

Interação na improvisação no contexto da "Escola Jabour": considerações sobre um solo de Vinicius Dorin + Trio Curupira

Interaction in improvisation in the context of the "Jabour School":
considerations on a solo by Vinicius Dorin + Trio Curupira

Raphael Ferreira da Silva¹  ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2127-6287>
raphaelphferreira@gmail.com

¹ Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes, Uberlândia (MG), Brasil

ARTIGO CIENTÍFICO

Editor de Seção: Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa
Editor de Layout: Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa
Licença: "CC by 4.0"

Data de submissão: 14 out 2025

Data de aprovação final: 16 ago 2026

Data de publicação: 27 ago 2026

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2026.62373>

RESUMO: Neste artigo, tratamos da interação entre os músicos no contexto de um solo improvisado de Vinicius Dorin junto ao Trio Curupira, realizado sobre a música *Andarilho* (Natan Marques), em um show ocorrido em 2009. A partir da transcrição em partitura e análise da performance de todos os instrumentistas atuantes no excerto, refletimos sobre as dinâmicas de interação em tal conjuntura, que tendem a ser similares às observadas na "Escola Jabour", corrente estilística derivada do trabalho de Hermeto Pascoal junto ao seu grupo "fixo". Desenvolvemos nossas principais considerações a partir de conceitos provenientes de um modelo analítico interdisciplinar, fundamentado na Sistêmica, sendo possível a partir disso inferir que os protocolos de comunicação musical verificados resultam de reflexos sinérgicos da interação entre os sujeitos. Entendemos que nesse contexto são evidenciadas escolhas musicais que indicam um direcionamento para procedimentos não reiterados em outras correntes estilísticas da música brasileira instrumental 'jazzisticamente orientada'.

PALAVRAS-CHAVE: Improvisação (música); Interação; "Escola Jabour"; Dorin, Vinicius; Trio Curupira.

ABSTRACT: In this article, we address the interaction between musicians in the context of an improvised solo by Vinicius Dorin with Trio Curupira, performed on the piece *Andarilho* (Natan Marques), during a 2009 concert. Based on the transcription into sheet music and analysis of the performances of all the instrumentalists involved in the excerpt, we reflect on the dynamics of interaction in such a context, which tend to be similar to those observed in the "Escola Jabour," a stylistic stream derived from the work of Hermeto Pascoal and his "regular" group. We develop our main considerations based on concepts derived from an interdisciplinary analytical model grounded in Systemics, thus allowing us to infer that the observed musical communication protocols stem from synergistic reflections of the interaction among the subjects. We understand that in this context, musical choices are evident that indicate a direction toward procedures not commonly found in other stylistic streams of 'jazz-oriented' Brazilian instrumental music.

KEYWORDS: Improvisation (music); Interaction; "Jabour School"; Dorin, Vinicius; Trio Curupira.



1. Elementos de trabalho

1.1. A "Escola Jabour" e a interação na improvisação

Na "Escola Jabour"¹, corrente estilística derivada do trabalho de Hermeto Pascoal (1936 – 2025), a interação entre solista e seção rítmico-harmônica na improvisação é um dos elementos que demarcam de maneira mais acentuada o estilo dos artistas envolvidos nessa *práxis*, diferente do que ocorre em outras correntes observadas na música brasileira instrumental "jazzisticamente orientada" (Silva 2021). Nesta "escola", os músicos da "cozinha" constantemente agem de forma a criar um diálogo com o solista, respondendo aos seus estímulos musicais e induzindo elementos (Silva e Gimenes 2017, 17). Consideramos que

Na música brasileira instrumental 'jazzisticamente orientada' há distintas concepções de comportamento da seção rítmico-harmônica; em determinadas vertentes, prioriza-se uma maneira de tocar mais "lisa". Nessa forma mais "plana" de tocar, o comportamento mais habitual da base engloba principalmente o *groove* e o *comping*, em uma disposição no espaço sonoro em que estas ações musicais normalmente não se sobrepõem à linha melódica desenvolvida pelo improvisador. Diferentemente disso, o estilo mais incisivo adotado na "Escola Jabour" compreende, além do *groove* e *comping*, recorrentes passagens imitativas, interjeições e preenchimentos, que podem partir de qualquer instrumentista, como indução a combinações musicais ou resposta a um estímulo². (Ferreira da Silva 2026, 304).

Conforme outras reflexões que tecemos em trabalho anteriormente publicado (Silva e Gimenes 2017, 12), tanto Vinicius Dorin como o Trio Curupira podem ser vistos como pertencentes à corrente estilística "Escola Jabour", já que tais músicos trabalharam com Hermeto Pascoal e se dedicaram à sua música por longos períodos. Consideramos ainda o Curupira como "uma das principais representações da "Escola Jabour", exercendo, por vários aspectos, ressignificações do discurso musical de Hermeto Pascoal, ao mesmo tempo em que constrói seu próprio caminho estilístico."

1.2. Modelo de análise: o contexto de improvisação como sistema

Nas considerações de natureza analítica que estão contidas neste texto, abordamos o contexto de improvisação como um sistema³. Elegemos tal ponto de vista – ainda consideravelmente "experimental" e a partir de uma condição evidentemente exploratória – por julgarmos que a interação entre os sujeitos

¹ Sobre as diferentes acepções acerca da expressão "Escola Jabour", ver Silva e Gimenes (2017).

² Original: *Dans la musique instrumentale brésilienne « orientée jazz », il existe différentes conceptions du comportement de la section rythmique; dans certains courants, une manière « plus plate » de jouer est privilégiée. Dans cette façon de jouer « plus plate », le comportement le plus habituel des musiciens de la section rythmique comprend principalement le groove et le comping¹¹, dans un arrangement de l'espace sonore dans lequel ces actions musicales n'empiètent normalement pas sur la ligne mélodique développée par l'improvisateur. En revanche, le style plus incisif adopté par l'« École Jabour » comprend, outre le groove et le comping, des passages imitatifs récurrents, des interjections et des breaks, qui peuvent provenir de n'importe quel instrumentiste, comme une incitation à des combinaisons musicales ou une réponse à un stimulus.*

³ Para mais detalhes sobre a visão do contexto de improvisação em música sob uma perspectiva sistêmica, ver Silva (2017).

engloba particularidades que modelos de análise "que focam em questões estruturais, estilísticas ou da linguagem podem não necessariamente abranger"⁴ (Ferreira da Silva 2026, 277). Neste raciocínio, tal contexto,

compreende as ações musicais desenvolvidas em tempo real pelos sujeitos (*performers*), que ocorrem por meio de processos e mecanismos em um ambiente de improvisação (...); tal ambiente é formado pela junção do *chorus* e do gênero (com sua gramaticalidade inerente); (...) a música emerge a partir da interação dos sujeitos, normalmente sem qualquer forma de supervisão global no processo, executado por indivíduos envolvidos em uma experiência coletiva do fazer musical. (...) que se (auto-) organiza à medida em que a performance avança. As decisões vão sendo tomadas a cada momento, e sendo influenciadas pelas ocorrências musicais que dali emergem. (Silva 2017, 12).

Além disso, nessa noção de sistema

há um grau de previsibilidade devido à interiorização de regras. (...) trata-se de uma organização complexa, com propriedades emergentes, em que existem estruturas para as quais associamos certo grau de imprevisibilidade, e há uma infinidade de fatores casuais que podem ocorrer, tornando esse sistema imprevisível, mas não necessariamente caótico ou aleatório. O fato de não serem passíveis de previsão todos os fatores casuais e suas influências não significa que o sistema estrutura-se de maneira totalmente indeterminada, até porque a imprevisibilidade da improvisação em música popular instrumental é, de algum modo, cerceada pelo princípio da gramaticalidade inerente ao gênero musical que constitui o ambiente de criação. Por isso, consideramos o gênero musical um fator que, de certa maneira, organiza a imprevisibilidade da improvisação no CIMPI⁵. Há certa expectativa de como os músicos agirão nesse contexto, já que o sistema, apesar de imprevisível, não é aleatório. (Silva 2017, 13)

A partir disso, grifamos no item 2 as ocorrências de eventos musicais que, decorrentes da interação entre os sujeitos, suportam a emergência de clímaxes e mudanças de elementos como dinâmica, material rítmico, registro, timbre, material melódico, conteúdo harmônico, andamento e forma de execução do *groove*. Para fins de clareza da exposição e fluência do texto, destacaremos as propriedades sistêmicas em negrito ao longo da análise e apresentaremos suas respectivas definições em notas de rodapé na primeira vez em que surgirem.

1.3. Os músicos

Vinicius Dorin (1962 – 2016) foi um dos mais proeminentes saxofonistas brasileiros da história, tendo integrado o grupo de Hermeto Pascoal de setembro de 1993 até janeiro de 2016, quando faleceu. Em trabalho anterior (Silva 2009), buscamos investigar justamente a influência de Pascoal sobre o estilo de improvisação do saxofonista, comparando solos improvisados gravados antes e depois do início de seu trabalho junto ao referido conjunto e contato mais próximo com a "Escola Jabour". Assim, na formação do estilo de Dorin "observamos a interiorização primeiramente do vocabulário jazzístico, e posteriormente dos

⁴ Original: *axés sur des questions structurelles, stylistiques ou linguistiques ne couvrent pas nécessairement*.

⁵ Sigla para "contexto de improvisação em música popular instrumental".

ritmos brasileiros, na forma proposta por Hermeto Pascoal; após isso, observamos sofisticadas ligações entre esses materiais no seu discurso musical improvisado" (Silva 2009, 74).

O Trio Curupira teve suas atividades iniciadas em 1996⁶ e possui em sua discografia cinco álbuns: *Curupira* (Jam Music 2000), *Desinventado* (Jam Music 2003), *Pés no Brasil, Cabeça no Mundo* (MDR Records 2008 [edição argentina]; Independente 2008 [edição brasileira]), *Janela* (Independente 2013) e *Vinte* (Independente 2016). O grupo é formado pelo pianista André Marques (n. 1975), o baixista Fabio Gouvea (n. 1979) e o baterista Cleber Almeida (n. 1977). Os três músicos trabalharam diretamente com Hermeto Pascoal em seu grupo, sendo que Gouveia e Almeida realizaram ali substituições eventuais; já André Marques ingressou em tal conjunto em janeiro de 1994 e o integrou até a morte de Pascoal em setembro de 2025, tendo gravado os discos *Mundo Verde Esperança* (2002), *No Mundo dos Sons* (2017) e *Pra Você, Ilza* (2024). Além disso, os três integrantes do Curupira gravaram o disco *Natureza Universal* (2017), que contempla a formação de *big band* e foi premiado no *Latin Grammy* 2018 como melhor disco de *jazz/latin jazz*.

2. A interação durante o solo improvisado

O excerto em questão trata-se de um solo improvisado do saxofonista Vinicius Dorin na performance da música *Andarilho*, de autoria de Natan Marques, durante um show ao vivo do Trio Curupira, realizado no Sesc Paulista, na cidade de São Paulo/SP, em 16 de junho de 2009⁷. No contexto deste solo, tocam André Marques (piano), Fabio Gouvea (baixo elétrico de 5 cordas) e Cleber Almeida (bateria). O improviso de Dorin foi precedido pelo solo de guitarra de Fabio Gouvea, músico que troca de instrumento, e toca baixo elétrico de cinco cordas durante o solo improvisado de saxofone; após o solo de Dorin houve a reexposição do tema. No início da música, durante a exposição do tema, Vinicius Dorin toca sax barítono, e posteriormente utiliza o sax soprano para improvisar. Na transcrição deste excerto, mesmo sendo o saxofone soprano um instrumento transpositor, optamos por escrevê-lo com as alturas reais, ou seja, de forma não-transposta.

A fórmula de compasso é a de cinco por quatro, tanto ao longo do tema como nos solos improvisados. A harmonia da sessão de improvisação é dividida em apenas dois compassos, com três diferentes acordes, a saber: Ebm9 Bbm9 | Bbm9 Am9. No início do solo de saxofone, há um baixo pedal em Mi bemol, e uma harmonia que não é rigidamente estipulada; segundo informação concedida pelo músico Fabio Gouvea, o combinado entre os músicos era que, neste trecho, o pianista André Marques tocava acordes de forma livre, sobre o baixo pedal. Como afirmou Marques (2016), em entrevista concedida, essa harmonia pode variar de acordo com o que o solista toca, ou mesmo de acordo com o que os outros músicos da seção rítmico-harmônica executam.

É indefinido o tamanho do trecho em que a harmonia não é estipulada, já que se depende de elementos que surgem durante a performance; no caso do solo em questão, essa situação harmônica dura até o que é o compasso 12 de nossa transcrição. Na versão de *Andarilho* contida no segundo disco do Trio Curupira, "Pés no Brasil cabeça no mundo" (Independente 2008), não há a ponte mencionada; após o solo de guitarra de

⁶ Em sua primeira formação, o Trio Curupira contava com o baixista Ricardo Zoyo, que gravou o primeiro disco.

⁷ Vídeo disponível em <https://youtu.be/ZY0VjANn18w?si=y0Py4887GsrsAn42>. O solo improvisado abordado tem início em 3m10s.

Gouvea, é iniciado o solo improvisado de sax soprano de Dorin, já na harmonia supracitada. Como afirmou o pianista André Marques (2016), a ponte entre um solo e outro surgiu como uma necessidade para o show ao vivo, já que o mesmo músico que faz o solo de guitarra precisa trocar de instrumento para tocar contrabaixo durante o improviso de Dorin.

O início do solo de saxofone se dá ainda sem o contrabaixo, já que o músico Fabio Gouvea acaba de finalizar seu solo de guitarra, e precisa de alguns compassos para trocar o instrumento, e então começar a tocar o baixo elétrico. Como já mencionado, nesta transição entre os solos de guitarra e de saxofone, a harmonia fica em aberto, não havendo nenhuma progressão harmônica rigidamente estipulada. Desta forma, nos primeiros oito compassos do solo de Dorin, o pianista André Marques se encarrega de tocar o baixo pedal em Mi bemol com a mão esquerda, e executar com a mão direita diversos acordes, entre tríades e tétrades. Nos pontos de pedais, normalmente o baixista suspende temporariamente a progressão harmônica e sustenta uma nota, sobre a qual os outros músicos podem continuar a tocar progressões harmônicas. Neste caso, nos oito primeiros compassos, quem sustenta a nota pedal é somente o pianista, já que o baixista entra somente no que é o nono compasso de nossa transcrição.

Nesta parte inicial do solo improvisado de Dorin, o baixo pedal enfatiza a troca de solista, e tem inerentes implicações interacionais, trazendo uma gama de possibilidades musicais para o grupo. O baterista Cleber Almeida e o pianista André Marques tocam de forma contrastante com o *groove* que foi adotado durante o solo improvisado de guitarra, ocasionando em um acúmulo de energia que prepara o ponto em que se reiniciam a harmonia e o *groove* convencionados para a improvisação, que está situado no compasso 13 de nossa transcrição.

Para ilustrar a liberdade harmônica tomada pelo pianista André Marques nos primeiros doze compassos do solo de saxofone, apontamos a seguir os acordes utilizados: no compasso 1, Marques toca os acordes de B (2a inversão), Db (2a inversão) e D (2a inversão). No compasso 2, o pianista toca E (2a inversão) e Gbmaj7 (2a inversão). No compasso 3, Marques inicia com o Gbmaj7 (2a inversão) iniciado no compasso anterior, e toca ainda os acordes de C#m e Bm (1a inversão). No compasso 4, o pianista toca Bmaj7 (2a inversão) e Amaj7 (2a inversão).

Há pontos em que há substanciais convergências entre a melodia improvisada por Dorin e os acordes tocados por Marques, o que coloca em evidência a relação mútua de ajuste entre os instrumentistas, que por meio de uma acurada percepção musical, caminham de forma conjunta, mesmo em um trecho de harmonização aleatória. Nesta passagem talvez fique mais exposta a característica de que, na improvisação nesse contexto estético-musical, a performance seja concomitante à criação. Em um trecho que não tem número definido de compassos, nem acordes pré-definidos, as indeterminações com relação à performance são mais presentes do que as determinações. Os elementos que constituem o sistema se coordenam (sujeitos) e são coordenados (elementos técnico-musicais) para que seja organizada a música que é gerada em tempo real, o que confere **propriedade teleológica**⁸ ao sistema, associada por Bresciani e D'Ottaviano

⁸ Conforme expomos em Silva (2017, 16), este contexto de improvisação "é configurado com o objetivo de gerar música, de forma que a performance seja concomitante à criação; assim, as indeterminações com relação à performance são mais fortes e presentes do que as determinações. Os elementos que constituem o sistema se coordenam/são coordenados para atingir este objetivo, o que confere a este objeto **propriedade teleológica**.

(2000, 295) a “um processo dependente essencialmente das condições que surgirão no decorrer do desenvolvimento desse processo”.

No primeiro tempo do compasso 2, Dorin toca um Sol sustenido, e meio tempo depois Marques toca uma tríade de E, com o mesmo Sol sustenido na ponta. No contratempo do quarto tempo deste mesmo compasso, Marques toca um Gbmaj7 na segunda inversão; um tempo e meio depois – no primeiro tempo do compasso 3 – após passar pelas notas Si e Dó, Dorin repousa na nota Ré bemol – quinta justa deste acorde – e a mantém por pouco mais de dois tempos. Ainda enquanto Dorin toca o Ré bemol, Marques toca uma tríade de C#m, no contratempo do segundo tempo do compasso 3; logo em seguida, o saxofonista utiliza as notas Mi e Dó sustenido, respectivamente fundamental e terça do acorde executado pelo pianista. No quarto tempo do compasso 3, o pianista utiliza uma tríade de Bm na primeira inversão, e Dorin toca as notas Mi e Fá sustenido, respectivamente quarta e quinta justas desse acorde. Nova convergência ocorre no contratempo do quinto tempo do compasso 4, ponto em que Marques utiliza uma tétrade de Eb7sus4 em posição fundamental, e Dorin toca na região aguda do sax soprano a nota Ré bemol, sétima do acorde executado pelo pianista.

The musical score is divided into two systems. The first system shows measures 1 to 4, and the second system shows measures 5 to 8. The instruments are V. Dorin (Sax. Sop.), A. Marques (Pno.), and C. Almeida (Bat.). The time signature is 5/4. The piano accompaniment features complex chords and textures, while the saxophone improvisation features melodic lines with triplets and slurs. Red arrows indicate the vertical convergence between the saxophone notes and the piano chords.

System 1 (Measures 1-4):

- Measures 1-2: Chords $B/D\#$ and $D\flat/E\flat$ are indicated.
- Measure 3: Chord $D/E\flat$ is indicated.
- Measure 4: Chords $E/E\flat$ and $G\flat maj7/E\flat$ are indicated.

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5: Chords $D\flat m/E\flat$ and $D/E\flat$ are indicated.
- Measure 6: Chords $G maj7/D\#$ and $A maj7/E\flat$ are indicated.
- Measure 7: Chord $E\flat 7 sus4$ is indicated.
- Measure 8: Chord $E\flat 7 sus4$ is indicated.

Figura 1: Indicações das convergências entre as estruturas verticais elaboradas em tempo real pelo pianista André Marques e as escolhas de notas no discurso melódico improvisado do saxofonista Vinicius Dorin. *Andarilho* – compassos 1 a 4.

Referência: elaborado pelo autor

Seguimos com a descrição dos acordes tocados por André Marques sobre o baixo pedal em Mi bemol: no compasso 5, o pianista continua a utilizar o $E\flat 7 sus4$ iniciado no contratempo do quinto tempo do compasso anterior, e no mesmo compasso executa $G maj7$ (2a inversão) e $G\flat maj7$ (2a inversão); no compasso 6, Marques toca um acorde que pode ser cifrado como $F maj7$ (omit 5) na 3a inversão; no compasso 7, há nos

cinco tempos do compasso o acorde de Emaj7 (1a inversão); no compasso 8, o pianista utiliza Emaj7 (1a inversão), Ebmaj7 (1a inversão), Cm7 (2a inversão), Dbmaj7 (2a inversão) e Cm7 (2a inversão).

Neste trecho, as convergências entre a melodia improvisada por Dorin e os acordes tocados por Marques se dão notadamente a partir do compasso 7, neste ponto, o pianista toca o acorde de Emaj7, e o saxofonista utiliza em sua melodia improvisada, entre outras, as notas Sol sustenido e Si, respectivamente terça maior e quinta justa do acorde executado por Marques. No terceiro tempo do compasso 8, o pianista toca um Cm7 na segunda inversão, e Dorin executa a nota Sol, quinta justa do acorde; no quinto tempo, Marques utiliza novamente um Cm7, e o saxofonista toca a nota Mi bemol, terça menor do acorde.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 5 to 8, and the second system covers measures 7 to 8. The instruments are V. Dorin (Sax. Sop.), A. Marques (Pno.), and C. Almeida (Bat.).

System 1 (Measures 5-8):

- Measure 5:** V. Dorin plays a melodic line starting on Bb. A. Marques plays a Gmaj7/Eb chord. C. Almeida plays a rhythmic pattern on the bass drum.
- Measure 6:** V. Dorin continues the melodic line. A. Marques plays a Gbmaj7/Eb chord. C. Almeida continues the rhythmic pattern.
- Measure 7:** V. Dorin continues the melodic line. A. Marques plays a Fmaj7(omit5)/Eb chord. C. Almeida continues the rhythmic pattern.
- Measure 8:** V. Dorin continues the melodic line. A. Marques plays a Fmaj7(omit5)/Eb chord. C. Almeida continues the rhythmic pattern.

System 2 (Measures 7-8):

- Measure 7:** V. Dorin plays a melodic line with triplets. A. Marques plays an Emaj7 chord. C. Almeida plays a rhythmic pattern.
- Measure 8:** V. Dorin continues the melodic line. A. Marques plays a sequence of chords: Emaj7, Ebmaj7, Eb6, Dbmaj7, and Eb6. C. Almeida continues the rhythmic pattern.

Red arrows and boxes highlight vertical convergences between the piano and saxophone parts. In measure 5, an arrow points from the G in the piano chord to the Bb in the saxophone line. In measure 6, an arrow points from the Gb in the piano chord to the Bb in the saxophone line. In measure 7, an arrow points from the E in the piano chord to the E in the saxophone line. In measure 8, an arrow points from the Eb in the piano chord to the Eb in the saxophone line.

Figura 2: Indicações das convergências entre as estruturas verticais elaboradas em tempo real pelo pianista André Marques e as escolhas de notas no discurso melódico improvisado do saxofonista Vinicius Dorin. *Andarilho* – compassos 5 a 8.

Referência: elaborado pelo autor

No ponto em que se localiza o compasso 9 de nossa transcrição, o músico Fabio Gouvea começa a tocar o contrabaixo elétrico, ainda no trecho que contempla o pedal em Mi bemol. Há a repetição da nota pedal nos contratempos, de forma conjunta entre Gouvea e André Marques, que o faz na região grave do piano, com a mão esquerda. Neste trecho, o pianista continua a tocar os acordes de maneira livre; no compasso 9, há os acordes de Dmaj7 (2a inversão) e Db (2a inversão), que é repetido por 3 vezes.

Entre os compassos 10 e 12, há um acúmulo de energia, impulsionado principalmente por um contraste, iniciado em sincronia, nas linhas improvisadas de Dorin e Marques. O saxofonista adota, nestes três compassos, uma construção melódica em que utiliza maior número de notas por tempo; além disso, faz uso de cromatismo, diferindo do início de seu solo improvisado. O cromatismo surge de dois modos distintos: 1) cromatismo linear, localizado no compasso 10; 2) no uso de transposições que evoluem cromaticamente, de forma ascendente, em um padrão melódico existente a partir do terceiro tempo do compasso 11. O pianista André Marques também atua de modo contrastante neste trecho, tocando um maior número de acordes, convergindo com a construção musical realizada por Dorin. No compasso 10, o pianista toca os acordes de Db (posição fundamental), Cmaj7 (2a inversão), Bmaj7 (2a inversão) e Bbmaj7 (2a inversão); no compasso 11, toca Bmaj7 (2a inversão), Dbmaj7 (2a inversão), Ebmaj7 (2a inversão), Emaj7 (2a inversão) e Gbmaj7 (2a inversão); no compasso 12, toca Abmaj7 (2a inversão), Bbmaj7 (2a inversão), Cmaj7 (2a inversão), Dbmaj7 (2a inversão) e Ebmaj7 (2a inversão).

O contraste mencionado anteriormente funciona como preparação para o início do ciclo harmônico definido no *chorus*. Em nossa escuta, tal evento (o surgimento de contrastes no compasso 10) se dá, principalmente, pelo fato de que um compasso antes, o músico Fabio Gouveia iniciou a execução do contrabaixo. Desta maneira, a completude da instrumentação, que neste caso é parte indissociável da **estrutura sistêmica**, se torna mola propulsora de uma cadeia de acontecimentos ocorridos de forma a concentrar as forças para o início do *chorus* propriamente dito, caracterizando uma forma de **funcionamento** deste sistema⁹.

No compasso 12, em uma preparação para o início do *chorus*, o baixista Fabio Gouveia e o baterista Cleber Almeida enfatizam os contratempos, em um *fill*¹⁰ coletivo; tal ação contrasta a rítmica dos acordes tocados por Marques ao piano, presentes em todas as cabeças de tempo do compasso.

⁹ Como expomos em Silva (2017, 16), neste contexto de improvisação "é possível identificar um conjunto de elementos (gênero, *chorus*, sujeitos) e suas relações/interações. É observável também um conjunto articulado de atividades dos sujeitos, que "conduzem o processo de transformação exercendo funções de forma dinâmica mas condicionada pela **estrutura**" (Bresciani Filho e D'Ottaviano 2000, 293), o que define o seu **funcionamento**. Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000, 293), "o conjunto das características estruturais e funcionais de um sistema identifica sua **organização**", que conduz o comportamento do sistema."

¹⁰ Conforme mencionamos em Silva (2016, 82), "os *fills* se consistem em curtas passagens musicais executadas pelos instrumentistas da seção rítmico-harmônica; servem como preenchimentos (como nas pausas existentes entre as passagens executadas pelo solista) ou como ações que surgem para marcar a passagem de uma seção estrutural da música para outra".

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 9 to 12, and the second system starts at measure 11. The instruments are V. Dorin (Sax. Sop.), A. Marques (Pno.), F. Gouvêa (Cb. Elet.), and C. Almeida (Bat.). The piano part (A. Marques) features complex harmonic structures with annotations such as D^{maj7}/E^b , D^b/E^b , C^{maj7}/E^b , $8^{maj7}/D^{\sharp}$, and $8^b^{maj7}/E^b$. The saxophone part (V. Dorin) shows melodic improvisations with red arrows indicating convergences with the piano's harmonic structures. The bass (F. Gouvêa) and drums (C. Almeida) provide a rhythmic foundation.

Figura 3: Indicações das convergências entre as estruturas verticais elaboradas em tempo real pelo pianista André Marques e as escolhas de notas no discurso melódico improvisado do saxofonista Vinicius Dorin. *Andarilho* – compassos 9 a 12.

Referência: elaborado pelo autor

No que é o compasso 13 de nossa transcrição – ponto em que é iniciado o ciclo harmônico do *chorus* de improvisação de *Andarilho* – os músicos da seção rítmico-harmônica diminuem a dinâmica, e iniciam uma levada em cinco por quatro, que não remete especificamente a algum gênero da música brasileira popular. Neste momento do solo improvisado, a energia alcançada nos primeiros doze compassos se dissipa; é

resolvida a tensão que foi alcançada pela instabilidade harmônica anterior, com o início da regularidade da sequência harmônica.

No terceiro tempo do compasso 14, Dorin começa a tocar colcheias nos contratempos de todos os tempos. Devido à **globalidade**¹¹ sistêmica presente neste ambiente de improvisação musical, a reiteração de um padrão rítmico funciona como ignição combinatória, e no compasso 16 reverbera no sistema; o pianista André Marques passa a acentuar os mesmos pontos rítmicos, seguido do baterista Cleber Almeida, que a partir do segundo tempo do compasso 16 também toca nos contratempos com caixa e prato.

The figure displays a musical score for four instruments: V. Dorin (Sax. Sop.), A. Marques (Pno.), F. Gouvêa (Cb. Elet.), and C. Almeida (Bat.). The score is in 4/4 time and covers measures 13 to 16. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in Dorin's and Almeida's parts, with red arrows indicating their interaction. Chord symbols Ebm^9 , Bbm^9 , and Am^9 are written above the piano part.

Figura 4: Indicações da reverberação no ambiente da rítmica reiterada no discurso improvisado do saxofonista Vinicius Dorin.

Andarilho – compassos 13 a 16.

Referência: elaborado pelo autor

A energia acumulada que resulta da execução de acentos nos contratempos de forma sincrônica entre Dorin, Marques e Almeida, se dissipa no compasso 17; neste ponto, o saxofonista toca uma passagem de caráter resolutivo, formada por colcheias com articulação ligada, e contorno melódico descendente. Utilizando bumbo e prato, no segundo tempo do compasso 17 o baterista Cleber Almeida volta a acentuar o contratempo, ação que serve de preparação para que haja uma sincronia com o pianista André Marques. Neste momento, os dois músicos acentuam conjuntamente o contratempo do terceiro tempo do mesmo compasso, em um *fill* que reforça o retorno ao *groove*, e corrobora com a passagem melódica de caráter resolutivo tocada pelo solista.

¹¹ Conforme mencionamos em Silva (2017, 15), no contexto de improvisação "é evidenciada a **globalidade** em situações em que todo o sistema se reconfigura a partir de uma "ignição combinatória" proposta por um sujeito. Este mecanismo pode ocorrer como consequência do uso de recursos musicais como modulação métrica, reharmonização ou mudança de gênero, o que aponta para a presença de sujeitos em múltiplas interações, relações e conexões recíprocas, mutuamente conectados e interdependentes. Por conta da utilização do conceito de "ignição combinatória", no modelo aqui proposto julgamos que se faz relevante o emprego da noção de gesto musical, no intuito de amalgamar no modelo analítico a corporalidade implícita na interação entre os sujeitos."

Dorin inicia um novo fragmento melódico no contratempo do segundo tempo do compasso 18, e o resolve com uma nota no primeiro tempo do compasso seguinte. No compasso 19, o saxofonista toca uma passagem com rítmica, contorno melódico e duração semelhantes ao trecho anterior, iniciando a ação no mesmo ponto rítmico – o contratempo do segundo tempo – e novamente concluindo no primeiro tempo compasso seguinte. Esta regularidade de fragmentos com rítmica e contorno melódico semelhantes, e duração idêntica, provoca nos outros músicos uma expectativa com relação à próxima passagem a ser tocada pelo solista. Isso reverbera no sistema, e gera um gesto¹² musical executado pelo baterista Cleber Almeida que, após o segundo trecho executado por Dorin, toca uma breve interjeição na caixa, que é iniciada no contratempo do primeiro tempo do compasso 20. Da interação local entre Dorin e Almeida emerge uma interação de natureza mais ampla no sistema, já que o pianista André Marques executa pontuações rítmicas no fim do compasso, notadamente no contratempo do quarto tempo e na segunda semicólcheia do quinto tempo.

Assim como em outros trechos deste solo, evidencia-se nesta ocorrência uma **globalidade** sistêmica engendrada por uma cadeia de gestos musicais estreitamente inter-relacionados: a simetria existente no fraseado do saxofonista gera uma reação por parte do baterista, que por sua vez ocasiona uma resposta musical do pianista.

¹² Com relação à noção de gesto musical, o musicólogo e professor Robert Hatten, na ementa de sua disciplina intitulada *Musical Gesture: Theory and Interpretation* ministrada há alguns anos na *Indiana University* (EUA), apresenta a seguinte definição: "gesto musical é biológica e culturalmente fundamentado em movimento comunicativo humano. Gesto delineia-se na estreita interação (e intermodalidade) de uma série de sistemas humanos perceptivos e motores para sintetizar a configuração energética de movimento através do tempo em eventos significativos com força expressiva única. As motivações biológicas e culturais do gesto musical são ainda mais negociadas dentro das convenções de um estilo musical [...]. Gestos musicais são *gestalts* emergentes que transmitem movimento afetivo, emoção e agência fundindo elementos diferentes separados em continuidades de forma e força" (Hatten [s.d.] apud Silva 2017, 15). **Original:** *Musical gesture is biologically and culturally grounded in communicative human movement. Gesture draws upon the close interaction (and intermodality) of a range of human perceptual and motor systems to synthesize the energetic shaping of motion through time into significant events with unique expressive force. The biological and cultural motivations of musical gesture are further negotiated within the conventions of a musical style [...]. Musical gestures are emergent gestalts that convey affective motion, emotion, and agency by fusing otherwise separate elements into continuities of shape and force.*

The figure displays a musical score for a jazz ensemble. The top staff is for V. Dorin (Sax. Sop.), the second for A. Marques (Pno.), the third for F. Gouvêa (Cb. Elet.), and the bottom for C. Almeida (Bat.). The music is in 5/4 time. Chords Ebm9, Bbm9, and Am9 are indicated above the piano staff. A red box in the first system highlights a melodic phrase in Dorin's staff, with an arrow pointing to a similar phrase in the piano staff. Another red box in the second system highlights a phrase in Dorin's staff, with an arrow pointing to a phrase in the bass staff. A third red box in the second system highlights a phrase in the piano staff, with an arrow pointing to a phrase in the bass staff. A fourth red box in the second system highlights a phrase in the bass staff, with an arrow pointing to a phrase in the piano staff.

Figura 5: Indicações de: a) sincronia no compasso 17 entre André Marques (piano), Fabio Gouvêa (baixo) e Cleber Almeida (bateria); b) reverberação no ambiente das frases presentes no discurso improvisado do saxofonista Vinicius Dorin. *Andarilho* – compassos 17 a 20.

Referência: elaborado pelo autor

Assim como ocorrido anteriormente, no compasso 20 Vinicius Dorin inicia um fragmento melódico no contratempo do segundo tempo, com rítmica e contorno melódico semelhantes às passagens tocadas nos compassos 18 e 19. Evidenciando um notável domínio técnico-musical em seu discurso improvisado, o

saxofonista utiliza uma sequência de semicolcheias, em uma passagem que prolonga-se por mais de dois compassos, finalizando-a no terceiro tempo do compasso 22.

A partir do contratempo do quarto tempo do compasso 22, Dorin utiliza um fragmento melódico formado por um intervalo descendente, que tocou na finalização da passagem anterior, e o reitera, com variações e modificações, se utilizando do recurso de *outside*¹³. Destacando a **globalidade** inerente ao sistema, a sonoridade gerada pelo *outside* reverbera, funcionando como ignição combinatória para o surgimento de interações entre os músicos. Em um protocolo de comunicação que transcende os sons gerados pelos instrumentos, Cleber Almeida, como que em aprovação à tensão atingida por Dorin em seu discurso improvisado, emite um som com a voz. Em seguida, em ocorrência que realça a propriedade de **novidade**¹⁴ gerada por gestos musicais resultantes da interação com os outros sujeitos, o baterista executa acentos com bumbo e prato de ataque, nos contratempos do terceiro e quinto tempos do compasso 23.

No primeiro tempo do compasso 24, o saxofonista conclui o *outside* com uma variação *inside* do fragmento melódico previamente apresentado. Neste ponto, os músicos da seção rítmico-harmônica preparam uma volta à levada, após a suspensão do *groove* no compasso anterior. Há reverberações do clímax atingido anteriormente, evidenciadas por pontuações rítmico-harmônicas do pianista André Marques e do baixista Fábio Gouvea, que entre o último contratempo do compasso 23 e o contratempo do compasso 24 executam em sincronia uma linha ascendente e cromática, resultando na reharmonização indicada na figura 6; neste ponto, o chimbau tocado com o pé por Cleber Almeida demarca novamente o pulso de forma explícita. Nos dois últimos tempos do compasso, Dorin volta a utilizar o recurso de *outside*, em um breve tensionamento que valoriza a resolução do trecho; a conclusão da passagem se dá de forma definitiva no primeiro tempo do próximo compasso.

¹³ Conforme mencionamos em Silva (2016, 103), "O termo *outside* refere-se a um recurso em que o improvisador toca deliberadamente notas "fora", ou "estranhas" ao acorde, resultando em um tensionamento na relação melódico-harmônica. De forma oposta, o termo *inside* refere-se a uma situação em que a melodia improvisada encaixa-se perfeitamente à harmonia vigente em determinado trecho do *chorus*."

¹⁴ Como expomos em Silva (2017, 16), neste "contexto de criação musical em conjunto os elementos não funcionam de forma independente; para que as emergências resultem em um todo coeso e interdependente é necessária uma conexão global, o que está relacionado à propriedade de **novidade**. Consideramos que eventos musicais não-planejados, resultantes das interações ocorridas no sistema, tratam-se de material musical novo (naquele contexto)."

V. Dorin (Sax. Sop.)

A. Marques (Pno.)

F. Gouvêa (Cb. Elet.)

C. Almeida (Bat.)

23

V. Dorin (Sax. Sop.)

A. Marques (Pno.)

F. Gouvêa (Cb. Elet.)

C. Almeida (Bat.)

(reharmonização)

Ebm^9 Bbm^9 Ebm^9 $Cmaj7$ Bbm^9/D^b $E7(\sharp 11)/D$

Figura 6: Indicação da reverberação no ambiente do *outside* utilizado no discurso improvisado do saxofonista Vinicius Dorin.

Andarilho – compassos 21 a 24.

Referência: elaborado pelo autor

Observamos que entre os compassos 25 e 28, há ações musicais que decorrem do clímax atingido no compasso 24, tanto por parte do solista quanto dos músicos da seção rítmico-harmônica. Nos compassos 25 e 26 o baterista Cleber Almeida deixa o pulso mais explícito, e volta a tocar interjeições nos dois compassos seguintes, porém sem abandonar o *groove* com a mesma intensidade ocorrida no trecho anterior.

O compasso 25 tem um caráter de resolução; os músicos da seção rítmico-harmônica acentuam o primeiro tempo e o contratempo do terceiro tempo, exatamente nos pontos em que tocam os dois diferentes acordes (Ebm7 e Bbm7). Após os *outsides* utilizados por Dorin, e a grande energia gerada por conta disso, neste ponto os músicos tocam de forma que o pulso e as mudanças de acorde ficam mais explícitos.

No quarto tempo do compasso 26, o saxofonista Vinicius Dorin inicia um fragmento musical que se estende até o primeiro tempo do compasso seguinte; o músico utiliza o mesmo contorno melódico descendente mais três vezes, tendo como ponto de partida notas cada vez mais agudas; na primeira vez que toca o fragmento, começa com um Fá sustenido, na segunda com um Lá bemol, na terceira com um Dó e na quarta com um Ré bemol. Na segunda metade do compasso 26, o baterista Cleber Almeida executa *fills* utilizando caixa e tom, com *rimshot*¹⁵ nas duas peças, e *flam*¹⁶ no tom.

Nos compassos 27 e 28 Almeida executa novas interjeições, com *rimshot* na caixa e uma combinação de bumbo e chimbau meio-aberto; em nossa escuta, estas interjeições estão diretamente conectadas ao tensionamento ocasionado pelo desenvolvimento fraseológico do solista, evidenciando as propriedades sistêmicas de **globalidade** e **sinergia**¹⁷. A reiteração do mesmo contorno melódico por quatro vezes reverbera no ambiente, de forma que funciona como ignição para as reações musicais do baterista, com especial relevo para as interjeições com chimbau meio-aberto, que aparecem pela primeira vez neste solo.

¹⁵ *Rimshot*: efeito obtido ao percutir-se a baqueta simultaneamente na borda e na pele de um tambor.

¹⁶ *Flam*: rudimento utilizado em instrumentos de percussão que consiste em uma nota de adorno antes da nota "principal".

¹⁷ **Sinergia** é definida por Bresciani Filho e D'Ottaviano (2004, 03) como a propriedade do sistema em que "o todo é mais, ou menos do que a soma das partes", sendo que a "sinergia sistêmica pode ser considerada a primeira propriedade que surge na constituição de um sistema" (2004, 03). A sinergia (eficiência comunicacional) do sistema pode ser positiva – no caso de o todo ser mais do que a soma de suas partes – ou negativa, no caso de o todo ser menos do que a soma de suas partes (Bresciani Filho e D'Ottaviano 2000). Como expomos em Silva (2017, 14), "as emergências resultantes da interação entre os sujeitos têm como princípio norteador as condições existentes no ambiente e as diversas formas de interação ali presentes; a simples soma das partes não representa o sistema".

The musical score is written for four instruments: V. Dorin (Sax. Sop.), A. Marques (Pno.), F. Gouvêa (Cb. Elet.), and C. Almeida (Bat.). The time signature is 5/4. The harmonic progression is Ebm9, Bbm9, Ebm9, and Am9. The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures, and the second system, starting at measure 27, shows a continuation of the performance. Red boxes and arrows highlight specific musical elements: a triplet in the saxophone staff, a chord change in the piano staff, and a rhythmic pattern in the drum staff.

Figura 7: Indicação da reverberação na performance do baterista Cleber Almeida da reiteração e transposição de um fragmento no discurso improvisado do saxofonista Vinicius Dorin. *Andarilho* – compassos 25 a 29.

Referência: elaborado pelo autor

Em continuação à diminuição gradual do vigor e energia ocorrida entre os compassos 25 e 28, entre os compassos 29 e 32 há um retorno ainda mais acentuado à levada. Neste trecho, em que há um reinício do ciclo harmônico, Cleber Almeida volta de forma ainda mais intensa ao *groove*. A diminuição de energia no ambiente compreende, além de dinâmica, quantidade de notas presentes nas linhas improvisadas pelos

instrumentistas; além disso, há uma sutil, mas cada vez maior explicitação do pulso por parte do baterista, em sua abordagem do *groove*.

No terceiro tempo do compasso 29, Vinicius Dorin inicia uma melodia com elementos diferentes daqueles usados até o este ponto do solo, tocando uma sequência de colcheias com a nota Dó. Devido à **globalidade** existente no sistema, esta rítmica reverbera no acompanhamento de Marques ao piano, que já no quarto tempo do mesmo compasso reproduz a rítmica utilizada pelo solista, por meio de uma repetição de acordes. Com a mesma prontidão, no compasso 30, Gouvea enfatiza os contratempos dos três primeiros pulsos do compasso, sendo que nos tempos 2 e 3 o bumbo da bateria é tocado de forma homorrítmica por Almeida.

É possível dividir em duas partes o que Vinicius Dorin toca entre os compassos 29 e 32, sendo a segunda uma repetição variada da primeira. Neste trecho, a reiteração de um mesmo material dá um sentido de regularidade ao discurso improvisado do saxofonista, ao mesmo tempo em que possibilita que esta mesma regularidade ocorra nas reações executadas pelos outros músicos. A primeira passagem se dá entre o terceiro tempo do que é o compasso 29 de nossa transcrição e o compasso 30; a segunda é iniciada no terceiro tempo do compasso 31, e finalizada no terceiro tempo do compasso 32.

São observadas respostas dos músicos da seção rítmico-harmônica depois de cada passagem melódica improvisada por Dorin. No compasso 31, no espaço deixado pelo solista após seu primeiro fragmento musical, o baixista toca uma linha melódica, que é iniciada no contratempo do primeiro tempo. Neste ínterim, também como preenchimento ao mesmo espaço – mais especificamente no contratempo do segundo tempo do compasso 31 – André Marques toca um acorde com três notas próximas, na região aguda do piano, obtendo uma sonoridade “áspera”, por meio da técnica de *marcato*, o que já é inclusive parte do repertório tímbrico do instrumento.

No espaço deixado pelo solista após a segunda passagem melódica – que é iniciada no terceiro tempo do compasso 31 e finalizada no terceiro tempo do compasso 32 – há uma reação em sincronia por parte dos músicos da seção rítmico-harmônica. Neste ponto, além de funcionar como uma resposta gerada pela simetria entre os trechos melódicos tocados pelo solista, o acento executado no contratempo do terceiro tempo do compasso 32 é impulsionado também pela fórmula de compasso e pelo ritmo harmônico da forma de solos, que tem nesta altura uma mudança de acorde.

Neste momento, manifesta-se no sistema uma força de influência, representada pela fórmula de compasso e pelo ritmo harmônico, determinações que existem a priori na performance. Segundo Bresciani e D’Ottaviano (2000, 298), há no sistema um campo de influência (ou de forças) para provocar um fluxo de atividades, sendo que “esses fluxos são articulados entre si e são responsáveis pelas atividades. Assim, este conjunto articulado de atividades dos sujeitos é condicionado pela **estrutura sistêmica**, que nesta conjuntura define o seu **funcionamento**. Segundo Bresciani e D’Ottaviano (2000, 293), “o conjunto das características estruturais e funcionais de um sistema identifica sua organização”, que conduz o comportamento sistêmico.

The image displays a musical score for the piece "Andarilho" (measures 33 to 36). The score is arranged for four instruments: V. Dorin (Sax. Sop.), A. Marques (Pno.), F. Gouvêa (Cb. Elet.), and C. Almeida (Bat.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 33 to 36. The second system covers measures 37 to 40. Red boxes and arrows highlight specific musical elements: a red box in measure 33 of Dorin's part, and red arrows pointing from this box to corresponding notes in the piano and bass lines. Another red box highlights a rhythmic pattern in the bass line in measure 37.

Figura 9: Indicações da reverberação na performance do baterista Cleber Almeida de: a) fragmento improvisado pelo saxofonista Vinicius Dorin; b) pontuação rítmico-harmônica realizada pelo pianista André Marques. *Andarilho* – compassos 33 a 36.

Referência: elaborado pelo autor

No compasso 37, Dorin muda o caráter de seu solo improvisado. O saxofonista inicia o trecho com uma nota de um tempo e meio, utilizando posteriormente tercinas de colcheias, em contraste à grande sequência de semicolcheias que executou nos quatro compassos anteriores. Neste instante, é exteriorizada a **globalidade** sistêmica, uma vez que essa mudança no solo improvisado reverbera na forma de tocar de Cleber Almeida, que no compasso 37 também diminui a quantidade de notas que toca na bateria. Além de utilizar o bumbo nos contratempos, o baterista acentua terceiro e quinto tempos com caixa e prato de condução, deslocando os tempos fortes do compasso, e corroborando com o contraste efetuado pelo solista. O pianista André Marques continua a tocar os acordes nos contratempos, atividade rítmico-harmônica que vinha executando desde o compasso 36.

Em mais um sinal da **globalidade** sistêmica, evidenciando atenção às múltiplas linhas improvisadas existentes no ambiente, o baterista Cleber Almeida – que reagiu no compasso 37 à improvisação de Vinicius Dorin – responde no compasso 38 à acentuação executada por Marques nos dois compassos anteriores,

ênfatisando os contratempos com bumbo e pratos. Nos compassos 39 e 40, pianista e baterista seguem sublinhando os contratempos, delineando um crescendo; tal atividade prepara um ponto clímax do solo, a ser atingido no próximo ciclo de quatro compassos.

The figure displays a musical score for four instruments: V. Dorin (Sax. Sop.), A. Marques (Pno.), F. Gouvêa (Cb. Elet.), and C. Almeida (Bat.). The score is divided into two systems, measures 37-40 and 39-40. The key signature is E-flat major (three flats), and the time signature is 4/4. The chord progression is Ebm9, Bbm9, Ebm9, and Am9/D. Red arrows and boxes highlight specific interactions: a) reverberation in the performance of the drummer Cleber Almeida, and b) local interactions between André Marques (piano) and Cleber Almeida (drums). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 10: Indicações de: a) reverberação na performance do baterista Cleber Almeida das escolhas realizadas pelo saxofonista Vinicius Dorin; b) interações locais entre André Marques (piano) e Cleber Almeida (bateria). *Andarilho* – compassos 37 a 40.

Referência: elaborado pelo autor

Entre os compassos 41 e 44 se delinea o ponto culminante do solo. No compasso 41, baixista, baterista e pianista acentuam o primeiro tempo, e o contratempo do segundo tempo. Após um arpejo ascendente, no terceiro tempo do compasso 41 Dorin toca um fragmento melódico que repetirá de forma variada até o compasso 44; tal passagem se dá com tercinas de colcheia, e se consiste em um salto descendente, com intervalo de quarta justa nos compassos 41 e 42, e terças – maiores ou menores – nos compassos 43 e 44.

Entre a apresentação inicial do fragmento melódico supracitado, no terceiro tempo do compasso 41, e o segundo tempo do compasso 42, o saxofonista opta por uma transposição desta passagem, avançando cromaticamente; ademais, entre o segundo e quarto tempos do compasso 42, Dorin utiliza-se do recurso de *outside*. Assim, a somatória de elementos potencialmente interacionais utilizados pelo solista (a reiteração do fragmento, a transposição pelo caminho cromático e o *outside*) gera um acúmulo de energia; tal potência reverbera no sistema, e funciona como ignição combinatória para alterações nas linhas improvisadas dos outros músicos. Além da **globalidade**, já observada em outros pontos, neste trecho é evidenciada a propriedade de **novidade**, uma vez que a mudança na harmonia é um evento musical não-planejado, e resulta de uma interação ocorrida no sistema.

André Marques altera a progressão harmônica originalmente prevista para a seção de improvisação. No compasso 43, ao invés de Ebm7, o pianista toca uma tríade de D, e com semínimas pontuadas, progride de meio em meio tom, passando pelas tríades de Eb, E, F, F# e G, até chegar ao acorde de Am7 – que faz parte da progressão harmônica “original” – no contratempo do quarto tempo do compasso 44. Na improvisação em música popular, a progressão harmônica é frequentemente alterada e ampliada na performance. Como afirma Monson (1996), mesmo nas situações mais comuns, os músicos fazem uso de substituições de acordes, com tanta frequência que as harmonias de um tema podem servir apenas como uma referência, mudando a partir do que ocorre na improvisação. Mesmo sem Dorin manter o *outside*, voltando à harmonia “original” a partir da anacruse do compasso 43, a reharmonização de Marques se encaixa e dá suporte ao desenvolvimento melódico realizado pelo solista, que em uma melodia que evolui ascendentemente, chega ao registro superagudo do sax soprano.

Como afirma Monson (1996), se por um lado a improvisação é centrada na criatividade oriunda da expressão individual, por outro, momentos de clímax de expressão musical exigem a participação de todo o grupo, de forma coesa. Em uma formação musical dividida em seção rítmico-harmônica e solista, a autora identifica dois níveis em que a tensão indivíduo *versus* grupo atua: a relação do solista (que pode ser um membro seção rítmico-harmônica) com a cozinha, e a relação entre os *performers* da seção rítmico-harmônica. Neste trecho, a ignição combinatória parte do solista Vinicius Dorin no compasso 41, e a primeira reação é executada pelo pianista André Marques, no compasso 42. Em um circuito de ações musicais que fortalecem umas às outras de forma subsequente, no compasso 43 o baterista Cleber Almeida reage aos eventos musicais que ocorrem no ambiente, “desmanchando” o *groove* nos dois primeiros tempos, e acentuando os contratempos do segundo e terceiro tempos do compasso. O baixista Fabio Gouvea – que do compasso 41 ao 43 deu sustentação às interações, mantendo uma linha de baixo regular – reage no compasso 44 à emergência resultante da interação dos outros músicos, tocando apenas a nota Si bemol, em duas oitavas diferentes. No fim do compasso 44, Almeida toca duas notas na caixa que funcionam como uma “chamada” para o retorno ao ciclo harmônico, e atua ainda como uma marcação do fim desta ocorrência musical.

anterior, no compasso 46 o baterista Cleber Almeida estabiliza ainda mais o *groove*, destacando-se as colcheias e o grupo de duas semicolcheias + colcheia que toca no prato de condução. O pianista André Marques acentua os contratempos do primeiro, segundo e terceiro tempos do compasso, pontos em que há notas estruturais da linha de baixo tocada por Gouvea.

No contratempo do último tempo do compasso 46, e nos contratempos dos dois primeiros tempos do compasso 47, Marques utiliza clusters na harmonização; tratando-se de um relevante recurso de contraste, tal ação reverbera no sistema. Devido à sonoridade distinta desses voicings, funcionam como ignição combinatória para uma interação local com o baterista Cleber Almeida, que no compasso 48 executa um extenso *fill*, que dura o compasso todo. Deixando o *groove*, o músico interrompe a utilização do prato de condução – que vinha tocando de forma ininterrupta nos dois últimos compassos – e utiliza o chimbau nos dois primeiros tempos do compasso; o baterista toca o chimbau fechado utilizado na execução de quatro semicolcheias no primeiro tempo, e chimbau aberto para tocar uma nota na cabeça do segundo tempo. Almeida completa o *fill* replicando a rítmica que tocou no chimbau em outras peças da bateria, utilizando caixa, tom e surdo.

Pela **globalidade** do sistema, há neste trecho um circuito de ações musicais que se retroalimentam. Em uma ação musical complementa o *fill* tocado pelo baterista, o pianista André Marques toca duas colcheias pontuadas a partir do contratempo do quarto tempo do compasso, em um movimento descendente, como uma forma de aproximação ao acorde que há no primeiro tempo do compasso seguinte.

The musical score is for measures 45-48 of the piece "Andarilho". It features four staves: V. Dorin (Sax. Sop.), A. Marques (Pno.), F. Gouvêa (Cb. Elet.), and C. Almeida (Bat.). The key signature is E-flat major (three flats), and the time signature is 4/4. The harmonic progression is indicated above the piano staff: Ebm9, Bbm9, Ebm9, Am9, Bbm9, and Am9. Red boxes highlight specific harmonic and rhythmic elements: a box around the piano staff in measure 45, a box around the piano staff in measure 46, a box around the piano staff in measure 47, and a box around the piano staff in measure 48. Red arrows indicate interactions between the piano and the drums: an arrow from the piano staff in measure 45 to the drum staff in measure 46, and an arrow from the piano staff in measure 47 to the drum staff in measure 48.

Figura 12: Indicações de interações locais entre André Marques (piano) e Cleber Almeida (bateria). *Andarilho* – compassos 45 a 48.
Referência: elaborado pelo autor

Após o *fill* para a resolução do trecho anterior, no compasso 49 a seção rítmico-harmônica acentua o primeiro tempo e os contratempos do segundo e terceiro tempos, em uma ação musical que salienta o reinício do ciclo harmônico. No contratempo do terceiro tempo do compasso 49, Dorin toca um padrão de

quatro semicolcheias, com contorno descendente. O saxofonista repete este padrão melódico, passando por transposições que seguem um caminho cromático, e o prolonga até o primeiro tempo do compasso 51.

Em um novo transparecer da propriedade de **globalidade**, a reiteração de uma célula rítmico-melódica por parte do solista reverbera no sistema, induzindo reações de forma **auto-organizada**¹⁸ por parte de Almeida e Gouvea no compasso 51. O baterista altera o *groove*, tocando grupos de duas semicolcheias + colcheia no prato de condução e a caixa em todos os tempos, enquanto o baixista adota uma linha contrastante, corroborando com a alteração realizada por Almeida. Além das características sistêmicas supracitadas, emerge neste ponto a propriedade de **novidade**, uma vez que essa condução da seção rítmico-harmônica – que traz um caráter de fluidez – não ocorre em pontos anteriores do solo. Assim, há um significativo contraste, entre partes em que há uma quantidade maior de notas ritmicamente deslocadas, e este trecho, em que os pulsos são nitidamente evidenciados.

¹⁸ Consideramos que este contexto de improvisação se trata de um sistema **auto-organizado**, já que nele há a “interação das atividades predeterminadas do sistema com as atividades autônomas e espontâneas dos elementos do sistema em um processo recorrente” (Bresciani e D’Ottaviano 2000, 305). Conforme expomos em Silva (2017, 17), os elementos que constituem o contexto de improvisação (gênero + *chorus* + sujeitos) “têm *a priori* algumas funções determinadas, mas é o indeterminado que guia para quais rumos o sistema irá; como em um móbil, os elementos se ajustam para que o sistema se organize, e as emergências resultantes das interações entre os sujeitos norteiam esse processo de organização.”

V. Dorin (Sax. Sop.)

A. Marques (Pno.)

F. Gouvêa (Cb. Elet.)

C. Almeida (Bat.)

51

V. Dorin (Sax. Sop.)

A. Marques (Pno.)

F. Gouvêa (Cb. Elet.)

C. Almeida (Bat.)

Figura 13: Indicação de reverberação no ambiente da reiteração rítmico-melódica presente no discurso improvisado do saxofonista Vinicius Dorin. *Andarilho* – compassos 49 a 52.
Referência: elaborado pelo autor

O baterista Cleber Almeida mantém até o compasso 53 o *groove* iniciado no compasso 51. É evidenciada mais uma vez a propriedade de **globalidade** no sistema na situação em que, salientando grande atenção ao solo improvisado de Dorin (além de fina sintonia entre si), no compasso 54 os músicos da seção rítmico-harmônica alteram mais uma vez o caráter do *groove*. O solista adota, a partir do segundo tempo do

compasso 51, um fraseado em que se destaca a repetição de notas em colcheias. Tal construção melódica remete a linhas observadas em pontos anteriores do solo improvisado – como dos compassos 29 a 32 – e ocorre novamente no compasso 55.

Para Monson (1996), o papel do solista de instrumento de sopro, em alguns aspectos, é o mais independente e o mais dependente dentro do grupo; a possibilidade que tem o solista de flutuar sobre a energia rítmica gerada pela cozinha é uma independência não compartilhada totalmente pelos músicos da seção rítmico-harmônica. Ao mesmo tempo, a capacidade do solista de ser uma voz eficaz requer um apoio considerável da cozinha; o instrumentista de sopro não pode, por exemplo, definir o *groove* tão claramente como um membro da seção rítmico-harmônica, podendo apenas o sugerir por meio de padrões rítmico-melódicos.

Verificamos a ocorrência de **auto-organização** neste trecho em que, evidenciando mais uma vez sincronia entre os músicos do trio – notadamente entre Marques e Almeida – nos compassos 54 e 55 há acentos no primeiro tempo e no contratempo do terceiro tempo. No compasso 56, pianista e baterista tocam juntos uma rítmica de quatro colcheias nos dois primeiros tempos, e acentuam o contratempo do terceiro tempo.

Entre os compassos 53 e 56, o baixista Fabio Gouvea toca uma linha que, em todos os compassos, tem a mesma rítmica e o mesmo contorno melódico; tal regularidade funciona como uma âncora, que por manter sempre claro o “chão”, possibilita que os outros músicos toquem com mais liberdade, notadamente no âmbito rítmico. Como afirma Borgo (2005, 181), se um ou mais músicos estão improvisando uma passagem particularmente arriscada, outro indivíduo no grupo deve optar por permanecer “no chão”, mantendo o tempo ou articulando claramente um momento-chave da forma, para garantir que todos se mantenham conectados.

The figure displays a musical score for a jazz ensemble. The top staff is for V. Dorin (Sax. Sop.) in 5/4 time. The bottom three staves are for A. Marques (Pno.), F. Gouvêa (Cb. Elet.), and C. Almeida (Bat.). The score is divided into measures 53, 54, 55, and 56. Chord progressions are indicated above the piano part: Ebm9/8b, Bbm9, Ebm9/8b, and Am9. Red boxes highlight specific rhythmic and melodic patterns in the saxophone and piano parts, with arrows indicating their interaction and reverberation across the ensemble.

Figura 14: Indicações de reverberação no ambiente das escolhas rítmico-melódicas presentes no discurso improvisado do saxofonista Vinicius Dorin. *Andarilho* – compassos 53 a 56.
Referência: elaborado pelo autor

Desde o terceiro tempo do que é o compasso 51 de nossa transcrição, até o fim de seu solo improvisado, Dorin utiliza um fraseado baseado em colcheias. Esta reiteração de uma mesma rítmica engendra em ações dos outros *performers*, salientando a propriedade de **novidade** no sistema; são geradas sincronias entre a melodia improvisada por Dorin e padrões rítmico-harmônicos executados pelos outros músicos. Como

exemplo dos sincronismos resultantes da **novidade** sistêmica, no compasso 57, Dorin e Marques tocam concomitantemente as duas primeiras colcheias do compasso. No contratempo do segundo tempo do mesmo compasso, além de saxofonista e pianista, de forma homorrítmica tocam ainda Gouvea e Almeida, que utiliza o bumbo da bateria.

Ainda no compasso 57, no contratempo do quarto tempo e cabeça do quinto tempo, o pianista André Marques toca os acordes utilizando-se de duas colcheias, em uma situação que "preenche" pausas existentes no solo improvisado. De acordo com informações obtidas em *workshops* e aulas ministradas pelos integrantes do Trio Curupira, trata-se de um procedimento interativo adotado pelos *performers*. Nesta atividade, o objetivo é executar ações rítmico-harmônicas em que, deliberadamente, não haja sincronia com os pontos rítmicos "ocupados" pelo solista, de maneira a "completá-la".

Pelo fato de que a regularidade rítmica presente na linha improvisada funciona como ignição combinatória para que se dê um processo de interação (gerando fluxos de acontecimentos musicais não previstos no sistema), tal conduta denota simultaneamente **globalidade** e **novidade**. Ao adotarem um procedimento interativo, os músicos atuam de forma **auto-organizada**; apesar de se tratar, neste caso, de uma ação deliberada e que integra os hábitos interacionais de alguns integrantes de uma corrente estético-musical, não há uma definição *a priori* do aspecto temporal do procedimento (ou seja, em que momento da performance ele surgirá).

Como em *Andarilho* não há um *chorus* propriamente definido, apenas um ciclo harmônico que dura dois compassos, a finalização do solo depende de uma comunicação não só aural, mas também visual e corporal entre os músicos. No trecho em que há os últimos momentos do solo, a edição do vídeo produzido pelo programa Instrumental Sesc Brasil não foca em Vinicius Dorin, mas, pelo áudio, é possível presumir que o saxofonista sinaliza, por meio de um movimento corporal, a finalização do solo para os outros músicos; há um provável distanciamento do microfone, na altura do terceiro tempo do que é o compasso 59 de nossa transcrição. Tal procedimento é comum na improvisação em música popular, já que muitas vezes o número de *choruses* a se improvisar não é combinado, e os *performers* preferem decidir no momento da execução qual será a duração de um solo improvisado.

Desta forma, neste trecho final é necessário que se acentuem as propriedades sistêmicas de **novidade** e **globalidade**. A finalização do solo improvisado de Dorin trata-se de um evento musical não-planejado, e de certo modo, resulta das interações ocorridas no sistema; a comunicação multissensorial entre os *performers* leva à finalização em sincronia, a partir do gesto do saxofonista, que reverbera globalmente. Destaca-se ainda a capacidade inerente de **auto-organização** desses músicos, que compõem um sistema em que a geração de comportamentos em tempo real é parte inerente de sua função **teleológica**.

No compasso 60, o baterista Cleber Almeida toca um *fill*, que funciona tanto para assinalar o fim do solo de Dorin, como para preparar a seção do arranjo que há após os solos improvisados.

V. Dorin (Sax. Sop.)

A. Marques (Pno.)

F. Gouvêa (Cb. Elet.)

C. Almeida (Bat.)

Chords: Ebm9, Bbm9, Ebm9, Am9, Ebm9, Bbm9, Ebm9, Am9

Figura 15: Indicações de convergências rítmicas entre o discurso melódico improvisado do saxofonista Vinicius Dorin e as pontuações rítmico-harmônicas realizadas pelo pianista André Marques. *Andarilho* – compassos 57 a 60. Referência: elaborado pelo autor

3. Considerações Finais

Como mencionado anteriormente, a música *Andarilho* consta do segundo disco do Trio Curupira, *Pés no Brasil cabeça no mundo* (Independente/2008); nessa versão, registrada em estúdio, o solo de Vinicius Dorin foi gravado como *overdub*, não havendo a possibilidade de interação entre solista e seção rítmico-harmônica. Por outro lado, o solo analisado foi realizado ao vivo, diferença que sublinha, em nossa escuta, as emergências resultantes da interação entre os músicos. Nesta versão, há a criação em tempo real de reharmonizações e padrões rítmico-harmônicos por parte do trio, bem como o surgimento de dinâmicas, texturas e clímaxes, resultantes da interação entre os *performers*. Da mesma maneira, pontos relativos à forma e à intensidade da performance evidenciam a **sinergia positiva** existente entre os músicos.

Na análise empreendida, verificamos propriedades emergentes que se revelam a partir da interação entre os sujeitos, sendo que a propriedade sistêmica que mais se salienta é a de **globalidade**, dada a notável quantidade de oportunidades em que ela se evidencia, a exemplo do que pode ser observado em outros exemplos musicais da "Escola Jabour" (Silva 2016; Ferreira da Silva 2026). Desta maneira, essa propriedade sistêmica – definida por Gasparian (1997, 27) como a condição em que “toda e qualquer parte de um sistema está relacionada de tal modo com as demais partes que a mudança numa delas provocará mudança nas demais e, conseqüentemente, no sistema total” – se revela quase como um pressuposto, ou um hábito deliberadamente construído, dos sujeitos envolvidos nessa *práxis* musical.

Isso revela o estado constante de prontidão dos músicos e a sua disposição para interagir – comportamento recorrente na "Escola Jabour" – salientando sua atenção às relações mútuas de ajuste que são evidenciadas pela **auto-organização** em tempo real obtida na performance. No caso do Trio Curupira, acreditamos que os constantes ensaios do grupo favoreceram a construção de reflexos e hábitos coletivos, além de familiaridade

entre os sujeitos. Com relação ao saxofonista Vinicius Dorin, consideramos que a bem-sucedida adição ao grupo foi possível devido tanto ao compartilhamento de bagagens musicais com o trio quanto à sua preocupação em interagir com os demais músicos, ou à sua disposição em, de fato, improvisar.

4. Referências

- Bresciani Filho, E. e Itala Maria Loffredo D'Ottaviano, 2000. "Conceitos básicos de sistêmica". In: *Auto-organização: estudos interdisciplinares*, organizado por Itala Maria Loffredo D'Ottaviano e Maria Eunice Quilici Gonzalez, 1a ed., 283-306. Campinas: Editora Unicamp.
- Ferreira da Silva, Raphael. 2026. "L'improvisation d'Hermeto Pascoal en tant qu'«allumage combinatoire» pour l'interaction entre les musiciens". In *Hybridations musicales brésiliennes: le langage musical d'Hermeto Pascoal*, editado por Gérald Guillot, 277-306. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux (PUB)
- Gasparian, Maria Cecília Castro. 1997. *Psicopedagogia Institucional Sistêmica*. Divinópolis: Editora Lemos.
- Marques, André. Entrevista de Raphael Ferreira da Silva em 13 de janeiro 2016. Gravação em MP3. Residência do entrevistado: São Paulo.
- Marques, Natan. 2008. "Andarilho." In: *Trio Curupira: Pés no Brasil, Cabeça no Mundo*. Independente: Sorocaba.
- Monson, Ingrid. 1996. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. The University of Chicago Press.
- Silva, Raphael Ferreira da. 2009. *A construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorin*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Unicamp.
- Silva, Raphael Ferreira da. 2016. *Improvisação e interação na "Escola Jabour"*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes da Unicamp.
- Silva, Raphael Ferreira da. 2017. "O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica". *Opus* 23: 9-59. doi: 10.20504/opus2017b2301
- Silva, Raphael Ferreira da e Gimenes, Marcelo. 2017. "'Escola Jabour': Hermeto Pascoal & Grupo e suas ramificações". In: *Vórtex* 5: 1-25. doi: 10.33871/23179937.2017.5.1.1853
- Silva, Raphael Ferreira da. 2021. "Adaptação de gêneros brasileiros a compassos mistos como semente do processo composicional". *Vórtex* 9: 1-45. doi: 10.33871/23179937.2021.9.3.10
- Trio Curupira. 2009. *Instrumental SESC Brasil*. Vídeo YouTube, 6:18. In: <http://www.youtube.com/watch?v=ZY0VjANn18w>. (Acesso 26/05/2026)