Dm7(b5) G13 B7(#9)

3

© 1976 Brasil Universo Music

Aquela Valsa

60 B \flat 13 D E \flat Maj7 Cm7 Am7(\flat 5) D7(13) D7(\flat 13)

66 Gm7(\flat 5) C7(\flat 9) Fm7(\flat 5) B \flat 7sus4 E \flat Maj7 Cm7

72 Am7(\flat 5) D7(13) D7(\flat 13) Gm7(\flat 5) C7(\flat 9) Fm7(\flat 5) B \flat 7sus4

78 E E \flat open for solos D \flat E \flat on cue: E \flat A \flat Maj7

Baião

84 Dm7(\flat 5) G13 B7(\sharp 9)

89 F B7(\sharp 9)

93

35) **C** C min II B7(9#11)

37) B min II A7(9#11) G# min II

1 40) G7(9#11) F#maj7 Gmaj7 G#maj7 Amaj7 A#maj7 Bmaj7

2 43) G7(9#11) F#maj7 B min II

46) Bb7(9#11) A min II

49) Ab7(9#11) G min II Gb7(9#11)

52) Fmaj7 E7(9#9) (D.S. FOR SOLOS)

AFTER SOLOS, PLAY D.S. AND VAMP OUT ON INTRO

Capivara

Samba in 7/4 ♩ = 170

Fmaj7 Bbmaj7 Fmaj7 Bbmaj7
 Amin7(b5) D7(b9/b13) Amin7(b5) D7(b9/b13)
 G13 C13 G13 C13
 Bbmaj7 Gmin7 Bbmaj7 Gmin7
 Ebmaj7 Dmin7 Ebmaj7 Dmin7
 Cmin7 Dbmaj7 Cmin7 Dbmaj7 Cmin7 Dbmaj7 **TO CODA**
 Cmaj7 Ebmaj7 Cmaj7 Ebmaj7 Dmaj7 Fmaj7 Dmaj7 Fmaj7
 Dbmaj7 Ebmaj7 Dbmaj7 Ebmaj7 Ebmaj7 Gbmaj7 Ebmaj7 Gbmaj7 **(D.C. AL CODA)**
TO ♯♯ (ON HEAD OUT)
 Cmaj7 Ebmaj7 Dmaj7 Fmaj7 Dmaj7 Ebmaj7 Gbmaj7
SOLOS: Fmaj7 B7sus4 Bbmaj7 Dbmaj7 G7sus4 Gbmaj7 Amin7 Eb7sus4 Dmaj7 Bbmaj7 Gmin7 F#maj7 Dmin7
AFTER SOLOS, D.C. AL CODA, TAKE DOUBLE CODA
VAMP OUT A/F A/F

Santo Antonio

Baião $\text{♩} = 100$

The musical score for "Santo Antonio" is written in 2/4 time with a tempo of 100 BPM. It consists of two staves: a treble clef staff for guitar and a bass clef staff for bass. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into several sections:

- Section A (Measures 1-8):** Features chords Fmin7, C7(b9), Fmin7, and C7(b9). The guitar part includes a circled 'A' and a circled '8'.
- Section B (Measures 9-16):** Features chords F15 and E7(#9/b15). The guitar part includes a circled '8'.
- Section C (Measures 17-20):** Features chords Amin7 and D15. The guitar part includes a circled '8' and triplets.
- Section D (Measures 21-24):** Features chords Fmaj7. The guitar part includes a circled 'C' and a circled '8'. A circled 'D.S. FOR SOLOS' is written above the staff.
- Section E (Measures 25-32):** Features chords Fmaj7 (VAMP). The guitar part includes a circled 'D' and a circled '8'. A circled 'D' is written below the staff with the instruction: "PLAY HEAD 2X, SOLO ON FORM, THEN HEAD 2X AND CONTINUE TO D".
- Section F (Measures 33-40):** A solo section for the guitar.
- Section G (Measures 41-48):** A solo section for the guitar, labeled "VAMP OUT".

Sempre Feliz

(1985)

Hermeto Pascoal

Bright Baião ♩ = 90

from *Brasil Universo*

DMaj7 $\frac{D}{C\#}$ Bm7 CMaj7 Am7 DMaj7 $\frac{D}{C\#}$ B7 $\frac{G}{E\flat}$ $\frac{C}{A\flat}$

3 DMaj7 $\frac{D}{C\#}$ Bm7 CMaj7 Am7 DMaj7 $\frac{D}{C\#}$ B7 $\frac{G}{E\flat}$ $\frac{C}{A\flat}$

5 GMaj7 DMaj7 G#m7

9 Am7 Em7 CMaj7 Am7 Em7 Cm7

14 (8va) G#m7 B7sus4 Gm7 Fm7 EbMaj7 BMaj7 AbMaj7 C7(b5) BMaj7

© 1985 Som da Gente Editora

Sempre Feliz

18

Abm7 AMaj7 Bbm7 E7sus4 AMaj7 DMaj7

23

G/F D/C Bm7 Bm7 Gm7 C7sus4 AMaj7 EbMaj7

28

Dm7 AbMaj7 Gm7 AbMaj7 Dm7 AbMaj7 GMaj7 Em/D CMaj7 Am7 Bb/Ab

35

Gm7 Dm7 EbMaj7 DMaj7 GMaj7 BbMaj7 Dm7 BbMaj7 Am7 E7(b9)

40

D.S.

Am9 Am/G Dm7 Am7 E/D Am/C Bm7(b5) F/Eb E/D A/C#

Tacho

Samba in 7/4 ♩ = 200

SAMPLE GROOVE:

ADD PERCUSSION AND DRUM EFFECTS

SURDO

D^{MIN}7 (E.PIANO)

(E.BASS)

Detailed description: This block shows the piano introduction for the piece 'Tacho'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a 'SAMPLE GROOVE' annotation. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a 'SURDO' annotation. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/4. The tempo is marked as ♩ = 200. The introduction ends with a double bar line and a repeat sign.

5 D^{MIN}7

Detailed description: This block contains the first melodic line, starting at measure 5. It is written in treble clef with a key signature of one flat. The line consists of a series of eighth and quarter notes.

9 E^bMIN 7

Detailed description: This block contains the second melodic line, starting at measure 9. It is written in treble clef with a key signature of two flats. The line consists of a series of eighth and quarter notes.

13 E^{MIN}7

Detailed description: This block contains the third melodic line, starting at measure 13. It is written in treble clef with a key signature of one flat. The line consists of a series of eighth and quarter notes.

15 D^{MIN}7

Detailed description: This block contains the fourth melodic line, starting at measure 15. It is written in treble clef with a key signature of one flat. The line consists of a series of eighth and quarter notes.

17 C[#]MIN 7(b9)

Detailed description: This block contains the fifth melodic line, starting at measure 17. It is written in treble clef with a key signature of two sharps. The line consists of a series of eighth and quarter notes.

SOLOS ON FORM—AFTER SOLOS, PLAY HEAD 2X AND VAMP OUT ON LAST 4 MEASURES

19

Detailed description: This block contains the sixth melodic line, starting at measure 19. It is written in treble clef with a key signature of two sharps. The line consists of a series of eighth and quarter notes.