

RAMON DANILO MEDINA DE SOUZA

**UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS  
IMPROVISOS DE VINÍCIUS DORIN NAS  
MÚSICAS “RECOMEÇO” E  
“ACIRANDADO”.**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2021

RAMON DANILO MEDINA DE SOUZA

**UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS  
IMPROVISOS DE VINÍCIUS DORIN NAS  
MÚSICAS “RECOMEÇO” E  
“ACIRANDADO”.**

Trabalho de Conclusão de Curso ao Curso de Música Popular da Faculdade Souza Lima, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Daniel Ribeiro Campos

São Paulo

2021

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao meu Deus, que me proporcionou vida e saúde para vencer todas as etapas e percalços que, por inúmeras vezes me fizeram duvidar de que poderia chegar à conclusão deste curso.

Agradeço também aos meus pais, Sonia Medina e Aelcio Correia que foram a base e o alicerce para que me tornasse um músico. Mesmo diante de dificuldades, tive o amparo e o abraço sempre presentes.

Ao meu orientador, Prof. Daniel Ribeiro, por acreditar em mim, dando-me todo o suporte necessário e apoio para que esse trabalho obtivesse êxito.

Ao diretor da Faculdade Souza Lima Berklee College of music. Prof. Mario Cunha pela oportunidade e todo o investimento feito em minha vida.

Não posso deixar de mencionar minha família, meus tios e tias, e também meus amigos por toda a parceria e companheirismo.

## RESUMO

**Resumo:** Este trabalho teve por objetivo comparar e analisar dois solos de Vinicius Dorin, nos saxofones soprano na música “Recomeço” e tenor na música “Acirandado”. Foram analisados aspectos, rítmicos e melódicos. Tomamos por base duas músicas: ‘Acirandado’ – (Arismar do Espírito Santo), 2002. E “Recomeço” (Fabio Gouvea), 2012. Analisaremos a versatilidade e habilidade desse notável solista e sua criatividade ao desenvolver improvisos a partir de um tema.

**Palavras-chave:** Vinicius Dorin, Improviso, Recomeço, Acirandado.

## ABSTRACT

This work aims to compare and analyse two solos of Vinicius Dorin, on the soprano and tenor saxophone. To this end, the rhythmic and melodic aspects were analyzed. For this purpose, two songs were chosen: “Acirandado” (Arismar do Espírito Santo). 2002. and “Recomeço” (Fabio Gouvea) 2012. Analyses were made of this notable soloist and his creativity to develop improvisations from a theme.

**Key-words:** Vinicius Dorin, Improvisation, Recomeço Acirandado.

## SUMÁRIO

<i>INTRODUÇÃO</i> .....	8
<i>CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA</i> .....	9
1.1 História do Saxofone no Brasil .....	9
1.2 Alguns aspectos dos saxofones tenor e soprano .....	10
1.3 Biografia de Vinícius Dorin.....	11
<i>METODOLOGIA E ANÁLISES</i> .....	15
2.1. Aspectos ritmos.....	15
2.1.1 Quiálteras .....	15
2.1.2 Exemplos de quiálteras: .....	16
2.1.3 Sincopa.....	17
2.2. Aspectos melódicos.....	19
2.2.1 Escalas .....	20
2.2.2 Arpejos.....	20
2.2.3 O uso das tríades.....	22
<i>ANEXO 1:</i> .....	25
<i>ANEXO 2:</i> .....	28

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 - Transposição. ....</b>	<b>10</b>
<b>Figura 2 - Transposição. ....</b>	<b>11</b>
<b>Figura 3 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>16</b>
<b>Figura 4 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>16</b>
<b>Figura 5 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>17</b>
<b>Figura 6 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>17</b>
<b>Figura 7 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>17</b>
<b>Figura 8 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>17</b>
<b>Figura 9 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>18</b>
<b>Figura 10 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>18</b>
<b>Figura 11 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>18</b>
<b>Figura 12 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>19</b>
<b>Figura 13 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>19</b>
<b>Figura 14 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>19</b>
<b>Figura 15 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>19</b>
<b>Figura 16 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>19</b>
<b>Figura 17 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>20</b>
<b>Figura 18 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>20</b>
<b>Figura 19 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>21</b>
<b>Figura 20 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>21</b>
<b>Figura 21 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>21</b>
<b>Figura 22 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>22</b>
<b>Figura 23 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>22</b>
<b>Figura 24 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>22</b>
<b>Figura 25 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>23</b>
<b>Figura 26 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>23</b>
<b>Figura 27 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>23</b>
<b>Figura 28 - Transcrição de solo. ....</b>	<b>23</b>
<b>Figura 29 - Transcrição completa. ....</b>	<b>25</b>

<b>Figura 30 - Transcrição completa. ....</b>	<b>26</b>
<b>Figura 31 - Transcrição completa. ....</b>	<b>28</b>
<b>Figura 32 - Transcrição completa. ....</b>	<b>29</b>
<b>Figura 33 - Transcrição completa. ....</b>	<b>31</b>

## INTRODUÇÃO

Este presente trabalho tem por objetivo comparar dois solos do grande saxofonista Vinicius Dorin nas músicas “Acirandado” de Arismar do Espírito Santo, gravada em 2002. E “Recomeço” de Fábio Gouvea, gravada em 2012, a fim de observar o comportamento do saxofonista no saxofone tenor e no saxofone soprano. Consideraremos também acontecimentos relevantes da biografia de Vinicius Dorin, dados históricos do saxofone (como foi criado e teve sua ascensão no cenário musical brasileiro) e os conceitos rítmicos e melódicos que foram desenvolvidos pelo músico especificamente nesses solos.

Dentre alguns aspectos, observamos a maneira com que ele utiliza as quiálteras, entre outras características rítmicas. Além disso, a partir de fontes bibliográficas, citaremos algumas de suas principais influências musicais e as formas como segue um determinado padrão quando improvisa, ou seja, cria música em tempo real.

A genialidade de Dorin continua sendo objeto de pesquisa e desperta a curiosidade de instrumentistas de diversos estilos e ainda faz que seus fãs o admirem. Apresentaremos uma breve e concisa amostra de sua habilidade técnica que nos faz, ainda mais, rememorarmos a história desse grande artista.

O tema proposto não vem por mera obra do acaso: Em meus primeiros anos como músico, ouvi de amigos sobre Vinicius Dorin e mesmo sem conhecimento técnico, percebi que era um músico diferente dos demais. Ainda não sabia como funcionavam tecnicamente seus improvisos mas me vi totalmente influenciado por seu som e evoluí como saxofonista tendo por base sua musicalidade. Após ter tido aulas de prática de conjunto e Big Band onde era professor, na época que estudava na EMESP, tive contato com o músico e acima de tudo, com o ser humano extraordinário que foi.

Espero que este trabalho seja de muito bom proveito a todos os leitores e que sejam envolvidos com a música de Vinicius Dorin.

## CAPÍTULO 1:

### CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

#### 1.1 História do Saxofone no Brasil

O saxofone foi criado na Bélgica em 1840 por Adolphe Sax que tinha a intenção de criar um instrumento de sopro intermediário entre o oboé e o clarinete, acabou criando o saxofone. “segundo Henrique (*apud* THOMASI, 2007), o saxofone chegou ao Brasil antes de ter chegado aos Estados Unidos e antes do choro ter se firmado como gênero. Ele veio junto às outras novidades francesas que encantavam e dominavam o mundo na época” (*apud* AMORIM, 2012). No Brasil, o instrumento ganhou importância musical dentro dos regionais de choro, e Pixinguinha foi o grande responsável pela popularização do instrumento no país, oficialmente no sax em gravações com Benedito Lacerda.

Antes dele, Anacleto de Medeiros foi um dos músicos que mostrou predileção ao uso do instrumento usando o mesmo na banda do Corpo de Bombeiros e também em seus trabalhos de gravação de disco na Casa Edison. A primeira geração de saxofonistas dedicada exclusivamente ao choro foi composta por: Luiz Americano Severino Rangel de Carvalho - o Ratinho, Zé Bodega. J.T. Meirelles, Paulo Moura foram outros músicos que utilizaram o instrumento no estilo samba-jazz aproximando o instrumento do uso que os estadunidenses faziam do mesmo no jazz. Ali foi aberto o caminho para grandes outros saxofonistas como Victor Assis Brasil, Mauro Senise, Roberto Sion e Vinicius Dorin. (Souza Lima, 2018)

A construção da sonoridade do saxofone no Brasil está diretamente ligada ao choro que teve sua ascensão no início do século XX nos regionais, grupos e bandas militares, orquestras de rádios e gravadoras. O saxofone também teve sua construção sonora ligada ao samba jazz, as gafieiras e grupos de samba. Com o passar do tempo o instrumento integrou grupos de improvisação mais ao estilo jazzístico estadunidense e também a música pop. Também temos que citar que o instrumento no cenário brasileiro também teve sua construção ligada à música negra de religiosidade afro-brasileira. (SOUZA LIMA, 2018).

Para conhecer mais afundo a sonoridade e as nuances que este instrumento traz a música brasileira é necessário fazer uma escuta mais apurada dos grandes saxofonistas que são tidos como os mais importantes da musica instrumental brasileira.

## 1.2 Alguns aspectos dos saxofones tenor e soprano

A família dos saxofones, como já mencionado, nasceu da mistura de instrumentos já existentes. Feito em metal e de som potente como o trompete. E como o clarinete, com boquilha e palheta simples. O saxofone soprano, tem em si a principal diferença o formato reto. E utilizado quase que exclusivamente na música popular, “Nunca se tornou um efetivo instrumento de orquestra. Alguns consideram que a razão disso seja o fato de ter surgido tardiamente; outros, o seu timbre, desagradável a ouvidos acostumados com a limpidez de flautas, oboés e clarinetas” (ALMADA, 2000, p.123). Tem sua afinação em SI bemol, ou seja, segunda maior acima do som real. Veja a Figura 1:

Figura 1 - Transposição.



Talvez o maior virtuose do sax-soprano, foi o americano John Coltrane “Sua forma de tocar sax-soprano impõe a modalidade, e modalidade num sentido muito claro; como aquilo que no jazz equivale aos maqam árabes e aos ragas da música indiana” (O Livro do Jazz 2014, p.272)

“O sax-tenor e um instrumento tão expressivo que cada saxofonista extrai dele um som diferente” (Michael Brecker). Possui uma extensão transposta quase idêntica ao soprano, com exceção da nota fa#.

Porém, com um timbre muito mais encorpado, brilhante e vivo na região médio-grave. Além de ser ágil e versátil. Foi consagrado na musica brasileira principalmente por Pixinguinha entre outros grandes nomes. Veja este exemplo sobre a transposição do sax tenor:

Figura 2 - Transposição.



### 1.3 Biografia de Vinícius Dorin

Vinicius Assumpção Dorin foi flautista, pianista e saxofonista, nasceu na cidade de Ituverava, interior paulista, no ano de 1962, seu pai era professor de psicologia, e sua mãe professora de inglês, teve seu primeiro contato com a música através de seu pai, que era DJ e colecionava discos, dentre eles diversos volumes de orquestras, música erudita, instrumental, e mpb.

Já na sua infância, pediu à mãe que pudesse estudar violão, e seus pais assim o fizeram, Dorin foi matriculado em um curso. Porém não se identificou com a professora, a mesma esperava que o menino cantasse composições da jovem guarda ao invés de tocar, o que foi de seu desagrado. (Ensaio, 2009)

Após essa primeira tentativa, Vinicius passa a estudar piano na cidade de Araçatuba, aos sete anos de idade, algum tempo depois a família se muda para a cidade de Itu, também no interior paulista e o jovem passa a ter aulas de música com uma professora particular, posteriormente ingressa no auditório Maestro Elias Lobo, e neste mesmo período inicia os estudos em flauta transversal, seu segundo instrumento com o professor Carlos Mesquita.

Já na sua adolescência, aos 16 anos de idade, após um teste com o clarinetista Otinilo Pacheco, Dorin passa a integrar a banda União dos Artistas, tocando flauta transversal, após um curto período de ingresso na banda escuta em um programa de Jazz de uma rádio de Campinas o som do saxofone e desperta interesse imediato pelo instrumento, ele então consegue um saxofone alto emprestado e tem suas primeiras aulas do instrumento com um músico local.

Seu impulso por aprender o instrumento é forte e Vinicius se afasta por cerca de um mês da banda, período em que de forma autodidata se aprofunda nos estudos com o instrumento. Vinicius então retorna para a banda já tocando um repertório complexo com o saxofone emprestado, fruto de sua disciplina e dedicação com os estudos musicais, e com o destaque concedido, é convidado a integrar a Orquestra Sambrasil de Itu onde se inicia profissionalmente ainda com 16 anos de idade.

Atuando na orquestra Sambrasil, Dorin conhece músicos experientes e tem sua carreira ampliada, viajando por outras cidades e estados brasileiros, principalmente na região de São Paulo e Minas Gerais, neste mesmo período foi presenteado por seu pai com dois saxofones Selmer Mark VII<sup>1</sup>, um alto e um tenor, fato que demonstra que Vinicius tinha e pôde contar com o apoio e incentivo de sua família.

Por volta dos anos 1970 Vinicius lia a respeitada revista *Downbeat*, dedicada ao jazz e ao Blues, e suas constantes visitas à cidade de São Paulo para comprar novos discos, Dorin via no universo dos vinis uma grande fonte de pesquisa, o que mostra que seu primeiro contato com a música que se deu através deste universo ainda o atraía.

No ano de 1981, aos 20 anos de idade, ganha uma bolsa para estudar no CLAM, local onde também lecionou após sua formatura, e se muda para São Paulo para conseguir cumprir com a carga de aulas, neste mesmo período, conforme ele mesmo cita em entrevista concedida a IBCM em 2010, começa a tocar com diversos nomes e grupos.

“Nessa época comecei a ficar mais em São Paulo e toquei com vários grupos, como a banda da Patroa com Silvia Goes e Arismar do Espírito Santo, big band de Laércio de Freitas, Orquestra do Maksoud Plaza, entre outros. Eu procurava ouvir de tudo, jazz, Cannonball, Parker, Coltrane, Phil Woods, Oscar Peterson, Bill Evans, big bands, Vitor Assis Brasil, Hermeto, Zimbo trio, música erudita, tudo”(IBCM, 2010)

Dorin ingressa em uma banda de Jazz tradicional chamada *Old Way Jazz Band*, onde começa a se arriscar em seus improvisos e a desenvolver o estilo que se tornou sua marca, em um curto espaço de tempo Vinicius conheceu o saxofonista Roberto Sion, e iniciou um curso de harmonia por correspondência na Berklee, uma renomada Universidade de música fundada em 1945, sediada em Boston.

A carreira de Vinicius estava em constante ascensão, quando recebeu do tecladista e arranjador Carlos Neves Campos o convite para estudar no Conservatório Dramático e Musical de Tatuí “Carlos de Campos”, onde fez parte da big band Samjazz, feito que mais uma vez contribuiu para seu aprendizado e expansão no meio musical, e possibilitou um grande salto em sua formação e repertório com instrumentos de sopro, seu tempo era dividido entre seus compromissos em São Paulo e as aulas do conservatório, o que por vezes ocasionava faltas, o que acabou o desmotivando e fez com que abandonasse o conservatório.

Ele então recebe um novo convite, vindo de Chiro Gaiotto, pianista, saxofonista, flautista e líder do Conjunto Makros para integrar o grupo, a proposta era atrativa tanto

---

<sup>1</sup> “Selmer Mark VII” é um modelo de saxofone sofisticado, de alto valor.

financeiramente, quanto artisticamente, pois a banda tinha uma formação compacta e um repertório composto por músicas mais populares, trazendo músicas do final da década de 1960 e início da década de 1970, o novo desafio foi aceito e Vinicius passou a fazer bailes com o grupo, principalmente na região de Campinas. A parceria perdurou até que seus objetivos em relação à música instrumental se sobressaíssem, de forma que era necessário passar mais tempo em São Paulo para executá-los.

Dorin então se forma na CLAM e passa a dar aulas de piano na escola, nesta fase Vinicius conheceu nomes que foram importantes para sua formação de carreira, como José Carlos Prandini, Fernando Mota e Hamilton Godoy, e foi José Prandini a figura que o incentivou a se arriscar nos estudos com improvisação e escrita de solos. Vinicius ficava a maior parte da sua semana em São Paulo e passou a frequentar jam sessions o que novamente impulsionou sua capacidade de bom improvisador, uma vez que nas jam sessions, os repertórios eram mais livres para aprimorar a improvisação do que os tocados no jazz clássico. Assim sendo, a vida pessoal de Vinicius ganha novas formas em São Paulo, ele então se casa e decide morar permanentemente na cidade, sua participação nos grupos locais passou a ser cada vez mais ativa.

É importante destacar a participação de Vinicius no grupo Savana, banda criada por músicos de destaque com o objetivo de buscar e preservar as raízes da música brasileira, o grupo tinha uma identidade musical marcante, seu regente o maestro José Roberto Branco que era responsável pelos arranjos que traziam uma concepção musical a florada e inspirada em ritmos originalmente brasileiros. O repertório apresentado pelo grupo pode ser definido como Jazz afro-brasileiro. Foi neste mesmo período que Dorin conheceu o baterista Bob Wyatt com quem teve uma boa relação musical, fato que agregou novos conhecimentos a seu repertório e carreira.

Vinicius teve mais um momento significativo em sua carreira quando passou a fazer parte do grupo da cantora Simone, parceria que durou de 1988 a 1990 e possibilitou que novamente o artista fizesse turnês pelo Brasil e Portugal. Posteriormente trabalhou com a aclamada cantora Gal Costa, entre os anos de 1991 e 1992, novamente fazendo turnês em território brasileiro, e em países como México e Alemanha, participou paralelamente no mesmo período do primeiro disco da banda Savana, o cd “Brazilian Movements”, obra que conquistou grande respeito no meio musical.

No ano de 1993, com trinta anos de idade, recebe o grande convite de sua jornada profissional, tocar com o grupo de Hermeto Pascoal, o que é aceito de prontidão e abre portas para que o músico se apresente em grandes shows e festivais no Brasil e no Mundo, com

Hermeto, Vinicius tocou em Nova York, Amsterdã, Porto, Buenos Aires e Bogotá, além de expandir seu trabalho para outros continentes, como América, América do Sul, Europa e Ásia.

O trabalho e originalidade de Hermeto Pascoal foram de grande influência para o estilo de Vinicius, Hermeto era uma figura musicalmente ousada, e trazia em seu repertório referências de frevo, maracatu, baião, ritmos que desenvolveram uma nova perspectiva na musicalidade e improvisação de Dorin, que passou a tocar flauta transversal de maneira mais ativa, fato que se deu devido a grande dedicação de Vinicius de atender tecnicamente a demanda musical do grupo o qual recentemente havia ingressado.

Tocando com Hermeto, Dorin realizou concertos na América do Sul, América, Europa e Ásia e no ano de 2003 participou da gravação do álbum “Mundo Verde Esperança” e seguiu se apresentando com o grupo até meados de 2015, onde se afastou por motivos de saúde.

Vinicius Dorin faleceu em 28 de janeiro de 2016 e deixou uma extensa obra, além da carreira de músico se dedicou a lecionar aulas em faculdades e ministrou palestras e workshops em universidades americanas, ele conquistou grande espaço e relevância na música brasileira com seu estilo único marcado pela forte influência dos ritmos brasileiros.

## CAPÍTULO 2:

### METODOLOGIA E ANÁLISES

Este presente trabalho busca elucidar alguns aspectos do processo de improvisação do saxofonista Vinicius Dorin, particularmente no modo como o músico se comporta tocando dois instrumentos diferentes, no caso o saxofone soprano e tenor. Esta, é uma prática muito recorrente na prática com os músicos de jazz norte americano e da música instrumental brasileira.

Para isto, abordaremos os seguintes aspectos:

- Aspectos ritmos
  - Quiálteras
  - Sincopa
- Aspectos melódicos
  - Escalas
  - Arpejos
  - Tríades

Os fonogramas selecionados para a pesquisa foram:

- "Acirandado", composição de Arismar do Espírito Santo do disco "Estação Brasil", gravado em 2002.
- "Recomeço", ", composição de (Fabio Gouvea) do disco "Recomeço" (Fabio Gouvea, gravada em 2012.

Dentre os autores utilizados para a definição da metodologia científica temos Med (1996), Lacerda (1966), Alves (1997), Nery (2008) e Levine (1995).

#### **2.1. Aspectos ritmos**

##### **2.1.1 Quiálteras**

Segundo MED (1996 p. 206), "quíalteras são grupos de notas empregados com maior ou menor valor do que normalmente representam; São grupos de valores que aparecem modificando a proporção estabelecida pela subdivisão de valores."

Dentre algumas características das quiálteras, elas podem representar alterações na métrica "normal" de uma música ou trecho e podem produzir sensações das mais diversas como

retardamento, aceleração ou mesmo sugerir uma divisão ou subdivisão diferente da abordada até o momento. Podem trazer um efeito nostálgico, sendo um recurso muito utilizado quando compositores e improvisadores desejam imprimir mais expressividade em dado trecho. Vejamos este trecho presente no trabalho de Mangueira (2006. p. 42)..

“As quiálteras representam alterações na matéria “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”. Seu efeito pode ser uma atmosfera lírica ou nostálgica, sendo elas um recuso comum a intérpretes quando desejam imprimir um caráter mais expressivo em determinado momento”.

## 2.1.2 Exemplos de quiálteras:

### 2.1.2.1 Quiálteras em “Acirandado”

#### Compasso 16 e 17.

Figura 3 - Transcrição de solo.



#### Compasso 18

Figura 4 - Transcrição de solo.



#### Compasso 28 e 29.

Figura 5 - Transcrição de solo.

### 2.1.2.1 Quiálteras em “Recomeço”

Figura 6 - Transcrição de solo.

Compassos 8 e 9.

Figura 7 - Transcrição de solo.

Compasso 22 e 23.

Figura 8 - Transcrição de solo.

### 2.1.3 Sincopa

A sincopa produz o efeito de deslocamento das acentuações naturais. Pode ser grafada com ou sem ligadura. É um dos elementos que evidenciam a busca por identidade de uma geração de músicos influenciada por Hermeto Pascoal, onde se insere Vinicius Dorin. De acordo com LACERDA (1966, p. 36) ~Sincopa é a supressão de um acento normal do

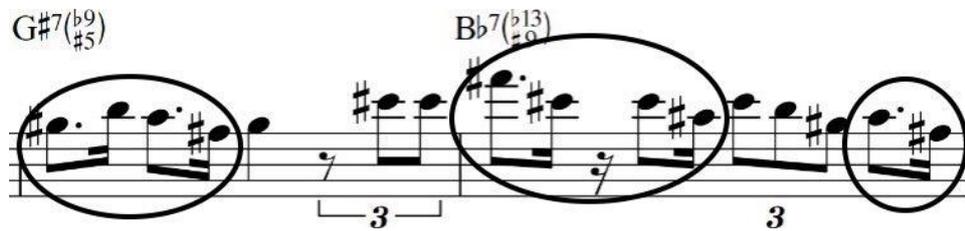
compasso, pela prolongação de tempo fraco ou parte fraca do tempo, para tempo forte ou parte forte do tempo. Segundo o autor Med (1996 p. 143):

“Síncopa é um som articulado sobre tempo fraco ou parte fraca do tempo e prolongado até o tempo forte ou parte forte do tempo. É a suspensão de um acento normal do compasso pela prolongação do tempo fraco ou parte fraca de tempo para o tempo forte ou parte fraca do tempo.”.

### 2.1.3.1 Síncopas em “Acirandado”

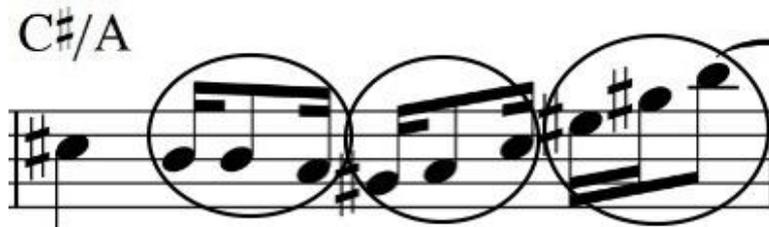
#### Compassos 4 e 5.

Figura 9 - Transcrição de solo.



#### Compasso 7.

Figura 10 - Transcrição de solo.



#### Compasso 27.

Figura 11 - Transcrição de solo.



#### Compassos 42 e 43.

Figura 12 - Transcrição de solo.

Musical notation for Figure 12, showing a solo transcription. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures 12, 13, and 14. Measure 12 is circled and labeled with the chord symbol  $F\#maj7(\#11)$ . Measure 13 is circled and labeled with  $F\#7(sus4)/C\#$ . Measure 14 is circled and labeled with  $D\#/C\#$ . A triplet of eighth notes is indicated in measure 14 with a '3' below it.

### 2.1.3.2 Sincopas em “Recomeço”

#### Compassos 4 e 5.

Figura 13 - Transcrição de solo.

Musical notation for Figure 13, showing a solo transcription. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures 4 and 5. Measure 4 is circled. Measure 5 is circled and labeled with the chord symbol  $G\#(add4)$ .

#### Compassos 15, 16, 17.

Figura 14 - Transcrição de solo.

Musical notation for Figure 14, showing a solo transcription. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures 15, 16, and 17. Measure 15 is circled and labeled with the chord symbol  $Gm9$ . Measure 16 is circled. Measure 17 is circled and labeled with the chord symbol  $Em9$ .

#### Compassos 28, 29, 30.

Figura 15 - Transcrição de solo.

Musical notation for Figure 15, showing a solo transcription. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures 28, 29, and 30. Measure 28 is circled and labeled with the chord symbol  $E\#m9$ . Measure 29 is circled. Measure 30 is circled. A triplet of eighth notes is indicated in measure 28 with a '3' above it.

#### Compassos 37, 38 e 39.

Figura 16 - Transcrição de solo.

Musical notation for Figure 16, showing a solo transcription. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures 37, 38, and 39. Measure 37 is circled and labeled with the chord symbol  $C\#add9$ . Measure 38 is circled. Measure 39 is circled.

## 2.2. Aspectos melódicos

### 2.2.1 Escalas

Segundo MED, (1996 p. 86) “Escala é uma sucessão ascendente e descendente de notas diferentes consecutivas: é o conjunto de notas disponíveis num determinado sistema musical: é uma sucessão ordenada de sons, compreendidos no limite de uma oitava”. Por outro lado, Por ser um trabalho voltado para a compreensão da improvisação, Alves (1997, p. 17), nos diz menor natural (Eólia): “Tem origem no VI grau da escala maior (modo Eólio, portanto, também possui o mesmo número de tons e semitons, embora em posições diferentes)”. Veja no exemplo abaixo, o uso da escala menor presente no improviso de Dorin:

#### Compasso 25

Figura 17 - Transcrição de solo.

25 C#m Escala de C#m (Eólio)

A segunda escala que identificamos nos solos de Dorin, é a escala bebop Dominante que segundo Alves, (1997, p, 92) “Como na escola Mixolídia, a escala Bebop Dominante é usada na categoria dos acordes dominantes que não possuem alterações (b5, #5, b9, ou #11) e também nos acordes dominantes sus4 (4ª suspens), ou com 11ª.”.

#### Compasso 20

Figura 18 - Transcrição de solo.

20 Escala Bebop Dominante

### 2.2.2 Arpejos

No estudo da improvisação, a prática de arpejos é de extrema importância para os instrumentistas de sopro, o que proporciona um contato maior com a harmonia pois, no instrumento de sopro, não se tem a possibilidade de tocar mais de uma nota simultaneamente. De acordo com Nery (2008, p.7) “Por possuírem um número limitado de notas, os arpejos (*broken chords*), são elementos de improvisação muito poderosos e objetivos, podendo, em muitos casos, definir a qualidade musical do solista em questão.”.

### 2.2.2.1 Arpejos em Recomeço

Compasso 3.

Figura 19 - Transcrição de solo.



Compasso 18.

Figura 20 - Transcrição de solo.

Em<sup>9</sup>

Compasso 23 e 24.

Figura 21 - Transcrição de solo

22 Bm E/D

Compasso 30.

Figura 22 - Transcrição de solo.



### 2.2.2.2 Arpejos em Acirrandado

Compasso 2.

Figura 23 - Transcrição de solo.



Compasso 11.

Figura 24 - Transcrição de solo.



### 2.2.3 O uso das tríades

Diferentemente do uso de arpejos isolados, sendo eles tríades ou tétrades, há uma possibilidade de utilizar apenas as tríades. Segundo Levine (1995, p13) “Você pode tocar intervalos não apenas individualmente, mas também com combinações”.<sup>2</sup> Por exemplo, empilhar três notas uma sobre a outra formando uma tríade. Em um mesmo acorde, podemos perceber que Dorin usa tríades diferentes para obter cores diferentes em seu solo, enriquecendo mais seu modo de improvisar. Não esqueçamos que o uso de tríades e arpejos tem diferenças.

<sup>2</sup> Tradução desta autoria.

No caso dos arpejos, usamos apenas notas do próprio acorde. Já nas tríades, temos a liberdade de usar notas fora do acorde em questão para obtermos diferentes sensações na improvisação.

**2.2.3.1 Tríades em Acirandado**

**Compasso 11.**

Figura 25 - Transcrição de solo.

D#/C#

Tríade de G#

Compasso 35

Figura 26 - Transcrição de solo.

Fm<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

Triades E Eb D C#m A° G#°

Compasso 37

Figura 27 - Transcrição de solo.

Emaj<sup>7</sup> G#7(b<sup>9</sup>)

Triades F#m E D#° Em F G+ Am Bm

Compasso 43.

Figura 28 - Transcrição de solo.

F#7(sus4)/C# D#/C#

Tríade de B

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que através do tempo, o saxofone tornou-se um dos principais elementos na música popular brasileira. Através de sua versatilidade e timbre característico e próprio, venceu os preconceitos existentes em seu início e conquistou o coração de compositores, instrumentistas e do público.

Tratando-se de Dorin, podemos descrevê-lo com a palavra originalidade. Palavra que nos remete a memória ao nos referirmos à sua genialidade. Que mesmo com tessituras diferentes entre o sax soprano e o tenor, havia o domínio técnico. Com o uso de sincopas, quiálteras, arpejos e tríades, onde podemos perceber a grande influência do samba em sua formação musical. Sua contribuição a música improvisada é sem tamanho, pois atribui inovação e personalidade. Sendo assim, pode ainda influenciar uma gama sem tamanho de instrumentistas dos mais variados, que tem contato com sua arte.

Não apenas técnica, mas podemos encontrar ao estudarmos e buscarmos compreender sua metodologia de ensino, sua virtuosidade como instrumentista e a criatividade em sua arte de improvisação.

Esperamos que esse trabalho alcance o êxito para o qual foi proposto: Colocar em evidência as bases e processos criativos e evidenciar os parâmetros usados para a improvisação.

## ANEXOS

ANEXO 1:  
Figura 29 - Transcrição completa.

Saxofone soprano

**RECOMEÇO**  
Fábio Gouvea Quarteto

Solo Vinicius Dorin

Trans. Ramon Medina

♩ = 120  
G#(add4)

3 G#(add4)

5 G#(add4) Amaj7

8 Bbm9

11 Bbm9 F#maj7(#9)

14 Gm9

17 Em9 A13(b9sus4)

20 D/A

22 Bm E/D

25 C#m F#maj7(#9)

Figura 30 - Transcrição completa.

2

Saxofone soprano

Musical score for Soprano Saxophone, measures 28-40. The score is written in treble clef and includes the following measures and annotations:

- Measure 28: Chord  $F\#m^9$ , triplet of eighth notes.
- Measure 31: Chord  $C\#7/F\#$ , triplet of eighth notes, followed by a 7-measure phrase.
- Measure 34: Chord  $D/C\#$ , triplet of eighth notes, followed by another triplet of eighth notes, and a 5-measure phrase.
- Measure 37: Chord  $G\#(add4)$ , triplet of eighth notes.



ANEXO 2:  
Figura 31 - Transcrição completa.

**Acirandado**  
Solo - Vinicius Dorin

Disco Estação Brasil  
Arismar Do Espírito Santo

$\text{♩} = 90$

Saxofone tenor

Chords:  $G\#7(sus4)$ ,  $Gm7$ ,  $C7$ ,  $Fm7$ ,  $B7$ ,  $Emaj7$ ,  $G\#7(\frac{9}{5})$ ,  $Bb7(\frac{b9}{5})$ ,  $Bm7$ ,  $E7(b9)$ ,  $C\#/A$ ,  $Bb/C\#$ ,  $A/C\#$ ,  $G/C\#$ ,  $C\#m7$ ,  $F\#maj7(\#11)$ ,  $F\#7(sus4)/C\#$ ,  $D\#/C\#$ ,  $G\#7(sus4)$ ,  $Gm7$ ,  $C7$ ,  $Fm7$ ,  $B7$ ,  $Emaj7$ ,  $G\#7(\frac{b9}{5})$ ,  $Bb7(\frac{b9}{5})$ ,  $Bm7$ ,  $E7(b9)$ ,  $C\#/A$ ,  $Bb/C\#$ ,  $A/C\#$ ,  $G/C\#$ ,  $C\#m7$ ,  $F\#maj7(\#11)$ ,  $F\#7(sus4)/C\#$ .

Measures: 3, 6, 9, 11, 13, 14, 16, 19, 20.

Figura 32 - Transcrição completa.

2

22 D<sup>#</sup>/C<sup>#</sup> G<sup>#7</sup>(sus4) Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

24 Fm<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>maj7</sup>

26 G<sup>#7</sup>(<sup>b9</sup>) D<sup>7</sup>(<sup>b13</sup>)

28 Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup>(<sup>b9</sup>) C<sup>#</sup>/A G/C<sup>#</sup>

30 10 10 7

31 C<sup>#</sup>m<sup>7</sup> F<sup>#</sup>maj7(<sup>#11</sup>)

33 F<sup>#7</sup>(sus4)/C<sup>#</sup> D<sup>#</sup>/C<sup>#</sup>

35 G<sup>#</sup>(sus4) Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

37 E<sup>maj7</sup> G<sup>#7</sup>(<sup>b9</sup>)

38 B<sup>b7</sup>(<sup>b13</sup>) Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup>(<sup>b9</sup>) C<sup>#</sup>/A

40 B<sup>b</sup>/C<sup>#</sup> A/C<sup>#</sup> G/C<sup>#</sup>

Figura 33 - Transcrição completa.

41 C#m7 F#maj7(#11) 3

43 F#7(sus4)/C# D#/C# 3

The image shows a musical transcription on two staves. The first staff, starting at measure 41, is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with a triplet of eighth notes at the end. Above the staff, the chord C#m7 is written above the first measure, and F#maj7(#11) is written above the final measure. A '3' is placed at the end of the staff. The second staff, starting at measure 43, is also in treble clef with a key signature of one sharp. It features a sequence of notes, including a triplet of eighth notes. Above the staff, the chord F#7(sus4)/C# is written above the first measure, and D#/C# is written above the final measure. A '3' is placed below the staff.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, Carlos, Arranjo – Campinas. SP: Editora da Unicamp, 2000.

ALVES, Luciano, **Escalas para Improvisação**. Irmãos Vitale, 1997, 2ª Edição.

CARVALHO, Pedro Paes de. Ao ilustrado público, o saxofone: introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil imperial / Pedro Paes de Carvalho, 2015.

IBCM. Vinicius Dorin. 8 de Março de 2010. Disponível em:

<<http://www.overmundo.com.br/overblog/ibmc-entrevista-vinicius-dorin>> Acesso em: Novembro de 2021.

LACERDA, Osvaldo. Teoria Elementar da Musica, São Paulo: Ricordi, 1966, 3ª edição.

LEVINE, Mac. **The jazz theory Book**, Petaluna: Sher music. 1995.

MANGUEIRA, Bruno Passo. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e guitarra na música instrumental brasileira*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, SP, 2006 .

MARCONDES, João. Uma breve história do saxofone no Brasil. [www.souzalima.com.br](http://www.souzalima.com.br), 13 de abril de 2018. Disponível em:<[HTTPS://HTTPS://souzalima.com.br/blog/uma-breve-historia-do-saxofone-no-brasil/](https://https://souzalima.com.br/blog/uma-breve-historia-do-saxofone-no-brasil/)> Acesso em: 03 de dez. de 2021.

MED, Bohumil. Teoria da Música /Bohumil Med. – Brasília, DF: Musimed, 1996, 4ª edição.

NERY FILHO, Walter. **O Estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel: uma investigação analítica**, 2008, Monografia (Especialização em linguagem e estruturação musical) –.

BERENDT, Joaquim Ernst; Huesmann, Gunther. *O livro do Jazz*. De Nova Orleans ao Século XXI. 1. Ed. São Paulo: Sesc, 2014.

SILVA, Raphael Ferreira da. A construção estilística de Vinicius Dorin. Ensaio Magazine. Tatuí, SP. Agosto/2009.

SILVA, Raphael Ferreira da. A Construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorin. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, SP, 2009.

TOM JOBIM, EMESP Nota de Pesar: Vinicius Dorin, 2016, Disponível em: <<https://emesp.org.br/noticias/nota-de-pesar-vinicius-dorin/>> Acesso Novembro de 2021.

WYATT, Bob. Disponível em: <[https://www.bobwyatt.net.br/cms/bio\\_pt.html](https://www.bobwyatt.net.br/cms/bio_pt.html).> Acesso em Novembro de 2021.