

## Ternarização de estruturas binárias e modulação métrica aplicadas a uma reelaboração com elementos jazzísticos da peça *Lamentos do morro*, de Garoto

Ricardo de Almeida Gonçalves  
Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ)  
ricardodealmeidag@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho parte de noções acerca da influência do jazz na obra de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, difundidas nas pesquisas de Delneri (2009), Junqueira (2010) e Severo (2017), destacando, especificamente, os elementos presentes de forma latente na peça *Lamentos do Morro*. Compreendendo-os como manifestações de um caráter intertextual, almejamos explicitar como o emprego de modulações métricas e ternarizações de estruturas binárias em uma reelaboração musical pode valorizar e estender limites dos elementos intertextuais presentes na peça de origem.

**Palavras-chave:** Lamentos do morro. Jazz. Intertextualidade. Modulação métrica. Ternarização.

### Ternarization of Binary Structures and Metric Modulation Applied to a Re-working Featuring Jazz Elements of Garoto's Piece *Lamentos do morro*

**Abstract:** The present study originates from concepts concerning the jazz influence on the works of Aníbal Augusto Sardinha, Garoto, published in researches by Delneri (2009), Junqueira (2010) and Severo (2017), pointing out, specifically, elements found latent on the piece *Lamentos do Morro*. Understanding them as manifestations of an intertextual character, we aim to explicit how the usage of metric modulations and ternarizations of binary structures in a musical re-working can value and extend the limits of the intertextual elements originally found on the piece.

**Keywords:** Lamentos do Morro. Jazz. Intertextuality. Metric Modulation. Ternarization.

## 1. Introdução

Não seria novidade afirmar que a música de Garoto figura parte essencial do repertório canônico do violão no Brasil. De fato, no meio acadêmico, além de seu estilo composicional para peças de violão solo ter sido estudado extensivamente por Delneri (2009), Junqueira (2010), Severo (2017), sua obra constitui parte do estudo de Llanos (2018) que aborda questões acerca da noção de canône no violão brasileiro. No âmbito interpretativo, suas peças estão presentes no repertório de grandes violonistas de diferentes momentos históricos como Luiz Bonfá, Paulo Bellinati e Yamandú Costa.

Abordagens interpretativas à obra de Garoto para violão solo podem se dar ao menos de duas maneiras: execuções com maior grau de “fidelidade”, que buscam se

---

GONÇALVES, Ricardo de Almeida. Ternarização de estruturas binárias e modulação métrica aplicadas a uma reelaboração com elementos jazzísticos da peça *Lamentos do morro*, de Garoto. Congresso Internacional de Música e Matemática, 5. Rio de Janeiro, 2020. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2022, p. 26-39.

aproximar estilisticamente das interpretações originais de Garoto — registradas em fonogramas e com transcrições amplamente difundidas pelos songbooks de Bellinati (1991) — e execuções com maior grau de “liberdade”, que buscam modificar elementos pré-existentes das peças de acordo com escolhas dos intérpretes. Um bom exemplo disso é o fato de a peça *Lamentos do Morro*, gravada por Garoto com um andamento de aproximadamente 90 BPM (BELLINATI, 1991), ser executada por diversos intérpretes num andamento mais elevado<sup>1</sup> que o original, constituindo uma tradição de interpretação mais “livre” quanto ao andamento da peça.

As reflexões que tratam da “liberdade” ou “fidelidade” de uma interpretação estão pautadas nas noções acerca de reelaborações musicais, descritas por Flávia Pereira como uma série de processos onde os materiais de uma peça original podem ser reconfigurados em um novo objeto que, podendo ou não ser percebido como uma nova obra musical, carrega sempre alguma relação com a peça que existia previamente (PEREIRA, 2011)<sup>1</sup>. No mesmo texto, Pereira destaca que as reelaborações podem ter um posicionamento crítico diante da obra original, atuando “como novas formas de escuta e de interpretação de um mesmo discurso musical” (PEREIRA, 2011, p. 285). De fato, as interpretações de *Lamentos do morro* cujo andamento difere do registrado por Garoto não configuram, necessariamente, um objeto percebido como uma nova obra musical, mas, sem dúvida, são interpretações desse texto musical com um olhar crítico que se permite experimentações sobre suas estruturas.

---

<sup>1</sup> Raphael Rabello, Marco Pereira e Yamandú Costa, são exemplos de violonistas que adotaram esse tipo de interpretação em diferentes ocasiões. A constatação das diferenças entre os andamentos desses intérpretes e o registrado em fonogramas por Garoto pode ser feita numa escuta que prescinde de instrumentos avançados de análise.

<sup>1</sup> Para Flávia Pereira, os critérios que dizem respeito ao "maior ou menor grau de 'fidelidade' ou 'liberdade' em relação ao original" são determinados qualitativamente, partindo de uma avaliação das manipulações dos materiais musicais no nível estrutural (ritmos, melodias, harmonia, forma) ou ferramental (dinâmicas, articulações, timbres dentre outros), sendo as reelaborações mais “fiéis” as que mais conservam os níveis estruturais dos materiais (PEREIRA, 2011, p. 44 - 46).

Considerando que a obra de Garoto ocupa um lugar de “mediação cultural”, estando integrada “dinamicamente a diferentes universos e contextos culturais” (JUNQUEIRA, 2010, p. 87) — dentre os quais destacam-se choro, samba, bossa-nova, a música clássica moderna de Claude Debussy e de Radamés Gnattali (DELNERI, 2009) e o jazz norte americano (SEVERO, 2017) —, não podemos deixar de considerar que sua produção composicional apresenta fortes elementos intertextuais.

À maneira de Cervo (2015), compreendemos que toda obra musical é um texto que se relaciona com outros textos, todos posicionados numa rede potencialmente infinita de relações intertextuais (CERVO, 2015, p. 16). As obras, no entanto, partilham elementos oriundos de determinados estilos composicionais e suas convenções por meio de uma relação denominada “intertextualidade ampla” e, em alguns casos, apresentam elementos retirados de uma outra obra específica, relação denominada “intertextualidade pontual” (CERVO, 2015, p. 17).

Estes dados são relevantes para o objetivo do presente trabalho pelo fato de que nos permitem considerar a interpretação com viés crítico de uma determinada peça como uma forma de reelaboração que estabelece uma relação de intertextualidade pontual com o texto de origem e ampla com a tradição na qual se insere. Pretendemos demonstrar como esta reelaboração pode, também, ressaltar características intertextuais amplas presentes neste texto prévio.

Admitindo os elementos jazzísticos latentes no samba *Lamentos do Morro* destacados por Severo (2017) — notavelmente, o uso de acordes substitutos de dominantes secundários e as antecipações rítmicas em trechos melódicos<sup>2</sup> —, podemos reelaborar a peça de modo a “estender” essas características intertextuais amplas e, por meio de uma justaposição dessas aos trechos da peça em sua forma original, destacar o caráter de “mediação cultural” entre as tradições do jazz e do samba. No entanto,

---

<sup>2</sup> Os elementos destacados por Severo são compreendidos como característicos do samba, do choro e do jazz simultaneamente, reforçando a ideia de Garoto como “mediador cultural” (JUNQUEIRA, 2010).

devido ao fato de o samba estar baseado em subdivisões métricas binárias<sup>3</sup> do pulso e o jazz, em determinados contextos, basear-se em subdivisões ternárias, uma conciliação dos materiais da peça à esses dois arquétipos rítmicos torna necessário o uso de procedimentos como modulações métricas e a ternarização de ritmos binários. Após uma exposição das possibilidades de empregos desses recursos na reelaboração, veremos como estes são, de fato, aplicados na reelaboração com o intuito de proporcionar novas percepções e complexificar a rede de significados intertextuais presentes na peça.

## 2. Ternarização de ritmos binários como ferramenta desta reelaboração

A definição de ritmos binários e ternários presente em Gómez et al. (2009) está voltada para ciclos rítmicos onde a quantidade de pulsos mínimos determina sua natureza: ciclos de 8 ou 16 pulsos mínimos são chamados de binários e ciclos de 6 ou 12 pulsos são chamados de ternários (GÓMEZ et al., 2009). Na escrita musical convencional uma possível realização dos ritmos binários e ternários se dá na forma de compassos simples e compostos. A binarização fica entendida, portanto, como

O processo de projetar um ritmo ternário de, por exemplo 12 pulsos, em um ritmo de 16 pulsos, de maneira que propriedades musicologicamente salientes sejam preservadas (GÓMEZ et al. 2009: p. 1).<sup>4</sup>

O processo de ternarização, por sua vez, pode ser compreendido como a realização da binarização de maneira inversa, isto é, projetando um ritmo binário em uma versão ternária deste (GÓMEZ et al. 2009). A partir disso, Gómez et al. (2009) definem uma série de procedimentos baseados nos estudos seminais de Pérez Fernández presentes em *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*,

---

<sup>3</sup> Discutiremos estas nomenclaturas adiante. Compreendemos que existam tradições musicais que empregam subdivisões do *tactus* em 5 ou 7 partes iguais mas, no presente trabalho, abordamos dois estilos cujas subdivisões podem ser modeladas em pulsos múltiplos de dois (quatro no samba) e três.

<sup>4</sup> *The process of mapping a ternary rhythm of, say 12 pulses, to a rhythm of 16 pulses, such that musicologically salient properties are preserved [...]* (GÓMEZ et al. 2009, p. 1).

elaborando uma tabela que sistematiza as binarizações de *metric feet*, isto é, “pés métricos”<sup>5</sup> ternários, representados em *box notation*<sup>6</sup> (Tabela 1).

**Tabela 1:** Relação entre pés métricos ternários e padrões rítmicos binários; adaptação a partir de Gómez et al. (2009, p. 8).

Pés Métricos	Padrões binários
[x x x]	[x x . x] [x . x x] [x x x .]
[x . x]	[x . . x] [x . x .]
[x x .]	[x x . .] [x . x .]

Como posto anteriormente, podemos pensar a ternarização de um ritmo binário como a execução da binarização em sentido inverso, logo, tomando como ponto de partida os padrões métricos binários, podemos traçar sua possível genealogia aos “pés métricos” ternários que podem ser concebidos como uma versão ternária deste ritmo binário<sup>7</sup>. Optamos por aplicar este raciocínio à uma melodia de samba presente na seção B de *Lamentos do Morro* (Figura 1). Para isso, primeiro representamos apenas o conteúdo rítmico deste segmento (Figura 2) a fim de identificar os padrões binários presentes em suas células de 4 pulsos. Uma vez que os identificamos, podemos grafá-los em *box notation*, de maneira que possam ser remetidos à tabela presente em Gómez

<sup>5</sup> “Metric feet [i.e., pés métricos] consist of groupings of two or more basic pulses according to either their duration or accentuation patterns” (GÓMEZ et al. 2009, p. 6).

<sup>6</sup> O artigo de Gómez et al. (2009) não utiliza explicitamente o termo *box notation*. Godfried T. Toussaint, um dos co-autores, no entanto, define em seu livro *The Geometry of Musical Rhythm*, que a *box notation* consiste na representação de determinado ritmo subdividido em pulsos mínimos de igual duração, onde o símbolo [x] representa ataques coincidentes com o pulso e [.] representa pulsos onde não ocorrem ataques (TOUSSAINT, 2013, p. 5).

<sup>7</sup> Aqui fazemos uma pequena digressão do que está exposto em Gómez et al., uma vez que aplicamos os conceitos de ternarização e binarização a ritmos que possuem menos de 6 e 8 pulsos. Isto se deu pelo fato de que em seus dados experimentais coletados a partir da aplicação de algoritmos de binarização e ternarização a ritmos de mais de 6 pulsos, não encontramos exemplos que coincidissem com as figuras rítmicas destacadas da melodia específica presente em “Lamentos do Morro” (ver adiante). Por esta razão e devido a possibilidade de termos um parâmetro verificável para as ternarizações que realizaremos, optamos por utilizar como referência para nossas ternarizações, as binarizações expostas na Tabela 1, mesmo que estas tratem de segmentos com uma quantidade de pulsos menor.

*et al.* (2009). Desconsideramos em nossa análise as células da peça que possuem somente um ataque ocorrendo no primeiro pulso, representado na partitura como uma semínima<sup>8</sup>.



**Figura 1:** Melodia e acompanhamento presentes originalmente em *Lamentos do Morro*; adaptação a partir de Bellinati (1991).



**Figura 2:** Representação das células rítmicas que constituem apenas a melodia do segmento.

Feita a identificação destes padrões com os pés métricos descritos elaboramos uma nova tabela que relaciona os ritmos binários presentes no trecho com suas versões em *box notation*, os “pés métricos” associados a eles e uma possível escrita<sup>9</sup> de suas ternarizações (Tabela 2).

**Tabela 2:** Padrões binários presentes na melodia de “Lamentos do Morro”, suas *box notations*, os pés métricos ternários referidos à tabela de Gómez *et al.* (2009) e possibilidades de *outputs* da ternarizações<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Esta configuração, que poderia ser representada por [x . . .] em sua forma binária e por [x . .] em sua forma ternária, de fato, não é abordada explicitamente por Gómez *et al.* (2009), uma vez que o estudo das ternarizações e binarizações está baseado nas aproximações entre ataques “deslocados”, caso os padrões fossem sobrepostos e executados simultaneamente ao longo da mesma duração total. Os ritmos [x . . .] e sua ternarização [x . .], caso sobrepostos, apresentariam apenas um ataque coincidente, no primeiro pulso.

<sup>9</sup> Compassos compostos no jazz são comumente grafados com o denominador da fórmula de compasso 8, como, por exemplo, 12/8. Optamos por utilizar o denominador 16 na escrita das ternarizações a fim manter a mesma figura como representação do pulso mínimo dos compassos simples e compostos, simplificando tanto o estudo das ternarização quanto o das possíveis relações entre andamentos que veremos adiante.

<sup>10</sup> Tomamos a liberdade de considerar que os padrões binários 3) e 4), não previstos em Gómez *et al.* (2009), podem ser rotações de outros padrões por conta da ambiguidade já presente na sistematização da binarizações propostas por esses autores na Tabela 1. Nesta, o ritmo [x . x .] é visto tanto como uma



### 3. Modulação métrica como ferramenta desta reelaboração

A questão que sucede a ternarização dos ritmos binários é: qual o andamento mais adequado para executar estes novos ritmos? Tomando um pulso de 120 BPM<sup>11</sup> para o compasso simples de nossa reelaboração podemos proceder de diversas maneiras, no que compete à seleção de andamentos, ao transitar entre os compassos simples e compostos durante a execução da reelaboração. Ao manter um mesmo andamento entre diferentes segmentos da peça, modificando a quantidade de pulsos mínimos agrupados à cada pulso percebido, estamos empregando um procedimento específico de modulação métrica, descrito por Hobert como “modulação do pulso mínimo”; quando modificamos o andamento, mas utilizamos uma relação de figuras comum aos dois segmentos como um elemento “pivô”, estamos realizando uma “modulação do andamento”<sup>12</sup>. Esta definição expande certas noções acerca de modulações métricas como a proposta por Arthur Weisberg, que define as modulações métricas apenas como processos que, em suas aparições mais simples, consistem na transição entre dois andamentos onde há uma unidade métrica comum que apresenta a mesma velocidade em ambos

---

<sup>11</sup> A seleção do andamento de 120 BPM para os compassos simples constitui uma decisão tomada a partir de experimentações instrumentais e um diálogo intertextual com a tradição de interpretação “livre” do texto proposto e registrado em gravações por Garoto.

<sup>12</sup> No original: *pulse modulation* e *duration modulation*, respectivamente (HOBERT, 2010, p.11-15). O termo *duration modulation* possui certa ambiguidade, uma vez que a medida em segundos do pulso mínimo pode ser compreendida como sua duração e, considerando isto, se nos dois possíveis procedimentos ela é modulada não haveria uma distinção clara entre a *pulse modulation* e a *duration modulation*. Esta conclusão é errônea, no entanto, e se deve à ambiguidade gerada a partir do fato de que Hobert mescla elementos pertencentes à categorias distintas em sua terminologia: as *pulse modulations* referem-se ao pulso mínimo, um elemento que é modificado no emprego deste tipo de modulação; as *duration modulations* referem-se à duração de uma figura rítmica comum aos dois andamentos, um elemento que permanece constante quando se emprega este tipo de modulação. Em nossa tradução e adaptação do conceito, optamos por não mesclar as categorias “elemento não modulado” e “elemento modulado”, sempre nos referindo ao elemento que sofre modificações no ato da modulação. Adotamos, desta maneira, “modulação do pulso mínimo” e “modulação do andamento”, respectivamente. De fato, esta terminologia abre um precedente para casos onde podem ser empregadas “modulações do pulso mínimo” e “do andamento” de maneira simultânea, o que, ao nosso ver, não obstrui o emprego desses termos feitas as devidas ressalvas quando os dois processos ocorrem em concomitância.



(WEISBERG, 1993), definição que não abarca, necessariamente, o caso do andamento comum à dois segmentos com subdivisões distintas.

A partir destas reflexões destacamos dois casos gerais que se mostraram relevantes para as reelaborações<sup>13</sup>: 1) manter o mesmo pulso percebido nos dois tipos de compasso, admitindo uma equivalência entre as tercinas de colcheias do compasso simples e as três semicolcheias agrupadas a cada pulso do compasso composto — um caso de “modulação do pulso mínimo” —; 2) adotar pulsos contrastantes entre os dois tipos de compasso, obtendo como corolário disso uma equivalência de figuras de natureza distinta à do primeiro caso — um caso de “modulação do andamento” —. Considerando esta definição podemos desdobrar este segundo caso em, ao menos, três escolhas: 2.a) onde a colcheia do compasso simples seria equivalente a semicolcheia do compasso composto, produzindo um andamento equivalente a  $2/3$  do valor do andamento prévio; 2.b) onde a semicolcheia do compasso simples equivaleria a semicolcheia do compasso composto, produzindo um andamento equivalente a  $4/3$  do valor do andamento prévio; e, finalmente, 2.c) onde a tercina de semicolcheias equivaleria a semicolcheia do compasso composto, produzindo um andamento equivalente ao dobro do andamento prévio.

Realizando a audição e execução destes exemplos detectamos que o caso 2.a) não seria de muito uso para a reelaboração, uma vez que o andamento de 80 BPM para o pulso das seções jazz seria muito lento<sup>14</sup>, criando um contraste indesejado quando justaposto ao andamento de 120 BPM, que caracterizaria este tipo de interpretação de

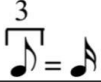
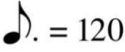
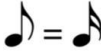
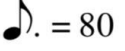

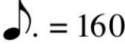
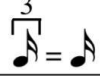
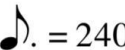
---

<sup>13</sup> As quatro possibilidades de transição entres os dois tipos de compasso foram, em parte, avaliadas empiricamente a partir das práticas instrumentais e em parte calculadas a partir da priorização das figuras rítmicas que já estavam presentes na peça de Garoto ou que constituem subdivisões comumente executadas dessas, como as tercinas de colcheias e semicolcheias. Os critérios de seleção do andamento demonstrados presentemente são apenas um recorte dos fatores que permeiam uma reelaboração em si, dentre os quais podemos destacar assuntos como o idiomatismo instrumental e as relações intertextuais amplas.

<sup>14</sup> Como parâmetro para avaliar este andamento e os seguintes utilizamos a repartição proposta por Collier e Collier, que situa andamentos de até 117 BPM como lentos, 160 BPM como médios e 220 BPM em diante como rápidos no jazz (COLLIER e COLLIER, 1994, p. 241).

*Lamentos do Morro* como um samba de andamento elevado. Nosso objetivo ao reelaborar esta peça é estender os elementos jazzísticos já presentes por meio de uma extrapolação de seus elementos métricos, e não, necessariamente, negar ou suprimir o parâmetro andamento, selecionado previamente como 120 BPM a partir de uma tradição de interpretação<sup>15</sup> da peça.

**Tabela 3:** Andamentos previstos para as seções em compasso composto determinados a partir de possibilidades de relações entre figuras.

Relação de figuras para ♩ = 120	Andamento previsto para o compasso composto (6/16)
1) 	
2.a) 	
2.b) 	
2.c) 	

O andamento de 240 BPM da opção 2.c), por sua vez, não nos favorece por ser demasiado rápido. Estudos como os de Friberg e Sundström (2002) apontam que a sensação de swing das subdivisões de um pulso, num contexto jazzístico, pode adquirir um caráter distinto da proporção mais típica de 2 : 1 entre os ataques que subdividem de maneira desigual o pulso. Este fenômeno é o que, de fato, nos permite conectar a sensação de uma subdivisão do pulso “swingada” à escrita em compassos compostos, com cada pulso sendo dividido numa estrutura “longa-curta” em relação às figuras usadas. O andamento de 240 BPM, estaria situado mais próximo de uma proporção 1,5 : 1 (FRIBERG e SUNDSTÖRM, 2002, p. 347), ou seja, sua sensação de swing não seria a mais evidente nem a que tipicamente caracteriza o jazz, de maneira que a opção

<sup>15</sup> Ver nota 12.

2.c) não se mostra muito relevante para os objetivos da reelaboração descritos anteriormente.

Tanto os andamentos dos casos 1) e 2.b) são considerados medianos e possuem justamente o caráter swingado que nos permite fazer a associação entre a rítmica jazzística e a escrita em compassos compostos, satisfazendo nossas intenções de criar um contraste agudo entre as seções jazz e samba da reelaboração. Apesar de “modulações do andamento” serem comuns à diversas tradições musicais, a que seria realizada no caso 2.b) pode soar mais “brusca” tanto para o intérprete quanto para o ouvinte. Ao mesmo tempo, consideramos que executar uma “modulação do pulso” configura um processo mais idiomático, no sentido instrumental, para o intérprete, por estar baseado na alternância entre as tercinas de colcheias e as semicolcheias duas figuras recorrentes no samba e no jazz. Por estas considerações selecionamos o andamento do caso 1), de 120 BPM para os compassos compostos da reelaboração.

#### **4. Aplicação da ternarização e da modulação métrica como ferramentas de extensão das relações intertextuais com o jazz**

Dado que a forma “original” da peça pode ser simplificada em “Introdução A B A B Coda”<sup>16</sup>, optamos por reservar as ternarizações e modulações métricas a um ponto estratégico da peça, garantindo que a reelaboração apresente o conflito entre os elementos do samba e do jazz. Optamos por aplicar os recursos rítmicos citados à melodia que se destaca na parte B de *Lamentos do morro*, devido ao fato de este ser o momento da peça que apresenta de maneira mais clara uma melodia temática. Nesta aplicação, preservarmos os traços originais do samba na primeira aparição desta seção, empregando as transformações rítmicas apenas em sua segunda ocorrência de maneira

---

<sup>16</sup> O histórico interpretativo apresenta liberdades formais tomadas pelos violonistas intérpretes. Estamos nos baseando na versão transcrita no *songbook* de Bellinatti (1991) a partir de uma interpretação de Garoto registrada em um fonograma.

que esta interpretação contenha os elementos da peça em suas formas “original” e reelaborada justapostos.

A seção que denominamos “Grande B” apresenta, portanto, uma relação de intertextualidade ampla com os elementos jazzísticos e, como exposto na Tabela 4, está antecedida e sucedida por seções com elementos oriundos explicitamente do samba — que por essa razão expressam uma relação intertextual ampla de outra natureza —, criando uma estrutura que enquadra o “momento jazzístico” da reelaboração, dando-lhe destaque formal em relação aos materiais originais da peça ressaltando esta possível nova escuta.

**Tabela 4:** Comparação entre as formas da gravação de Garoto e da reelaboração da peça.

Gravação de Garoto	Reelaboração
Introdução “bataque”: 2/4, 90 BPM, 11 comp.	Introdução “jazz”: 6/16, 120 BPM, 16 comp.
Grande seção A: 2/4, 90 BPM, 40 comp.	Grande seção A: 2/4, 120BPM, 40 comp.
Grande seção B: 2/4, 90 BPM, 54 comp.	Grande seção B: 2/4, 120 BPM, 54 comp.
Breve recap. do A: 2/4, 90 BPM, 10 comp.	Breve recap. do A: 2/4, 120 BPM, 10 comp.
Recap. da Grande seção B: 2/4, 90 BPM, 54 comp.	Grande B’: 6/16, 120 BPM, 54 comp.
Coda: 2/4, 90 BPM, 18 comp.	Coda “jazz”: 2/4, 120 BPM, 16 comp.

## 5. Conclusão

Fomos capazes de observar neste estudo como uma interpretação de uma peça musical pode projetar um olhar crítico sobre esta e ressaltar elementos intertextuais amplos originalmente presentes. Para isto, o emprego de recursos como a modulação métrica e a ternarização de estruturas rítmicas binárias atuaram como conciliadores entre segmentos musicais distintos, executados em compassos simples e em compassos compostos.

Os procedimentos de modulação métrica e ternarização quando aplicados à reelaboração de *Lamentos do morro*, no entanto, se mostraram repletos de possibilidades onde a seleção de determinados valores foi necessária. Buscamos, ao

relatar nosso processo de reelaboração, apresentar alguns dos possíveis caminhos de mapeamento dessas possibilidades e da utilização destes recursos, de forma que esperamos contribuir para a edificação da literatura sobre as aplicações destes recursos na música popular.

Como corolário disso, notamos como as modulações métricas e ternarizações de ritmos binários podem atuar de forma a justapor, numa mesma execução, práticas musicais de tradições distintas como o jazz e o samba. Estas relações entre tradições distintas configuram novas relações intertextuais amplas que quando trazidas especificamente a uma reelaboração da peça *Lamentos do morro*, enriquecem a diversidade de escutas e interpretações desta peça, estendendo características de elementos previamente presentes.

Considerando que a vasta obra de Garoto apresenta outras peças com elementos aos quais poderíamos traçar relações intertextuais amplas com o jazz, este trabalho configura, possivelmente, um primeiro esforço nessa direção expansão da gama de interpretações dentro do repertório violonístico brasileiro.

## Referências

- BELLINATI, Paulo. 1991. *The guitar works of Garoto*. San Francisco, CA: GSP. Partitura.
- CERVO, Dimitri. 2015. Influência, intertextualidade e pós-modernismo: Cervo X Schnittke, um estudo comparativo. *Música em perspectiva*, Paraná, v.8, n.1, p. 9-48.
- COLLIER, Geoffrey L.; COLLIER, James Lincoln. 1994. An exploration of the use of tempo in jazz. *Music Perception*, v. 11, n.3, p. 219-242.
- DELNERI, Celso Tenório. 2009. *O violão de garoto: a escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP.
- GÓMEZ, Francisco; KHOURY, Imad; KIENZLE, Jörg; Mcleish, Erin; MELVIN, Andrew; PÉREZ-FERNÁNDEZ, Rolando; RAPPAPORT, David; TOUSSAINT, Godfried. 2009. Mathematical models for binarization and ternarization of musical rhythms. In: BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music, and Science, San Sebastián, Spain, 2009. *Proceedings...*, p. 99-108.

- HOBERT, Jason Adam. 2010. *Classifications and Designations of Metric Modulation in the Music of Elliott Carter*. Dissertação (Mestrado em Música). University of Southern Mississippi, Mississippi.
- JUNQUEIRA, Humberto. 2010. *A obra de Garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural*. Dissertação (Mestrado em Performance Musical). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- LLANOS, Carlos Fernando Elías. 2018. *Nem erudito, nem popular: por uma identidade transitiva do violão brasileiro*. Tese (Doutorado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- PEREIRA, Flávia Vieira. 2018. *As práticas de reelaboração musical*. Tese (Doutorado em Música) Universidade de São Paulo, São Paulo.
- TOUSSAINT, Godfried T. 2013. *The Geometry of Musical Rhythm: What Makes a “Good” Rhythm Good?* Boca Raton: CRC Press.
- WEISBERG, Arthur. 1993. *Performing Twentieth-Century Music: A Handbook for Conductors and Instrumentalists*. New Haven: Yale University Press.