MÚSICA

Análise textural para base:
construção coletiva do
acompanhamento na seção rítmica

THIAGO GRACINDO TRAJANO

UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO
EM MÚSICA

TESE DE DOUTORADO
DEZEMBRO 2025

Thiago Gracindo Trajano

Análise textural para base:
construção coletiva do acompanhamento na seção rítmica

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Teoria e Práticas Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Barrenechea

Rio de Janeiro
2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

T758 Trajano, Thiago Gracindo
Análise textural para base: construção coletiva do acompanhamento na seção rítmica / Thiago Gracindo Trajano, Thiago Trajano. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
212 p.

Orientador: Sergio Azra Barrenechea.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2025.

1. Textura. 2. seção rítmica. 3. Música popular. I. Trajano, Thiago II. Barrenechea, Sergio Azra , orient. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

"ANÁLISE TEXTURAL PARA BASE: CONSTRUÇÃO COLETIVA DO ACOMPANHAMENTO NA SEÇÃO RÍTMICA."

por

THIAGO GRACINDO TRAJANO

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
gov.br SERGIO AZRA BARRENECHEA
Data: 16/01/2026 14:27:45-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Professor Sérgio Barrenechea (orientador)

Documento assinado digitalmente
gov.br JOSIMAR MACHADO GOMES CARNEIRO
Data: 22/01/2026 21:52:20-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Josimar Carneiro (UNIRIO)

Documento assinado digitalmente
gov.br CAIO NELSON DE SENNA NETO
Data: 21/01/2026 19:53:19-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Caio Senna (UNIRIO)

Documento assinado digitalmente
gov.br FELIPE CLARK PORTINHO
Data: 22/01/2026 17:29:14-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Felipe Clark Portinho (UFRJ)

Documento assinado digitalmente
gov.br AFONSO CLAUDIO SEGUNDO DE FIGUEIREDO
Data: 21/01/2026 19:32:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Afonso Claudio Segundo de Figueiredo (UFRJ)

Conceito: APROVADO

DEZEMBRO de 2025

RESUMO

A presente pesquisa apresenta proposta de análise textural para a base, também designada seção rítmica. A base se constitui como seção de acompanhamento para inúmeras formações na música popular. Este trabalho se dedica a estudar o comportamento desta relevante seção de acompanhamento, em especial com os instrumentos bateria, contrabaixo, piano, guitarra e violão, investigando a construção coletiva e os papeis de cada uma de suas partes. Wallace Berry, Pauxy Gentil Nunes e Daniel Moreira constituem o referencial teórico para a construção das ferramentas analíticas propostas. Foram desenvolvidos códigos e conceitos para um olhar dedicado aos gestos de acompanhamento com a base. Os exemplos analisados foram retirados de três fontes: gravações de Art Blakey and The Jazz Messengers, do álbum Coisas, de Moacir Santos e de gravações inéditas de composições autorais. As diferentes fontes trazem particularidades nos elementos constitutivos da base e perspectiva de abordagem complementares.

Palavras-chave: base; seção rítmica; análise textural; textura.

ABSTRACT

This dissertation presents a proposal for textural analysis of the rhythm section, which functions as the accompanying section in numerous formations within popular music. This work is dedicated to examining the behavior of this significant accompanying unit — particularly the instruments drums, double bass, piano, guitar, and acoustic guitar — investigating its collective construction and the roles played by each of its components. Wallace Berry, Pauxy Gentil Nunes, and Daniel Moreira provide the theoretical foundation for the analytical tools developed here. New codes and concepts were formulated to enable a focused examination of accompaniment gestures performed by the rhythm section. The analyzed examples were drawn from three sources: recordings by Art Blakey and The Jazz Messengers, the album *Coisas* by Moacir Santos, and unpublished recordings of original compositions. These distinct sources offer particularities in the constitutive elements of the rhythm section and provide complementary analytical perspectives.

Keywords: rhythm section; textural analysis; texture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Fator textural real. Reprodução dos compassos 1-6 de *A peine si le coeur vous a considerées, images et figures*, Seis sonetos para coro misto — Milhaud 1934 46
Figura 2 — Mozart, Eine Kleine Nachtmusik, K.525, primeiro movimento: densidade-número 56
Figura 3 — Representação das relações binárias 58
Figura 4 — Representação de partições no diagrama de Young 58
Figura 5 — Classes texturais, partições e palavras-fio 63
Figura 6 — Segmentação em partes texturais 67
Figura 7 — dois fios, ritmos diferentes 68
Figura 8 — dois fios, oitavas 69
Figura 9 — dois fios, contorno paralelo 69
Figura 10 — dois fios, uníssono 69
Figura 11 — dois fios, contorno independente 70
Figura 12 — parte {a}, reproduzido da Figura 6. 72
Figura 13 — linha: espessura x sentido horizontal 73
Figura 14 — Linhas: indicação de registro 75
Figura 15 — Linhas: número de fios e registros 76
Figura 16 — parte {a} com códigos estendidos 76
Figura 17 — Blocos: piano e sopros; diferentes níveis de detalhamento 78
Figura 18 — Linha e bloco — sopros e piano; diferentes níveis de detalhamento 79
Figura 19 — Sopros, piano e contrabaixo 84
Figura 20 — Blocos de acompanhamento 86
Figura 21 — Subcategorias do bloco de acompanhamento 87
Figura 22 — Parte de bateria com subpartes 90
Figura 23 — Parte de bateria e subpartes constitutivas 91
Figura 24 — Subparte da bateria multi-peça 92
Figura 25 — Exemplo *groove* com três CTFs - $G3$ 94
Figura 26 — Tipos de $[\mathrm{C}]$ 98
Figura 27 — Exemplo [Ca] 99
Figura 28 — Montagem 100
Figura 29 — *Software* Transcribe! 105
Figura 30 — *Software* Moises 106
Figura 31— Espécie única 110
Figura 32 — Espécie principal e secundárias 110
Figura 33 — Espécies alternadas 110
Figura 34 — Espécies adjacentes 111
Figura 35 — Sleeping Dancer Sleep On — (A1) 112
Figura 36 — Coisa n.6 segmentos seção (A) 113
Figura 37 — Coisa n.6 segmento x 114
Figura 38 — Coisa n.6, proposta de notação dos instrumentos harmônicos 115
Figura 39 — Coisa n.6, piano reexposição 116
Figura 40 — Samba Canino, referência e transcrição, seção (A) 117
Figura 41 — Samba Canino, reexposição contrabaixo e bateria 118
Figura 42 — Coisa n.2, levada completa 118
Figura 43 — Coisa n. 2, levada reduzida $G2$ 119
Figura 44 — Coisa n. 2, levada reduzida $G1$ 120
Figura 45 — III Wind, introdução 122

Figura 46 — III Wind, final da seção (A) 123
Figura 47 — III Wind, utilização de *(i)* 123
Figura 48 — Coisa n. 8, Ls na repetição de seção 125
Figura 49 — III Wind, Ls no piano 128
Figura 50 — It's You Or No One, Ls planejada no piano 129
Figura 51 — CTFs condensadas 129
Figura 52 — Proposta de notação para CTFs condensadas 130
Figura 53 — Dobramento Ls, piano e saxofone tenor 130
Figura 54 — Don't Worry, Ls improvisada no piano 131
Figura 55 — Coisa n.9, Ls espontênea 132
Figura 56 — Coisa n.10, seção (A) 133
Figura 57 — Coisa n.10 acompanhamento piano 134
Figura 58 — The End of a Love Affair, [$M\ Ls\ GP$] 135
Figura 59 — Samba Canino, dobramento Lp de fragmento monofônico 136
Figura 60 — Nica's Dream, fragmento monofônico de resposta 137
Figura 61 — Nica's Dream, piano dobrando Lb 138
Figura 62 — Coda de Ecaroh, piano dobrando Lb 138
Figura 63 — Coisa n.4, dobramento Lb fora da base 139
Figura 64 — Coisa n.5, dobramento de Ls pela guitarra 140
Figura 65 — Nica's Dream, dobramento de Ls pelo piano 141
Figura 66 — Carol's Interlude, pontuação formal [M Cm] 143
Figura 67 — Carol's Interlude, convenção atenuada 144
Figura 68 — Possíveis opções de notação para convenção em Carol's Interlude . 145
Figura 69 — Coisa n.10 recessão através de convenção de pontuação formal 146
Figura 70 — Coisa n.10 convenção de pontuação formal 147
Figura 71 — "Late Show", breque 148
Figura 72 — Coisa n.8, Pontuação formal expressa pelo breque 148
Figura 73 — Deciphering the Message, *solo break* 149
Figura 74 — Coisa n.9, (A1) 150
Figura 75 — Coisa n.9, (A2) 150
Figura 76 — Coisa n.9, (B) 150
Figura 77 — Coisa n.9, (A3) 151
Figura 78 — Coisa n.9, mapeamento de convenções de pontuação formal 152
Figura 79 — Coisa n.9, breque para fim 153
Figura 80 — "Last Minute", convenção de variação de modalidade de acompanhamento 155
Figura 81 — "Last Minute", interpretação de convenção pela bateria 155
Figura 82 — Nica's Dream, convenção de variação de modalidade de acompanhamento 157
Figura 83 — Noise in The Attic, convenção atenuada na variação de modalidade de acompanhamento 158
Figura 84 — Noise in The Attic, detalhamento bateria e contrabaixo 159
Figura 85 — Garotada, convenção de aglomeração com a melodia 160
Figura 86 — The End Of a Love Affair, aglomeração com plano da melodia 161
Figura 87 — Cabeludo na corda bamba, convenção de pontuação formal que conjuga Cm e Ca 162
Figura 88 — Ecaroh, aglomeração incidental 163
Figura 89 — Giantis, aglomeração incidental 164
Figura 90 — Last Minute, aglomeração incidental 166
Figura 91 — Nica's Dream, combinação de espécies 167

Figura 92 — Hank’s Symphony, convenção heterorrítmica 168
Figura 93 — The End of a Love Affair, convenção heterorrítmica 170
Figura 94 — Stella By Starlight, $[M\ Ca]$ 170
Figura 95 — Like Someone In Love, $[\mathrm{M\ Ca}]$ 171
Figura 96 — Infra-Rae, alternância de configurações 172
Figura 97 — Last Minute, alternância de configurações 174
Figura 98 — Samba Canino, $[\mathrm{M\ G\{Cm\}}]$ 175
Figura 99 — Ecaroh, $[M\ G\{Ca\ P\#2\}]$ 176
Figura 100 — Ecaroh, detalhamento de agrupamentos nas subpartes da bateria 176
Figura 101 — Don't Worry, $[M\ GCm]$ 177
Figura 102 — Don't Worry, $[M\ GCa]$ 178
Figura 103 — Coisa n. 7, ritmo textural acelerado 179
Figura 104 — Late Show, ritmo textural acelerado 180
Figura 105 — Ecaroh, $[G]$ 182
Figura 106 — Coisa n. 5, $[G]$ 182
Figura 107 — Nica’s Dream, $[G]$ 183
Figura 108 — Johnny's Blue, progressão textrual na introdução 184
Figura 109 — Coisa n.2, $[G2]$ em transição 185
Figura 110 — Last Minute, $[GP]$ 185
Figura 111 — Coisa n. 10, $[G]$ transição 186
Figura 112 — Garotada, acompanhamento *ad libitum* 187
Figura 113 — Coisa n.2, introdução 188
Figura 114 — It’s You Or No One, introdução 189
Figura 115 — Operação de redimensionamento 206
Figura 116 — Operação de revariância 206
Figura 117 — Operação de transferência 207
Figura 118 — Operação de concorrência 207
Figura 119 — Operação de reglomeração 208

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13

2 *GROOVE* OU LEVADA? 22

2.1 GROOVE 22

2.1.1 Definições 23

2.1.2 Repetição 32

2.1.3 Estrutura métrica 33

2.1.4 Padrão x execução — sintático x processual 34

2.2 LEVADA 38

2.2.1 Definições 38

2.2.2 Utilização 40

2.3 CONSIDERAÇÕES *GROOVE*/LEVADA 41

3 REFERENCIAL TEÓRICO 43

3.1 WALLACE BERRY 43

3.1.1 Definição de textura 44

3.1.2 Conclusão sobre conceitos de Berry 53

3.2 GENTIL-NUNES 53

3.2.1 Teoria das partições 54

3.2.2 Análise particional 55

3.2.3 Janela de observação 59

3.2.4 Conclusão sobre conceitos de Gentil-Nunes 60

3.3 DANIEL MOREIRA 60

3.3.1 Conceitos iniciais 61

3.3.2 Espaços texturais 61

3.3.3 Operações 65

3.3.4 Conclusão sobre conceitos de Daniel Moreira 65

4 ANÁLISE TEXTURAL PARA A BASE 66

4.1 COMPOSIÇÃO ESTRUTURAL 66

4.2 CÓDIGOS ESTENDIDOS 72

4.2.1 Linhas $[L]$ 73

4.2.2 Blocos [B] ... 78
4.2.3 Classe textural funcional (CTF) ... 79
4.3 PERCUSSÃO [P] ... 87
4.4 GROOVE/LEVADA [G] ... 93
4.5 CONVENÇÃO [C] ... 95
4.6 PLANOS ... 99
4.7 MONTAGEM ... 100
4.8 OPERAÇÕES ... 100
5 EXEMPLOS E TRANSCRIÇÕES ... 102
5.1 FONTES DOS EXEMPLOS ... 102
5.1.1 Art Blakey and The Jazz Messengers ... 102
5.1.2 Coisas ... 103
5.1.3 Gravações autorais ... 105
5.2 TRANSCRIÇÕES ... 105
6 SITUAÇÕES TEXTURAIS ... 108
6.1 [$M\ G$] ... 111
6.1.1 [$\boldsymbol{M\ G}$] com padrões livres ... 112
6.1.2 [$\boldsymbol{M\ G}$] com padrões fixos ... 113
6.1.3 [$\boldsymbol{M\ G}$] Notação e execução ... 116
6.1.4 Levada reduzida ... 118
6.1.5 Instrumento da base assumindo o plano da melodia ... 121
6.2 [$M\ Ls\ G$] ... 124
6.2.1 Linha secundária fora da base ... 124
6.2.2 Linha secundária na base ... 126
6.3 DOBRAMENTOS DE LINHAS COM INSTRUMENTOS DA BASE ... 135
6.3.1 Dobramento de $\boldsymbol{Lp}$ ... 135
6.3.2 Dobramento de $\boldsymbol{Lb}$ ... 137
6.3.3 Dobramento de $\boldsymbol{Ls}$ ... 139
6.4 $M\ G \gg [M\ C]$ ... 142
6.4.1 Pontuação formal ... 143
6.4.2 Breque ... 147
6.4.3 Variação de modalidade de acompanhamento ... 153

6.4.4 Aglomeração com melodia 159
6.4.5 $\boldsymbol{M\ G * C *}$ 162
6.5 [$\boldsymbol{M\ C}$] CONVENÇÃO COMO ESPÉCIE DE CONFIGURAÇÃO ÚNICA OU PRINCIPAL 166
6.5.1 [$\boldsymbol{M\ Cm}$] 167
6.5.2 [$\boldsymbol{M\ Ca}$] 170
6.5.3 Combinações de [$\boldsymbol{C}$] ou alternância com [$\boldsymbol{M}$] 172
6.5.4 Convenção em padrão de levada 174
6.6 RITMO TEXTURAL ACELERADO — COMBINAÇÃO DAS ESPÉCIES [$M\ G$] E [$M\ C$] 178
6.7 [$\boldsymbol{G}$] 181
6.8 [$\boldsymbol{M}\ \{\boldsymbol{A} \neq \boldsymbol{G}\}$] 186
7 CONSIDREAÇÕES FINAIS 190
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 195
GLOSSÁRIO 201
APÊNDICE A — MÚSICOS NOS ÁLBUNS DAS GRAVAÇÕES DOS EXEMPLOS UTILIZADOS. 204
APÊNDICE B — COMPLEMENTAÇÃO DE CONCEITOS GENTIL-NUNES 206
APÊNDICE C — COMPLEMENTAÇÃO DE CONCEITOS DANIEL MOREIRA 209

1 INTRODUÇÃO[1]

A palavra textura possui diversas acepções e é aplicada em múltiplos contextos. Gostaria de propor uma reflexão sobre a percepção de organização que o termo pode implicar. Pensar em textura como a manifestação de ser através da maneira com que se apresenta, se organiza.

No tato, a distinção entre rugoso, felpudo, cortante, liso ou acolchoado, propõe diferentes sensações, complexidades e continuidades de constituição, evocando percepções táteis particulares. No paladar, ao experimentarmos um novo alimento, antes mesmo que seu sabor possa ser precisamente identificado, percebemos sua textura. Se o mesmo alimento for consumido em uma textura diferente, sua percepção é alterada, transformando toda experiência gastronômica, pois se manifesta de nova forma, sendo percebido, portanto, como novo alimento.

Em música, a percepção da textura como elemento em primeiro plano de percepção aparece em Marcos Lucas, quando diz que:

> Textura sempre foi e sempre será um dos aspectos mais relevantes da composição musical. Seja qual for a obra com a qual nos deparemos, independente do estilo da época e dos procedimentos técnicos utilizados, um dos primeiros aspectos que salta aos olhos ao abordarmos uma partitura, é a sua textura. Esta diz respeito à natureza mesma dos materiais empregados e à maneira como são dispostos e relacionam-se entre si (LUCAS, 1995, p. 10).

Percebemos sugestão de relação sinestésica no uso de termo textura para descrever um *tecido musical.* A definição do verbete “Textura” no *Harvard Dictionary of Music* inicia-se ao afirmar que “como um tecido, a música consiste em elementos horizontais ('urdume') e verticais ('trama'). Os primeiros são os sons sucessivos que formam as melodias, os últimos são os sons simultâneos que formam as harmonias”[2]; a interação desses elementos que compõem a textura (Apel, 1944, p. 842).

---

[1] Disponibilizo uma pasta com material extra: (1) áudios para algumas das figuras de transcrição – quando disponível, um ícone de fone aparece ao lado da figura; (2) áudios das composições originais e (3) link para o texto com áudios já embutidos para leitura online. Segue o link: https://drive.google.com/drive/folders/1Y2UepQVtMMeUpjy5x3xWxqTqN5mqS4pn?usp=drive_link.

[2] “[...] like woven fabric, music consists of horizontal ("woof") and vertical ("warp") elements. The former are the successive sounds forming melodies, the latter the simultaneous sounds forming harmonies.”. Todas as traduções de obras em língua estrangeira contidas neste trabalho, salvo indicação contrária, são de autoria própria (tradução nossa).

Diversos tratados de orquestração dedicam capítulos à manifestação das diferentes organizações texturais, apresentando, de modo geral, exemplos do repertório de concerto de tradição europeia.

Embora não empregue explicitamente o termo textura, Rimsky-Korsacov em *Principles of Orchestrarion* (1922)*,* dedica capítulos a “Melodia”, “Harmonia” e “Composição da orquestra” nos quais faz considerações sobre: a hierarquia dos planos da melodia e do acompanhamento, a variação na densidade de acordes, e exemplos de organizações como *tutti e* uníssonos.

Walter Piston (1955), em seu livro *Orchestration,* articula o uso do termo textura de forma mais clara, subdivido-o em sete tipos: Uníssono orquestral, Melodia e acompanhamento, Melodia secundária, Condução de vozes, Textura contrapontística, Acordes, e Textura complexa.

George Frederick McKay (1963), em *Creative Orchestration*, explora de forma direta e consistente diferentes tipos de textura: Monofônica, Cordal, Polifônica, Homofônica, Politemática, Polirrítmica, Heterofônica e Onomatopeica. O autor apresenta exemplos específicos e detalha sua classificação, que inclui termos já consolidados (monofônica, polifônica, homofônica, heterofônica, polorrítmica e cordal) e outros utilizados de forma mais específica em sua proposta (politemática e onomatopeica).

Samuel Adler é autor de *The Study Of Orchestration* (1989), livro que se consolidou como uma referência importante na bibliografia desta temática. A primeira parte, intitulada “Instrumentação”, aborda as famílias dos instrumentos (cordas, madeiras, metais, percussão e instrumentos de teclado), em mais de dois terços do livro. A segunda parte do livro, “Orquestração”, compreende quatro capítulos: “Escrevendo para orquestra completa”; “Transcrição para orquestra”; “A orquestra como acompanhante”; e “Preparação de grade e partes”. No primeiro explora aspectos de organização textural divididos nas seções: “O *tutti* de uníssono-oitava”, “Primeiro plano e Plano de Fundo (*foreground and background*)”, “Textura Homofônica”, e “Textura Polifônica”. Adler traz discussão interessante ao empregar o binômio *foreground/background* em substituição ao conceito de melodia acompanhada (p.467). Essa divisão em planos é particularmente relevante porque, ao se utilizar o termo “melodia acompanhada”, isolamos o acompanhamento, que também pode conter melodias, mesmo que classificadas como secundárias.

O conceito de textura é explorado em diferentes propostas, aplicações e profundidades, dependendo do foco das investigações. Embora certas abordagens sejam mais específicas, algumas categorias são recorrentes para tratar, de forma abrangente, a descrição da organização textural, aqui retomadas: monofonia, homofonia, polifonia e heterofonia. Uma dessas classificações de textura tem protagonismo nesta pesquisa e merece, neste momento, algumas reflexões pessoais.

Sempre me incomodou a ideia de usarmos o termo homofonia para descrever duas situações bastante diferentes: (1) uma melodia principal acompanhada por diversas outras vozes, agrupadas em estrutura que denominamos acompanhamento, que pode apresentar inúmeros elementos independentes ritmicamente; (2) diversas vozes, todas com a mesma divisão rítmica, sendo uma delas a melodia principal — de maneira geral a voz mais aguda — e as demais expondo a harmonia. Vemos o agrupamento dessas duas situações, por exemplo, no verbete de textura do Grove Music Online, diz que na homofonia há "uma linha melódica claramente definida e um acompanhamento (por exemplo, a maioria das canções) ou várias linhas ou vozes movendo-se no mesmo passo, muitas vezes compartilhando o mesmo ritmo ou ritmo semelhante (textura homorrítmica)"[3] (Acevedo, 2024).

O termo homofonia, com seu prefixo *homo* (que aponta para a semelhança) parece mais adequado ao segundo caso. No primeiro caso é mais difícil de justificar o prefixo *homo,* visto que o acompanhamento pode ser constituído de elementos distintos, *héteros*. Para lidar com tal questão, tem-se recorrido a termos que particularizam as situações como *melodia acompanhada* e *textura cordal.* Também vemos essa preocupação em Adler, quando explora *foreground/background*, como comentado anteriormente.

Ponto importante dessa questão é que partindo-se de uma classificação de *melodia acompanhada* podemos produzir resultados díspares ao explorarmos variações na construção do acompanhamento. A riqueza de possibilidades na macro organização de melodia acompanhada é o foco principal do nosso estudo; pretendemos investigar as situações mais comuns que acontecem no plano do acompanhamento nas instrumentações que contenham uma seção rítmico-harmônica. Tal seção é muito comum nos grupos de música popular urbana e é normalmente denominada base, termo que usaremos a partir de agora.

[3] one clearly melodic line and an accompaniment (e.g. most solo songs) or multiple lines or voices moving at the same pace, often sharing the same or similar rhythm (homorhythmic texture).

Normalmente constituída por instrumentos como a bateria, o contrabaixo, o piano e a guitarra, a base tem a função primordial de acompanhar um solista[4]. Os procedimentos de construção do acompanhamento e sua organização textural configuram a investigação proposta nesta pesquisa.

Repensar ou discutir qualquer tipo de classificação requer ponderação quanto à pertinência das nomenclaturas em relação ao objeto de estudo. Seriam as classificações texturais existentes adequadas para a análise de todo e qualquer repertório? Oferecem eficiência, capacidade descritiva das peculiaridades e práticas específicas? O fazer musical, vinculado a gêneros, estilos ou mesmo a instrumentações específicas, pode apresentar particularidades que justifiquem reconsideração e, eventualmente, adequação dos conceitos de textura. Nossas discussões foram estimuladas por tais questionamentos.

O conceito de *levada* é central na organização dos elementos constituintes do acompanhamento realizado pela base. Podemos citar como elementos recorrentes na construção de acompanhamento construído pela base e enquadrado na condição de levada: (1) padrões rítmicos, executados com certa regularidade e de forma cíclica pela bateria; (2) linha de baixo organizada em padrões motívicos; (3) ataques de acordes, em bloco ou arpejados, executados por instrumento harmônico também manifestando organização e padrões repetidos com variações. Tais elementos se prestam para situarmos a levada num gênero específico. Muitas vezes substituído pelo termo em inglês *groove,* essa maneira de estruturar o acompanhamento é tão relevante que dedicamos um capítulo à discussão dos termos *groove* e levada e os desdobramentos em diversas pesquisas que se debruçaram em características associadas a eles.

Partindo dos pontos até então levantados, surge uma questão central sobre a atuação da base: quais as possibilidades de organização textural no acompanhamento? A questão que se desdobra em outras: Podemos reconhecer organizações recorrentes? Quais são seus elementos constituintes? Quais suas funções? Como se dá a relação entre esses elementos? Como o acompanhamento se relaciona com a melodia acompanhada?

---

[4] Alguns outros instrumentos muito comuns na base são o violão, o cavaquinho, e instrumentos de percussão diversos, além de instrumentos específicos na manifestação de gêneros e culturas particulares.

Minha trajetória profissional como guitarrista e violonista proporcionou diversas possibilidades de atuação como instrumentista na posição de acompanhador. Tanto como único acompanhante quanto como integrante da base — guitarra, bateria, contrabaixo e, muitas vezes, o piano.

A construção do acompanhamento sempre me fascinou. Minha dissertação de mestrado, *Acompanhamento e Contrametricidade* (2009), já demonstra o interesse pelo tema. Nela, exploro a organização de ferramentas de análise para elementos da textura do acompanhamento com a finalidade de reconhecer manifestações relativas ao conceito de contrametricidade.

Como professor da disciplina Arranjo na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro tive a oportunidade de transpor a experiência artística, como integrante da base, para o ambiente acadêmico, organizando de forma didática a minha vivência.

Nesse processo, tenho me deparado com lacunas na bibliografia quanto a trabalhos que se dediquem, de forma aprofundada, às particularidades do acompanhamento executado pela base. Nos livros dedicados a arranjo, os instrumentos da base geralmente são tratados em capítulos separados, nas seções de instrumentação, resultando assim, em uma organização que não privilegia a construção compartilhada do plano do acompanhamento; e essa é a função fundamental da base como seção.

Entender os procedimentos característicos dessa forma de acompanhar coletivamente através da base coloca em foco um fazer musical muito ligado à tradição oral e a práticas culturais que se solidificaram fora da academia. Acreditamos que a valorização dessas manifestações e o ato de trazê-las para discussão acadêmica contribuirá para o necessário reconhecimento de sua importância e para a produção de conhecimento no campo das práticas interpretativas.

Tivemos como objetivo geral de nossa pesquisa: desenvolver uma proposta teórica para compreender a textura de exemplos musicais que utilizem a base em sua instrumentação. Tal objetivo geral foi atingido através dos seguintes objetivos específicos:

a) Identificar os elementos de textura em gravações selecionadas;

b) Categorizar a organização interna dos elementos do plano do acompanhamento e do plano da melodia;

c) Descrever as funções de tais elementos e sua orquestração;

d) Analisar a relação do plano do acompanhamento e do plano da melodia;

e) Esclarecer, quando relevante, o papel das situações texturais com a estrutura formal.

Ao se analisar de forma abrangente os exemplos retirados das gravações selecionadas em nossa amostra, pode-se dizer que a textura predominante é homofônica na forma de melodia acompanhada. No entanto, um ponto inicial a ser investigado é a complexa variedade de organização do acompanhamento executado pelos instrumentos da base. Para isso, seguindo os objetivos específicos da pesquisa precisamos: (1) fazer uma distinção entre dois planos — o da melodia e o do acompanhamento —, (2) investigá-los separadamente e (3) compreender os possíveis tipos de interação entre eles.

Um ponto essencial para o presente estudo é a decomposição dos elementos do plano do acompanhamento. É comum tal abordagem em textos de orquestração e arranjo (Piston, 1955, p.373; White, 1992, p.42), porém, uma característica importante que pretendemos estudar não é contemplada na maioria desses textos: a base fazendo uma levada.

No repertório ao qual nos dedicamos, a presença da levada é, de certa forma, força organizadora do plano do acompanhamento. Assim, é essencial a compreensão da expressão compartilhada no plano do acompanhamento pela base, proporcionando um entendimento da relação entre os seus elementos. Nos livros de arranjo, a estratégia de abordagem dos instrumentos da base privilegia suas características individuais, deixando ainda espaço para uma investigação da base como seção.

Carlos Almada (2000), em seu livro *Arranjo*, aponta algumas interações dos instrumentos da base. Após abordar a bateria e o baixo separadamente, faz considerações na relação dos instrumentos em uma levada. Da mesma forma, após discorrer sobre violão, guitarra e piano separadamente, apresenta problematizações sobre esses instrumentos, quando dividem a função de criar padrões rítmica-harmônicos de acompanhamento.

Henry Mancini (1973), em seu texto clássico, *Sounds and Scores*, dedica poucas páginas para a base com os instrumentos separados em seções de

instrumentação. Embora inclua um capítulo intitulado Combo[5], poucas são as considerações sobre a construção do acompanhamento e dos elementos da textura.

Muitos outros autores seguem de forma similar, essas características de organização em seus livros. Alguns e,xemplos são: Dom Sebesky (1974), Nelson Riddle (1985), Gary White (1992), Sammy Nestico (1993), Ian Guest (1996), Gary Lindsay (2005), Mike Tomaro e John Wilson (2009).

Faria e Korman (2001) apresentam construções de acompanhamento usando a base nos seguintes gêneros brasileiros: bossa-nova, frevo, samba, partido-alto, choro, afoxé, marcha-rancho e baião. Cada gênero é tratado em capítulo separado e padrões de acompanhamento de cada instrumento são detalhados e exemplificados com partituras e gravações. Tem como foco, portanto, uma compreensão das características de cada um dos gêneros explorados.

Entre os trabalhos acadêmicos encontramos importantes aplicações do conceito de textura e possibilidades analíticas. Um caminho que enxergamos como o mais produtivo para construção da proposta original desta pesquisa se deu a partir de um referencial teórico construído com três autores: Wallace Berry (1976), Pauxy Gentil-Nunes (2009) e Daniel Moreira (2019). O livro *Structural Functions in Music*, de Wallace Barry (1976) é um marco no estudo da textura e serve como ponto de partida para diversas investigações ligadas ao termo e sua aplicação. No Brasil, uma importante corrente, a partir de Berry, se deu com as explorações da *teoria particional,* proposta por Gentil-Nunes. Um dos desenvolvimentos nessa corrente foi o trabalho de Daniel Moreira com sua proposta de *design textural.* A presente pesquisa se propõe a seguir esse caminho, contribuindo com aspectos específicos para a análise textural de um repertório que contenha a base como seção de acompanhamento.

A escolha do repertório para análise teve ajustes e ampliações no decorrer da pesquisa. Num primeiro momento, assumimos como o foco central os exemplos retirados de gravações na discografia do grupo *Art Blakey and the Jazz Messengers.* Estabelecemos dois parâmetros na coleta de exemplos para nossa amostra: (1) tipos representativos de organização interna dos elementos de textura no plano do acompanhamento e (2) tipos representativos de relação entre o plano do acompanhamento e da melodia. Depois desse momento inicial, identificamos a

[5] No contexto jazzístico o termo *combo* é usado para designar grupos menores (“Combo (i)”, 2001), entre 5 e 8 integrante, geralmente uma base e 2, 3 sopros, por exemplo. Muito usado em oposição a grupos grandes como a *big band.*

necessidade de expandirmos os exemplos com outra fonte que contemplasse outras características importantes que não se apresentaram de forma consistente: utilização de mais de um instrumento harmônico na base e a utilização de padrões regulares e planejados nas estruturas de acompanhamento. Com isso, decidimos ampliar nossas fontes e incluir o álbum Coisas, de Moacir Santos.

Com a adição das gravações de Moacir, além de conseguirmos trazer situações que eram muito relevantes para nossas investigações da construção textural da base, também poderíamos testar a proposta teórica apresentada pela pesquisa sem uma restrição de gênero ou estilo, como o universo ligado ao jazz, explorado nos exemplos de Blakey.

Para os exemplos de Moacir, usamos como material de apoio a publicação das transcrições feitas por Zé Nogueira e Mário Adnet das grades do álbum Coisas. As partes originais de Moacir foram perdidas e esse trabalho de transcrição da publicação citada é um resgate precioso. Gostaríamos de apontar que embora tenhamos usado as transcrições de Nogueira e Adnet como ponto de partida, tomamos como referência principal os áudios do próprio disco que, por vezes, acabaram trazendo algumas informações que não aparecem na publicação.

A última ampliação dos exemplos utilizados foi motivada por uma questão distinta. No repertório tanto dos *Jazz Messengers* quanto de Moacir, as gravações servem como referência da execução da base, mas não há acesso às partituras originais utilizadas, o que impede a verificação do grau de detalhamento da notação escrita ou das informações verbais empregadas. Diante disso, optou-se por integrar a parte artística desta pesquisa como terceira fonte de exemplos analisados: cinco gravações de composições autorais. Com esses exemplos, tornou-se possível estabelecer uma comparação precisa entre o material escrito e a execução realizada. Assim, considera-se que a contribuição para o campo das práticas interpretativas, ligadas à expressão da base como seção de acompanhamento, foi significativamente ampliada.

Definidas as fontes, a primeira etapa da coleta de dados adotou como critério de seleção a demonstração da maior diversidade de situações para a fase de análise subsequente, buscando refletir a amplitude dos gestos de acompanhamento executados pela base.

Na segunda fase, os exemplos selecionados foram submetidos a novas audições detalhadas. Os trechos cuja presença na amostra final se justificava foram

isolados e transcritos. Essas audições foram realizadas com o auxílio dos softwares Transcribe! e Moises[6], que oferecem diversas ferramentas para facilitar a manipulação e investigação de áudios, tais como equalizações, escuta panorâmica e separação de instrumentos.

Posteriormente, procedeu-se à etapa de análise dos dados. Com base: (1) no número e classificação dos elementos da textura; (2) nas relações de independência e hierarquia; (3) na interação entre os planos da melodia e do acompanhamento; e (4) no reconhecimento das funções das organizações coletadas no discurso textural. A partir de tais critérios foram desenvolvidas categorias capazes de abranger as situações texturais observadas nos trechos analisados, por meio da teoria de análise textural desenvolvida neste estudo.

De acordo com Antônio Carlos Gil (2002, p.17), a pesquisa científica "objetiva tanto o conhecimento em si mesmo quanto as contribuições práticas decorrentes desse conhecimento". Busca-se estabelecer essa ponte por meio da inserção de gravações de composições originais, o que possibilitou o esclarecimento das práticas interpretativas do fazer musical dos instrumentistas da base, através da proposta de análise textural desenvolvida neste estudo.

A presente tese está organizada da seguinte forma:

a) a Seção 2 discute os termos *groove* e levada, explorando suas semelhanças e diferenças;

b) a Seção 3 apresenta o referencial teórico para esta pesquisa, com os autores Wallace Berry, Pauxy Gentil-Nunes e Daniel Moreira;

c) a Seção 4 expõe a proposta teórica para análise textural da base;

d) a Seção 5 detalha as fontes dos exemplos e questões sobre as transcrições apresentadas;

e) a Seção 6 apresenta os exemplos coletados nas gravações, organizados pelas situações texturais identificadas;

f) a Seção 7 apresenta as Considerações finais.

[6] A utilização dos *softwares* será retomada na Seção 5.

2 *GROOVE* OU LEVADA?[7]

Este capítulo é dedicado à discussão dos conceitos de levada e *groove* na organização do acompanhamento feito pela base. Iremos apresentar as semelhanças e as particularidades dos termos.

Serão apontados diversos autores que se ocuparam com definições de *groove* ou levada e que desenvolveram conceitos que se relacionam com características associadas às suas manifestações.

É importante reforçarmos que o termo *groove* é usado de forma corriqueira na língua portuguesa, seja por músicos, pesquisadores, críticos ou jornalistas; mas a proposta deste capítulo não consiste em discutir questões de tradução (e considerar *groove* sempre como sinônimo de levada), mas confrontar a utilização desses termos e pesquisas que se dedicaram a investigações relevantes ao comportamento da base por meio desses termos.

Percebe-se que o conceito de levada se insere dentro das possibilidades exploradas nos estudos sobre *groove,* que acaba abarcando significados e aplicações mais plurais.

Começaremos nossa discussão com o termo *groove*, utilizado internacionalmente e com mais ampla bibliografia; seguido das considerações sobre levada, comparando com o que foi exposto sobre *groove*.

2.1 GROOVE

Antes de iniciarmos, vale enfatizar a ressalva de alguns autores na dificuldade de abordar o conceito. Seguem algumas declarações que expressam tal dificuldade: "*Groove* é uma questão complexa em sua essência"[8] e não pode ser sumariamente definido como a soma de diversas características (Câmara; Danielsen 2018, p. 276); "O termo *groove*, obviamente, é escorregadio, abarcando uma variedade de conotações"[9] (Butterfield, 2006, nota final 2); "*Groove* é um termo popular no campo da música. No entanto, ao tentar defini-lo, encontramos vários significados, dependendo de quem o descreve, do contexto e da época"[10] (Duman et al, 2024).

[7] Grande parte desta seção foi publicada em forma de artigo e apresentado no Simpom 2025.
[8] Groove is a complex matter at its core.
[9] Groove is a slippery term, of course, embracing as it does a variety of connotations.
[10] Groove is a popular term in the field of music. Yet, when attempting to define it, we find various meanings depending on the describer, the context, and the era.

2.1.1 Definições

Partiremos de três definições do termo *groove* para contextualizar e construir nossas considerações; as duas primeiras, mais breves, em verbetes do Grove Music Online e a última, mais detalhada, do Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory.

2.1.1.1 Barry Kernfeld (2002)

O verbete escrito por Kernfeld (2002) apresenta diversas características do termo *groove*, e começa definindo que (1) *groove* é, "no âmbito do jazz, um padrão repetido persistentemente"[11]. Embora partindo dessa perspectiva do jazz, Kernfeld aponta que, no termo, (2) há importante conexão com a dança e que "a afirmação de que uma performance possui ou alcança um *groove,* geralmente significa que ela, de alguma forma, impulsiona o corpo a se mover"[12]. Outro aspecto levantado, ligado à performance, (3) discute a conotação da qualidade do fazer musical e, como através da expressão "*in the groove*", é usada para descrever execuções sofisticadas, adequadas ao estilo ou de qualidade. E essa utilização qualitativa ressalta "a importância dos julgamentos estéticos na identificação do *groove* estar ou não presente, ou na sua avaliação"[13].

O verbete finaliza dizendo:

> Embora o presente dicionário reconheça esses usos amplos e recorrentes [...], o termo 'groove' ou 'organizado em groove' refere-se aqui a performances em grupo ou gravações nas quais o alcance de um groove parece ser a qualidade musical primordial. Caracteristicamente (mas sem a intenção de excluir outras possibilidades), esse uso tende a operar com referência a estilos do último terço do século XX que utilizam ostinatos de acompanhamento característicos derivados da música de dança de origem africana, seja afro-americana (por exemplo, soul, funk, disco, rap, hip-hop), música de dança afro-cubana (por exemplo, salsa) ou afro-brasileira (samba), ou alguma outra fusão semelhante[14] (Kernfeld, 2002).

Podemos destacar os pontos abordados:

---

[11] In the realm of jazz, a persistently repeated pattern.
[12] the statement that a performance has, or achieves, a groove, usually means that it somehow compels the body to move.
[13] the importance of aesthetic judgements in identifying the presence of, or evaluating, a groove
[14] Although the present dictionary recognizes these broad and continuing usages […], the term "groove" or "groove-based" refers herein to group performances or recordings in which the achievement of a groove seems to be the single foremost musical quality. Characteristically (but with no intent of excluding other possibilities), such usage tends to operate with reference to styles from the latter third of the twentieth century which utilize characteristic accompanimental ostinatos drawn from African-derived dance music, whether African-American (e.g., soul, funk, disco, rap, hip-hop), Afro-Cuban dance music (e.g., salsa), or Afro-Brazilian (samba), or some other such fusion.

a) Relação com repetição de padrões;

b) Conexão com dança e movimento;

c) Relação com a qualidade da execução na expressão "*in the groove*";

d) Expressão "*groved-based*"[15], ou organizado em groove, para designar músicas tendo o groove como elemento estrutural;

e) Expressão de gêneros com referências a uma herança africana.

2.1.1.2 Geoffrey Whittall (2013) — Grove Music Online

Whittall apresenta outra entrada do termo groove, mais curta e, portanto, reproduzida integralmente aqui:

> *Groove* é o resultado de um processo musical que é frequentemente identificado como uma força vital ou propulsão rítmica. Envolve a criação de uma intensidade rítmica adequada ao estilo ou gênero musical que está sendo executado. O *groove* é criado em uma música ao deslocar, do posicionamento esperado, elementos de tempo e dinâmica. O senso de pulso de um músico é subjetivo, não objetivo; os músicos interpretam e executam a passagem do tempo e a manifestação do pulso de maneiras ligeiramente diferentes. À medida que os músicos tocam, a interação dessas interpretações subjetivas adiciona tensão à performance e produz uma sensação de *groove*[16] (WHITTALL, 2013).

Podemos destacar os seguintes pontos:

a) Relação com o fazer musical, a performance ("resultado do processo musical");

b) Aspecto rítmico relevante e ligado ao gênero expressado;

c) Deslocamentos de acentuação ("dinâmica") e nuances na interpretação do pulso;

---

[15] Durante as últimas décadas aparece o termo "*groove-based music*" ou música organizada em groove, para se referir a gêneros ou estilos afro-estadunidenses como as jazz, R&B, soul, funk, disco, e hip-hop, nos quais o groove seria elemento central e organizador (Câmara; Danielsen, 2018, p. 271). A caracterização como *groove-based music* enquadra também diversos outros gêneros e culturas, em especial os afrodiaspóricos. É evidente que o vocabulário das diversas línguas traz sutilezas e especificidades na utilização dos termos associados ou em quase sinônimo com outras palavras e conceitos. Na língua portuguesa e no contexto brasileiro, é importante a discussão de *groove* balizado por outros conceitos, como o de levada, de suingue e de balanço.

[16] Groove is the result of a musical process that is often identified as a vital drive or rhythmic propulsion. It involves the creation of rhythmic intensity appropriate to the musical style or genre being performed. Groove is created within a piece of music by shifting timing and dynamic elements away from the expected pulse or dynamic level. A musician's sense of pulse is subjective, not objective; musicians interpret and perform the passage of time and the presence of the pulse in slightly different ways. As musicians perform, the push and pull of those subjective interpretations adds tension to a performance and produces a sense of groove.

d) Produzir a “sensação de *groove*” através da interação dos músicos.

2.1.1.3 Câmara e Danielsen - Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory

Na introdução do *Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory* é apontado que: enquanto uma das propostas de verbetes de dicionário, por sua natureza, é ser concisa em suas definições, elas muitas vezes “escondem as complexidades que estão por trás de alguns dos conceitos fundamentais que usamos na teoria musical”[17] e que a publicação se coloca como uma “oportunidade de examinar alguns desses conceitos críticos [...] em maior profundidade”[18] (Rehding, 2019). É enfatizado que a palavra “crítico” do título se refere tanto à ideia de conceitos fundamentais quanto à proposta de que os autores de cada capítulo trazem “uma nova perspectiva crítica a esses conceitos, lançando um olhar cauteloso sobre o saber tradicional e aprofundando-se em ideias que pensávamos conhecer bem”[19] (Rehding, 2019).

Câmara e Danielsen são pesquisadores com grande dedicação aos conceitos de *groove* e músicas organizadas em *groove* — “*groove-based music”* (Danielsen, 2006; Câmara, 2016, 2020) e o capítulo 11, por eles assinado*,* dedica 18 páginas ao termo *groove* e explora definições, diferentes abordagens na utilização do termo, qualidades associadas ao *groove*, além de seção com exemplos analisados.

Partindo do menos especializado *Merriam Webster Dictionary*, Câmara e Danielsen selecionam a sucinta definição de número seis do termo, que diz: "um ritmo pronunciado e agradável”[20]. A partir dessa definição — mesmo que muito vaga e não especializada — os autores conseguem inferir importantes aspectos associados ao termo: (1) a utilização como substantivo para designar um “um padrão rítmico característico de um estilo [ou gênero] musical”[21], e (2) a utilização e como na forma de adjetivo em “*groovy*” para refletir uma qualidade de prazer e invocar a relação com

[17] conceals the complexities that underlie some of the most fundamental concepts we use in music theory.
[18] an opportunity to examine some of these critical concepts […] in greater depth.
[19] a renewed critical perspective to these concepts, casting a wary eye on received wisdom and digging deep into ideas we thought we knew well.
[20] a pronounced enjoyable rhythm” (*Merriam Webster Dictionary Online, s.v*. “Groove,” https://www.merriam-webster.com/ dictionary/groove).
[21] “characteristic rhythmic pattern typical of a musical style”; compreendemos que os autores englobem gênero em sua definição, pois em seguida da citação exemplificam com “swing groove, rock groove, funk groove” (p. 271).

a “dança e movimento que emanam de tais padrões rítmicos quando são executados de maneira ideal”[22] (Schmidt Câmara; Danielsen, 2018, p. 271).

Em seguida o verbete explora três aspectos relacionados ao *groove*: (1) *groove* como padrão e performance, (2) *groove* como sensação prazerosa e incitação ao movimento e (3) *groove* como um estado de ser[23] (Câmara; Danielsen, 2018, p. 272).

2.1.1.3.1 *Groove* como padrão e performance

Este item é desenvolvido a partir de duas perspectivas: (1.1) designação de um padrão rítmico que expressa um gênero “em termos teórico-musicais, esse padrão coincide com a estrutura rítmica básica que caracteriza o estilo em questão”[24] (Câmara; Danielsen, 2018, p. 272); porém, ao ser usado para descrever um gênero, o termo carrega também (1.2) conotação associada à maneira, ou qualidade, da execução de tal padrão rítmico (Câmara; Danielsen, 2018, p. 272).

Em 1.1 é levantada a dificuldade que pode acontecer para se definir um padrão único, pois a expressão do *groove* como padrão de acompanhamento, de maneira geral, não acontece com repetições literais e sim através de variações; em 1.2 ao ser tratada a maneira de execução entram na discussão as discrepâncias participativas[25], que seriam desvios micro rítmicos na interpretação das figuras do *groove* e que muitas vezes são apontadas como característica interpretativa essencial do gênero.

> A ausência de um 'modelo' escrito [de padrão de acompanhamento] nas tradições orais exige propostas relevantes e bem fundamentadas da estrutura de groove. Essas propostas podem ser baseadas nas próprias performances ou gravações e devem levar em conta o fato de que as características microrítmicas, que muitas vezes escapam às representações tradicionais baseadas em notação rítmica, também têm um impacto estrutural. Decidir o que é variação sistemática — isto é, intrinsecamente parte do padrão de groove — e o que não é, é, portanto, crucial para as abordagens analíticas e teóricas do groove[26] (Câmara; Danielsen, 2018, p.273).

---

[22] dance and movement emanating from such patterns when they are performed in the optimal manner.
[23] (1) groove as pattern and performance; (2) groove as pleasure and appeal to movement; and (3) groove as a state of being.
[24] In music-theoretical terms, this pattern equals the basic rhythmic structure that characterizes the style in question.
[25] Participatory Discrepancies (conceito explorado por Charles Keil (1966) que será discutido mais adiante.
[26] The absence of a written “template” in oral traditions calls for relevant, well-considered proposals of groove structure. These may be based on actual performances or recordings and should take into account the fact that microrhythmic features, which often elude traditional notation-based representations of rhythmic structure, have a structural impact as well. Deciding on what is systematic

2.1.1.3.2 *Groove* como sensação prazerosa e incitação ao movimento

A sensação de movimento e o vigor rítmico das músicas organizadas em *groove* são apontadas pelos autores como a base para recentes tentativas, sob o aspecto psicológico, de uma definição de *groove* como "a sensação de querer mover alguma parte do corpo em relação a algum aspecto do padrão sonoro"[27] (Madison, 2006, p. 201 *apud* Câmara; Danielsen, 2018, p.274).

É relacionada a sensação de prazer com a participação dos músicos executantes, ao enfatizarem que é "importante esclarecer que, ao contrário do estado prazeroso de formas musicais mais teleológicas, o estado prazeroso do *groove* deriva antes de tudo do próprio processo"[28] (Câmara; Danielsen, 2018, p.274).

Retomando aspectos específicos da percepção do pulso e interpretação das subdivisões, os autores colocam que o

> groove é frequentemente caracterizado por tensão estrutural no nível das figuras e/ou do microrritmo que requer participação interpretativa ativa, como preencher o pulso em posições estruturalmente silenciosas que não são explicitamente articuladas em som. Como Witek[29] aponta, isso significa que o prazer no groove não é causado por algum estímulo cognitivo-físico, mas emerge através da atuação [através da interpretação] dos aspectos da estrutura musical e, assim, do constante engajamento do executante, quase como parte do próprio groove[30] (Câmara; Danielsen, 2018, p.274).

2.1.1.3.3 *Groove* como estado de ser

A expressão *"being in the groove"* ou "estar no *groove*", muitas vezes conjugado na adaptação para o português como "estar *groovando*", é usada para descrever "um estado de prazer no qual a criação musical se torna aparentemente sem esforço"[31]; os músicos estariam tão envolvidos no fazer musical que a sensação de tempo se dissolve (Câmara; Danielsen, 2018, p.275).

---

variation—that is, intrinsically part of the groove pattern—and what is not is, therefore, crucial for analytical and theoretical accounts of groove.

[27] the sensation of wanting to move some part of the body in relation to some aspect of the sound pattern.

[28] important to clarify the fact that, unlike the pleasurable state of more teleological musical forms, groove's pleasurable state derives first and foremost from the process itself.

[29] Maria Witek, autora de textos sobre groove como *Filling In: Syncopation, Pleasure and Distributed Embodiment in Groove*, 2017.

[30] Groove is often characterized by structural tension at the level of figures and/or microrhythm that requires active interpretive participation, such as filling in beats at structurally silent positions that are not explicitly articulated in the sound. As Witek points out, this means that pleasure in groove is not caused by some cognitive-physical stimulation but emerges through one's enactment of aspects of the musical structure and, thus, one's constant engagement, almost as a part of the groove itself.

[31] A pleasing state in which the creation of music becomes seemingly effortless.

É reforçada a distinção da vivência musical, a experiência no momento, em oposição a uma análise intelectual posterior do que aconteceu, que seriam perspectivas fundamentalmente diferentes e que não poderiam ser completamente alinhadas.

> Os discursos acadêmicos, como discussões críticas-culturais ou investigações musicológicas, frequentemente falham em abordar as qualidades fenomenológicas relacionadas à experiência musical — ou seja, como as coisas são quando acontecem. Contudo, a diferença entre *como o groove é* quando acontece no tempo, e o *que ele é* no processo de compreensão, é impossível de transcender: ela não pode ser nivelada[32] (Câmara; Danielsen, 2018, p.276).

Após explorarem esses três aspectos relacionados ao *groove*, os autores partem para seção onde definem propriedades rítmicas que julgam necessárias — embora não suficientes — para a manifestação/caracterização do *groove*:

a) Pulso regular

A associação de *groove* com uma música que motiva, de alguma forma, o movimento corporal, a presença de "um pulso regular é de extrema importância"[33] (Câmara; Danielsen, 2018, p.276).

Mas é importante reforçar que é a percepção organizacional do pulso regular que precisa ser clara, não necessariamente a exteriorização sonora dele.

> Independentemente de um pulso (externo) bem definido ser evidente no som ou não, um senso interno de pulso é vital para compreender ou se sincronizar com um groove, seja tocando, dançando ou ouvindo. Se alguém não conseguir captar a referência de pulso 'correta', o melhor cenário possível é que será improvável que se aprecie a delicada interação rítmica interna dos multiníveis [de subdivisão]; o pior cenário é que não conseguirá se sincronizar com ele de forma alguma, resultando em desorientação rítmica e confusão[34](Câmara; Danielsen, 2018, p.277).

---

[32] Academic discourses such as cultural-critical discussions or music-analytical investigations often fail to address the phenomenological qualities linked to the experience of music—that is, how things are when they happen. However, the difference between how groove is when it happens, in time, and what it is in the process of understanding, is impossible to transcend: it cannot be leveled out.

[33] a regular beat is of paramount importance.

[34] Regardless of whether a clear-cut (external) pulse is evident in the sound or not, an internal sense of beat is vital for understanding or entraining to a groove, in terms of either playing, dancing, or listening. If one fails to catch the "correct" beat reference, the best-case scenario is that one will be unlikely to appreciate the delicate interplay of multilevel rhythms within it; the worst-case scenario is that one will fail to entrain to it at all, resulting in rhythmic disorientation and confusion.

b) Subdivisões do pulso

Aqui, os autores discutem a noção de vitalidade/condução rítmica ("rhythmic drive") impressa na manifestação de níveis métricos que subdividem o pulso. E é introduzida a noção nível de *densidade referencial* como "o nível métrico que compreende a menor unidade prática de subdivisão"; e pode ser usado para comparar estilos de *groove* analisando-se a frequência de eventos nesse nível.

Outro aspecto muito relevante está ligado à interpretação das subdivisões: (1) se são executadas de forma isócronas (iguais ou "*even*") ou (2) não isócronas (desiguais, suingadas ou "*swung*"). Esse tipo de interpretação, pode ser considerada uma característica "micro rítmica" — que será tratado adiante em tópico dedicado.

Já relacionando com propriedades que serão expostas posteriormente, os autores terminam a seção dizendo que

> o que contribui fundamentalmente para um groove bem-sucedido não é apenas a presença de eventos em níveis métricos mais rápidos, tocados com algum grau de swing, mas também a maneira particular como esses eventos são estruturalmente posicionados e dinamicamente articulados no contexto da unidade básica, além de serem combinados com outros dispositivos rítmicos, como a síncope e o contra ritmo[35] (Câmara; Danielsen, 2018, p.278).

c) Síncope

Articulações sincopadas são onipresentes nas músicas organizadas em *groove* e "frequentemente interpretadas como atuando para subverter momentaneamente o esquema de acentuação do pulso predominante"[36] (Câmara; Danielsen, 2018, p.278).

Os conceitos de cometricidade e contrametricidade cunhados por Kolinski (1960) são valiosos para compreendermos a relação entre a posição de eventos e sua relação com diferentes níveis métricos[37].

---

[35] what fundamentally contributes to a successful groove is not only the presence of faster-metrical-level events swung to some degree but also the particular manner in which those events are structurally positioned and dynamically articulated within the context of the basic unit, as well as combined with other rhythmic devices, such as syncopation and counter-rhythm.

[36] frequently interpreted as functioning to momentarily subvert the prevailing beat-accentuation scheme.

[37] Para aplicação desses conceitos em acompanhamento de repertório de música popular brasilera ver Trajano (2009).

d) *Contrarritmo* (tendências sistemáticas em direção ao cross-rhythm e ambiguidade métrica)

Cross-rhythm pode ser definido como o resultado da sobreposição de fluxos rítmicos “cujas periodicidades [...] são números múltiplos não inteiros” (London, 2012, p.66 *apud* Câmara; Danielsen, 2018, p.279). E o *The New Harvard Dictionary of Music* descreve o efeito do *cross-rhythm* como um “ritmo no qual o padrão regular de acentos do compasso predominante é contradito por um padrão conflitante e não apenas por um deslocamento momentâneo que deixa o compasso predominante fundamentalmente inalterado”[38] (Randel; Apel 1986, p.216 *apud* Câmara; Danielsen, 2018, p.279).

Como essa superposição tão contundente do *cross-rhythm* não aparece de forma recorrente nas músicas baseadas em *groove,* Danielsen propõe o termo 'contrarritmo' para denotar instâncias momentâneas de *cross-rhythm* ou articulações sistemáticas contramétricas, cujo objetivo final é desestabilizar, mas não desafiar fundamentalmente, o pulso principal (Câmara; Danielsen, 2018, p.279).

e) Microrritmo

Os estudos que se ocupam com característica de microrritmo se dedicam a investigar os desvios da posição métrica exata na execução rítmica, e geram diversos desdobramentos, como: (1) interpretação de subdivisões nos níveis métricos mais velozes; (2) comparação da diferença de posicionamento de ataques executados por músicos diferentes; (3) até quando o desvio é percebido como tal ou irá sugerir novo posicionamento métrico; (4) o desvio se torna padrão e sugere característica de interpretação de um gênero ou estilo, entre outros.

Charles Keil (1966) traz o conceito de *discrepâncias participativas* para discutir tais desvios e que passa a ser usado amplamente por autores posteriores. Câmara e Danielsen apontam que as discrepâncias participativas na execução entre os músicos são importantes para “a dimensão ‘dinâmica’ de

[38] A rhythm in which the regular pattern of accents of the prevailing meter is contradicted by a conflicting pattern and not merely a momentary displacement that leaves the prevailing meter fundamentally unchallenged.

> um *groove*, ou seja, é o que faz um *groove groovar*"[39] (Câmara; Danielsen, 2018, p.280).
>
> Os autores ainda levantam, que nos estudos do microrritmo, o timbre é relevante na percepção do posicionamento do ataque e apontam que os "sons com ataques cortantes e abruptos, por exemplo, são ouvidos como posicionados mais cedo no tempo do que sons com ataques mais graduais e arredondados, mesmo quando seus inícios são os mesmos"[40], e ainda que "significa que o microrritmo está potencialmente presente mesmo na música baseada em *groove*, onde todos os eventos rítmicos supostamente estão firmemente localizados no *grid* [menor nível métrico de referência]"[41] (Câmara; Danielsen, 2018, p.280).

Os autores escolhem três gravações para exemplificarem aspectos abordados no capítulo: "Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine" — James Brown, "(Your Love Keeps Lifting Me) Higher and Higher" — Jackie Wilson e "Left & Right" — D'Angelo.

Na conclusão do capítulo, os autores retomam a questão da dificuldade de lidar com um termo que pretende descrever aspectos analíticos e processuais: "a sensação de estar no *groove* é, de fato, inefável e impossível de compreender plenamente; o próprio ato de tentar entendê-lo a posteriori o dissocia da experiência imersiva do *groove*"[42] (Câmara; Danielsen, 2018, p.288).

Seguem aqui os pontos levantados pelos autores:

a) Padrão e performance:
   - Padrão rítmico ligado à expressão do gênero ou ao estilo executado;
   - Maneira de execução.

b) Sensação prazerosa e incitação ao movimento:
   - Vigor rítmico;

---

[39] "dynamic" dimensions of a groove — that is, it is what makes a groove groove.
[40] Sounds with sharp, impulsive attacks, for example, are heard as positioned earlier in time than sounds with slow, rounder attacks, even when their onsets are the same.
[41] This means that microrhythm is potentially present even in groove-based music where all the rhythmic events are supposedly located firmly on the grid.
[42] the ineffable state of being in the groove is, in fact, impossible to come to terms with; the very act of endeavoring to grasp it a posteriori dissociates one from the immersive groove experience itself.

- Prazer dos participantes no fazer musical das músicas organizadas em *groove.*

c) Estado de ser:

- Experiência imersiva, quase hipnótica na execução;
- Sensação de dissolução da passagem do tempo e facilidade de execução.

d) Propriedades rítmicas do *groove:*

- Pulso regular;
- Subdivisões do pulso;
- Síncope (contrametricidade);
- Contra rítmico — ambiguidades;
- Microrritmo.

Seguiremos agora com outros aspectos desenvolvidos em diferentes pesquisas que se ocupam com características relacionadas ao *groove* e ainda retomando alguns aspectos apontados nas definições e desenvolvidos por outros autores.

2.1.2 Repetição

Richard Middleton, relevante pesquisador sobre música popular, aponta a importância da repetição em música e diz que

> está intimamente ligada ao seu papel na estrutura sintática total — ou seja, à natureza do que é repetido e à relação da repetição com os outros processos presentes. A variedade de maneiras nas quais a repetição pode ser usada é potencialmente infinita[43] (Middleton, 2006, p. 16).

Elizabeth Margules, em seu livro “On Repeat: How Music Plays the mind”, diz que

> A repetição permite uma atenção preditiva cada vez mais bem-sucedida, e o entrosamento resultante imita a condição de interações sociais bem-sucedidas e comunicação fácil. Parte do prazer das audições repetidas pode

[43] is closely bound up with its role in the total syntactic structure — i.e., with the nature of what is repeated and with the relationship of the repetition to the other processes that are present. The variety of ways in which repetition can be used is potentially infinite.

> vir da maneira como elas formam uma espécie de atalho para esse senso de facilidade social[44] (Margulis, 2014, p.112).

Baseando-se em Keil & Feld (1994) e Pressing (2002), Margulis relaciona a previsibilidade da repetição com *groove* dizendo que o estado de *groove* consiste em "uma sensação cinestésica percebida dos elementos previsíveis da estrutura temporal dentro de um episódio particular de criação musical"[45] (Margulis, 2014, p.112).

2.1.3 Estrutura métrica

A organização do *groove* se dá a partir de uma estrutura métrica clara e definida. Diferentes níveis métricos interagem através de células rítmicas superpostas. Um pulso estável e regular é característico na expressão do *groove* produzido por uma base. Vijay Iyer descreve *groove* — sem considerar uma definição — como "um pulso isocrônico que é estabelecido coletivamente por um entrelaçamento composto de entidades rítmicas"[46] (Vijay Iyer, 1998, p.15).

As músicas organizadas em *groove* colocam em foco esse tipo de construção tão característica na música popular, em especial as que se relacionam com heranças diaspóricas africanas, fazendo com que sua compreensão seja feita a partir de tal construção, muito diferente das composições na tradição europeia.

> Músicas organizadas em *groove* não apresentam frequentemente alongamento de final de frase, ritardandos, acelerandos, rubatos ou outras modulações expressivas de tempo da música clássica europeia; ao contrário, elas promovem minúsculos e sutis desvios de microtempo[47] da regularidade rígida [dos níveis métricos inferiores, da subdivisão], enquanto mantêm a isocronia do pulso geral[48] (Iyer, 1998, p. 16).

A compreensão de que é através de um pulso constante, sem alterações de andamento, que se dá o entrelace das células rítmicas nas diferentes camadas do *groove* é vital para evidenciar a relevância do aspecto rítmico que o termo comporta. A combinação das camadas rítmicas gera padrões, que se configuram como modelos que se repetem, de forma estrita ou variada.

---

[44] Repetition allows for increasingly successful predictive attending, and the resulting entrainment mimics the condition of successful social interactions and easy communication. Some of the pleasure of repeated listenings might stem from the way they form a sort of shortcut to this sense of social ease.
[45] a felt, kinesthetic sense of the predictable elements of the temporal structure within a particular episode of music making.
[46] an isochronous pulse that is established collectively by an interlocking composite of rhythmic entities.
[47] As explorações em microtempo serão tratadas adiante.
[48] Groove-based musics do not often feature the phrase-final lengthening, ritardandi, accelerandi, rubati, or other expressive tempo modulations of European classical music; rather, they involve miniscule, subtle microtiming deviations from rigid regularity, while maintaining overall pulse isochrony.

2.1.4 Padrão x execução — sintático x processual

Discussão bastante pertinente aparece quando se contrapõe a estrutura do padrão do *groove* com a sua execução; entre o que está escrito (ou concebido) com o que é de fato tocado — ou talvez, *como* de fato é tocado. O que seria essencial na manifestação musical e as características do que se ouve?

Charles Keil se dedica em apontar a dualidade entre o *sintático* e o *processual* em música — entre o "o quê" e o "como" — e pondera: "sejam as notas escritas ou improvisadas, sempre que a música é executada, o aspecto processual torna-se importante"[49] e coloca como seu objetivo final "revelar justamente aquela parte da expressão que não é inerente à forma ou sintaxe"[50] (Keil, 1966, p.339).

O termo "sintático" remete à estrutura formal da música, que abrange as regras que organizam os elementos musicais. Esse aspecto é associado às convenções da teoria musical, que fornecem um quadro analítico objetivo para a descrição da música. Nesse sentido, o aspecto sintático pode ser entendido como a "gramática" da música, composta por regras que podem ser sistematicamente descritas e analisadas.

Já o aspecto processual está relacionado à dimensão dinâmica e subjetiva da música, que escapa às limitações das regras formais. Refere-se ao fluxo temporal da música, à interação entre os músicos e à experiência sensorial e emocional vivenciada no momento da execução.

Keil sugere que, para uma compreensão mais profunda da música, é necessário ir além da análise estritamente sintática e considerar também os aspectos processuais, que são frequentemente inefáveis e imersivos. A música, assim, não é apenas um conjunto de padrões estruturais, mas uma experiência dinâmica em que o aspecto emocional e o sentido de participação ativa desempenham um papel central.

Para exemplificar a relação entre a sintaxe e o processual, Keil cita Pragg, para descrever a noção de *swing* como sendo "uma tensão psíquica que surge do ritmo sendo atraído pela estrutura métrica"[51] (Joost Van Pragg, 1933, *apud* Hodeir, 1956, *apud* Keil, 1966, p.341).

---

[49] In any case, whether the notes are written or improvised, whenever music is performed the processual aspect becomes important.
[50] reveal just that part of expression not inherent in form or syntax.
[51] Swing is a psychic tension that comes from the rhythm's being attracted by the meter.

Em texto posterior, Keil (1987) cunha o termo *Participatory Discrepancies (PDs)* — discrepâncias participativas — para explicar o papel da microvariação rítmica e expressiva na execução musical; “a música, para ser pessoalmente envolvente e socialmente valiosa, deve ser 'fora do tempo' e 'desafinada'”[52] (Keil, 1987, p.275). Central à ideia das PDs são as pequenas variações de tempo e de afinação que, segundo Keil, são a essência da criação de um sentido de vida e movimento na música. Não seria a precisão mecânica, mas as leves inconsistências entre os músicos, que geraria a sensação de *groove*, balanço e suingue. Essa teoria tem sido aplicada em estudos sobre jazz, funk, blues, e outros gêneros musicais que enfatizam o *groove* e a improvisação (como podemos observar em Prögler, 1995; Rasch, 1998; Butterfield**,** 2006; London, 2010; Boyle, 2021; Iyer, 2002; Doffman, 2008).

Segundo Keil, são “as pequenas discrepâncias no pulso de um baterista de jazz, entre o baixo e a bateria, entre a seção rítmica e os solistas, que criam o 'swing' […]”[53] (Keil, 1987, p.277). A dificuldade de trazer toda as nuances da performance para notação musical tradicional aponta para utilização de gravações como um registro muito relevante para análises. Fabiano Araújo discute, no registro em forma de gravação, as qualidades não capturadas pelo “*medium* notacional e semiográfico” — como as discrepâncias participativas —, e traz a perspectiva da *textualidade audiotátil,* se referindo à “reificação do evento musical sob a forma de fonofixação de valores como o groove, o drive, o swing […]” (Araújo, 2018, p.4). Central na visão de Araújo são os conceitos desenvolvidos por Vincenzo Caporaletti (2018), e a teoria da música audiotátil, que propõe uma ontologia musical distinta daquela fundada na tradição escrita europeia, identificada como grafotátil. O pensamento audiotátil se ancora na escuta, na prática improvisada e na performance em tempo real, atributos recorrentes em diversas manifestações da música popular. No interior dessa perspectiva, surge o conceito *groovêmico*, que designa a construção coletiva dos músicos em situações de interação, escuta e execução. Assim, o *groove* é entendido além de sua estrutura ou padrão, mas como manifestação ontológica vinculada a formas específicas de produção.

Prögler contextualiza a relação da sintaxe com as discrepâncias participativas, relacionando momentos específicos na forma que poderiam sugerir certas maneiras

[52] Music, to be personally involving and socially valuable, must be “‘out of time” and ‘out of tune.
[53] It is the little discrepancies within a jazz drummer’s beat, between bass and drums, between rhythm section and soloists, that create ‘swing’ […].

de imprimir tais discrepâncias, e se pergunta depois de analisar performances programadas em sua pesquisa: “qual é exatamente o papel da sintaxe em relação ao *groove* nessas e em outras performances?”[54] (Prögler, 1995, p.43).

O aspecto processual também é central na discussão das expressões *“being in the groove”* e na relação de como estão sendo executados certos padrões ou estruturas rítmicas. Em seu livro “Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament”, Anne Danielsen coloca que uma questão central de seu livro “diz respeito à relação entre a experiência de estar em um *groove* de *funk*[55] e as qualidades rítmicas do *funk*: o que é nos sons ou na sua organização que traz o participante para um estado de 'estar no groove?'”[56] (Danielsen, 2006, p.11).

Completa dizendo que

> “as qualidades musicais no funk estão profundamente incorporadas na performance, no fato de que um determinado intérprete toca um groove específico de uma maneira que o faz 'groovar'. Descrever o funk em categorias gerais, sem destacar as especificidades de como as coisas são realmente feitas durante a execução, parece fugir do ponto principal. Identificar um padrão não é suficiente. Na verdade, qualquer interpretação musical enfrenta esse desafio. Contudo, no que diz respeito ao funk, isso se torna imperativo, pois o funk dificilmente é funk sem uma certa maneira de tocar: o padrão tem que ser tocado para ser ‘*funky*’”[57] (Danielsen, 2006, p.17).

Justin London (2004), coloca que “embora os *grooves* estejam relacionados aos padrões rítmicos que tendem a ocorrer dentro deles, eles são independentes desses padrões”[58] (LONDON, 2004, p. 158). A questão é levantada ao discutir a utilização do termo *groove* além da sua relação com um tempo métrico, relacionando-o a um componente de expressão temporal através de qualidades gestuais e cinéticas.

Em complemento às abordagens analíticas que buscam conceituar o *groove* por meio de sua estrutura rítmica, aspecto sensorial ou efeito coletivo, cabe considerar também uma perspectiva êmica, que se orienta pelas categorias de significado

---

[54] What exactly is the role of syntax in relation to groove in these and other performances?
[55] *Funk* se refere ao gênero afro-estadunidense.
[56] concerns the relationship between the experience of being in a funk groove and the rhythmic qualities of funk: what is it in the sounds or their organization that brings the participant into a state of “being in the groove”?
[57] the musical qualities in funk are deeply embedded in performance, in the fact that a certain performer plays an actual groove in a way that makes it groove. Describing funk in general categories, without highlighting the specificity of the way things are actually done in time, seems to bypass the whole point. To identify a pattern is not enough. In fact, any musical interpretation faces this challenge. However, with regard to funk, it becomes imperative, because funk is hardly funk without a certain manner: the pattern has to be played to be funky.
[58] While grooves are related to the rhythmic patterns that tend to occur within them, they are nonetheless independent of those patterns.

elaboradas pelos próprios músicos em seus contextos culturais. Estudos etnográficos sobre práticas musicais afro-diaspóricas, como os realizados por Monson (1997) e Doffman (2005), por exemplo, demonstram que *groove* é frequentemente descrito em termos não técnicos, subjetivos e corporais — como "feeling", "conversa", "balanço" ou mesmo "vibe" — categorias que não possuem correspondência direta na teoria musical tradicional. Sob essa ótica, o *groove* se manifesta como uma experiência coletiva, em que os músicos negociam significados em tempo real, com base em sua escuta mútua e em códigos não verbalizados, muitas vezes intuitivos. Essa abordagem não apenas amplia o entendimento do termo, mas também desloca o centro epistemológico para práticas e saberes oriundos de outras tradições, valorizando o conhecimento situado e incorporado.

No contexto brasileiro, Letieres Leite — maestro, arranjador e fundador da Orkestra Rumpilezz —, organizador do que denominou de Universo Percussivo Baiano (UPB), articula sua perspectiva sobre a maneira de aprendizado por meio do fazer:

“Eu nunca fiz entrevista dentro de um candomblé, mesmo eu frequentando desde jovem. Nunca acreditei que uma coisa desse nível você tem que aprender da forma como a academia diz, que é gravando alguém, entrevistando ogã e percussionistas… Eu nunca fiz isso. Eu toco com as pessoas, junto com eles. E eles tocam com a minha orquestra. Para mim, só vale quando eu aprendo e fica colado na minha pele, de maneira espontânea dentro de mim. É uma observação de uma pessoa que frequenta, e não de um pesquisador de música como normalmente eu vejo — e não tenho nenhuma crítica a isso, acho que é a maneira de cada pessoa” (Leite, 2022).

Letieres ainda oferece uma crítica contundente à aplicação da noção de síncope nas músicas de matriz africana, frequentemente utilizada pela teoria musical ocidental. Segundo ele: "Não existe síncope nesse universo. Eu não falo só da música brasileira, falo de onde a música foi formada pela diáspora negra" (Leite, 2022). Em sua perspectiva, o uso da síncope como categoria explicativa acaba por inserir práticas musicais legítimas da diáspora negra em um sistema rítmico que não lhes pertence. Essa lógica eurocêntrica reduz tipos de acentuações e padrões rítmicos próprios — baseados em ciclos e variações corporificadas —, a desvios ou deslocamentos, enquanto eles representam um modo rítmico natural e estrutural.

Outras direções dos estudos do *groove* que ainda podemos apontar se relacionam com (1) a resposta motora do *groove* em ouvintes (Feld, 1988 e Janata,

2012); (2) a psicologia da música (Duman, 2024); e variações microrrítimicas e groove (Friberg e Sundström, 2002; Dittmar et al., 2018).

2.2 LEVADA

Depois de termos explorado tantas abordagens de interpretação do termo *groove,* iremos investigar como se dá a relação desse universo de significados com o conceito de levada. Embora muitas vezes usada como sinônimo, ou tipo de tradução de *groove,* levada é normalmente empregue para duas de suas acepções: (1) descrever aspectos da construção dos padrões de acompanhamento ou (2) associar padrões de acompanhamento a gêneros ou estilos específico. Outros termos como balanço ou suingue são usados quando a análise se desloca para o processual, a maneira de execução de tais padrões.

Iremos seguir apontando como diferentes autores abordam a utilização do termo levada em seus textos e pesquisas agrupados (1) nas propostas de definição para o termo e (2) nas aplicações para descrição da construção de acompanhamentos.

2.2.1 Definições

Segundo Carlos Almada, em seu livro “Arranjo”, levada é o termo “usado para designar um tipo de fórmula essencialmente rítmica, tocado em especial pela bateria e/ou pelo baixo, e que define claramente o estilo do arranjo. É também usado, com sentido idêntico, o termo inglês *groove*” (Almada, 2000, p.99). Na própria definição de Almada, é apontada nominalmente a correspondência com o termo *groove.* Embora tenha diversos desdobramentos de acepção — como vimos na seção anterior —, o termo *groove*, sem dúvida, tem aplicação bastante relevante na descrição dos padrões de acompanhamento, se equiparando perfeitamente, nesses casos, ao termo levada.

Fazendo o caminho inverso, gostaríamos de reforçar essa acepção trazendo de um original na língua inglesa em uma definição de *groove* do arranjador David Berger. Ela aparece no glossário da partitura de “Cotton Tail”, de Duke Ellington, e diz:

> Groove • o ritmo composto. Geralmente se refere aos padrões rítmicos repetitivos combinados da bateria, baixo, piano e guitarra […]. Alguns grooves

> são padronizados (ou seja, swing, bossa nova, samba), enquanto outros são fabricados (combinações originais de ritmos)[59] (Berger, 2019)[60].

Enquanto Almada aponta o foco principal de levada para bateria e baixo, ao utilizar a expressão "em especial", deixando subentendido a participação de outros instrumentos, a definição de Berger deixa explícita a construção compartilhada da base, e ainda traz a relação do termo com gêneros específicos e a organização em padrões que se repetem.

Ian Guest (1996) também coloca claramente a participação dos diversos instrumentos da base:

> A base ou centro do som do conjunto ou da orquestra é o que os músicos chamam de "levada" rítmica, onde se mesclam os instrumentos de percussão (inclusive a bateria), por um lado e os instrumentos harmônicos (teclados, violões, guitarras, vibrafone, contrabaixo, etc.), por outro, formando a *seção rítmico-harmônica* (Guest, 1996, p.69).

Gentil-Nunes (2009), no glossário de sua tese, traz um novo dado importante: a divisão da textura homofônica em planos diferentes, colocando a levada como expressão da construção do plano do acompanhamento. Lê-se em sua definição de levada:

> Conjunto de elementos em uma trama homofônica, destinados ao acompanhamento, colocados em segundo plano em relação à melodia, e apresentados em forma de figuração (desenhos repetidos), eventualmente apresentando ligeiras variações (Gentil-Nunes, 2009, p.238).

Gabriel França (2015) apresenta muitos dos pontos levantados em sua compreensão de levada:

> As "levadas" se constituem em pequenas células rítmico-harmônicas continuamente repetidas com pequenas variações, e que tem a função de "embasar" as melodias. Elas desempenham um papel fundamental na música "popular" ocidental porque se constituem nas estruturas rítmicas e harmônicas que fundam a prática destas músicas, permitindo não apenas a execução do grupo de músicos sobre uma métrica comum continuamente reiterada e variada, mas também fazendo com que os ouvintes identifiquem os gêneros. Estes são significados através das levadas, como bossa nova, baião ou bolero, para citar exemplos comuns. Outros sinônimos muito usados de *levada* são "batida" ou "groove" (França, 2015, p. 17).

[59] Groove – the composite rhythm. This generally refers to the combined repetitive rhythmic patterns of the drums, bass, piano, and guitar […]. Some grooves are standard (i.e., swing, bossa nova, samba), while others are manufactured (original combinations of rhythms).
[60] Glossário na partitura de "Cotton Tail" do Essentially Ellington Program do Jazz at Lincoln Center.

2.2.2 Utilização

Fazendo coro com a proposta da divisão em planos que vimos na definição de Gentil-Nunes (2009), França coloca como "uma distinção fundamental para toda a música popular do século XX" a subdivisão da atividade musical entre "o grupo da *seção rítmica"* e o dos "solistas" (França, 2015, p. 106). A utilização do termo levada aparece ao descrever o comportamento da base. França diz que a função da base ("seção rítmica") é de

> coadjuvante, a de prover o "acompanhamento" para os protagonistas, os *solistas*. Não apenas no sambajazz, mas em quase todos os estilos musicais da indústria cultural encontramos esta partição: de um lado os instrumentos da *seção rítmica*, como a bateria, a percussão, e o contrabaixo, que são encarregados principalmente de prover a *levada* [...] de outro, instrumentos melódicos dedicados ao *solo*, ou a contrapontos ativos, como os sopros e as cordas mais "altas" e a voz (França, 2015, p.106).

Ao se referir ao piano ou violão, França diz que "podem ser alocados a ambos os lados, dependendo de sua função — como instrumento *acompanhador*, quando se juntam à *seção rítmica*, ou como instrumento *solista*, quando se individualizam à frente do grupo se destacando do mesmo e enunciando melodias" (França, 2015, p.106-107).

Ainda aponta situações diferentes evidenciando funções distintas desses instrumentos, que "podem acompanhar um solista, mas podem também acompanhar a si mesmos, tocando solo, ou ainda, exercer exclusivamente a função *solista*, sendo acompanhados por uma seção rítmica" (França, 2015, p.107).

Cortes (2012) utiliza o termo levada para designar as "figuras rítmicas mais recorrentes" referentes ao "acompanhamento do gênero", ao discutir em seus exemplos (Côrtes, 2012, p.69). E relaciona o termo tanto a instrumentos separadamente — "levada do pandeiro" (p.75), "levada da zabumba" (p. 69) —, quanto a gêneros — "levada de frevo" (p.146), "levada de baião" (p.178).

Para alguns instrumentos, como o violão, uma outra palavra aparece com o mesmo sentido de levada: "batida". Carlos Sandroni, se refere dessa maneira ao analisar a importância da levada, ou "batida", para caracterizar o gênero sendo executado na canção popular brasileira; ele diz, se referindo ao violão:

> A batida não é simples fundo neutro sobre o qual a canção viria passear com indiferença. Ao contrário, a primeira nos diz muito sobre o conteúdo da segunda. A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou

> o estilo do cantor, permitem classificá-la num gênero dado, mas antes mesmo que tudo chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom. (SANDRONI, 2001 p. 14).

Podemos ver um outro exemplo do termo “batida”, quando utilizado por Napolitano (2007) que, ao discutir a bossa-nova, diz: “nesse momento, com a nova batida já deglutida e estilizada, o violão era tocado mais próximo do expressionismo cadenciado de Baden Powell do que do impressionismo minimalista de João Gilberto” (Napolitano, 2007, p. 83).

Leandro Barsalini (2017) discute o que chama de “suspensão da levada” na atitude do baterista entre exposição e início de seção de improvisos observada em algumas gravações do Rio 65 Trio. Julgamos pertinente observar que a mera escolha do conceito de “suspensão da levada” como objeto de estudo pode trazer relevantes pontos de reflexão: (1) a levada é tão estruturante e central na expressão da música em questão analisada que a sua suspensão merece ser particularizada e entendida; (2) a ideia de uma suspensão temporária da levada traz embutida a expectativa necessária do retorno. Com isso podemos inferir um comportamento essencial em um nível mais profundo que compreende a manifestação do acompanhamento através da levada como gesto fundamental da expressão musical da base.

2.3 CONSIDERAÇÕES *GROOVE*/LEVADA

Este capítulo buscou explorar os conceitos de *groove* e levada, destacando suas semelhanças e particularidades e refletindo sobre a maneira como esses termos são utilizados, no contexto da música popular, para a organização do acompanhamento pelos instrumentos da base. A comparação entre esses dois conceitos, frequentemente tratados de maneira intercambiável, revelou a complexidade subjacente a cada um deles, tanto em seus aspectos teóricos quanto nas suas manifestações práticas.

O termo *groove*, amplamente utilizado no contexto musical internacional, apresentou-se como um conceito multifacetado e dinâmico, sendo abordado por diversos autores de maneira a contemplar tanto a repetição de padrões rítmicos como a experiência subjetiva e fenomenológica de participação ativa na execução musical. O *groove* amplia a acepção de um padrão fixo, incluindo a fluidez e as variações de tempo e a acentuação que caracterizam sua essência.

O conceito de levada, frequentemente utilizado no contexto brasileiro, compartilha algumas das características discutidas no termo *groove*, em especial (1) a construção de padrões de acompanhamento e (2) a associação de padrões de acompanhamento a gêneros musicais específicos ou ao instrumento que o executa. Portanto, ambos os termos, *groove* e levada, podem se referir a padrões rítmicos organizadores da construção do acompanhamento pela base.

Podemos citar como características relevantes desse tipo de construção das ditas músicas organizadas em *groove:*

a) Pulso regular;
b) Subdivisões do pulso presentes estabelecendo a densidade referencial;
c) Estrutura em repetições de padrão variado;
d) Relação de padrões de acompanhamento com gêneros musicais;
e) Participação dos instrumentos da base em uma construção coletiva da levada com a superposição de camadas;
f) Construção baseada na compreensão que o *groove* se constitui no plano do acompanhamento;
g) Manifestação do acompanhamento através da levada como gesto fundamental da expressão musical da base.

Tanto o aspecto sintático quanto o processual podem ser abordados nas investigações das manifestações do *groove*. A proposta de teoria de análise textural desta pesquisa usa o aspecto sintático como diretriz essencial, pois trataremos do número de elementos e as características de construção nos exemplos analisados; mas usaremos ponderações que envolvam questões ligadas ao aspecto processual em momentos pontuais, que possam trazer implicações relevantes às análises apresentadas.

Julgamos que a nossa principal contribuição para a pesquisa sobre textura está no fato de que a abordagem analítica desenvolvida tem o intuito de tratar especificamente das diferentes situações da construção do acompanhamento pela base, que é essencialmente expresso através de um *groove.*

3 REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo, discute-se o referencial teórico que fundamenta a teoria de análise textural proposta nesta pesquisa. Em ordem cronológica, serão explorados os os conceitos de Wallace Berry (1976), Pauxy Gentil-Nunes (2003, 2006, 2009) e Daniel Moreira (2019, 2022). Seus trabalhos, embora desenvolvam de forma aprofundada diversos pontos de vista sobre textura, serão aqui abordados especificamente nos conceitos que foram utilizados, desenvolvidos ou que serviram de ponto de partida para a presente proposta teórica[61].

3.1 WALLACE BERRY

Em seu livro *Structural Functions in Music*, Wallace Berry dedica-se a compreender a estrutura que emerge da sucessão de eventos musicais, especialmente a partir das operações de transformação. Ele parte do princípio de que as alterações na "intensidade" — compreendida aqui como a atividade e o grau de tensão musical, e não restrita à dinâmica — podem ser categorizadas em três possibilidades: (1) aumento de intensidade, denominado progressão; (2) diminuição de intensidade, denominado regressão; e (3) manutenção de intensidade, denominado estase.

Berry diz que o conceito de movimento musical

> está criticamente ligado ao conceito de eventos — e complexos de eventos — progressivos, recessivos e estáticos. Na medida em que o movimento é um conceito útil na experiência musical, pode-se dizer que reside em fatores de três tipos, sendo o mais importante aquele que envolve mudanças de qualidades em eventos sonoros contíguos (Berry, 1976, p.7)[62].

Os três tipos de movimento apontados na citação anterior apresentam sentidos distintos (Berry, 1976, p.8):

a) *Sentido puramente temporal*: simplesmente “uma sucessão de eventos sonoros”, um fluxo de eventos que percorre o tempo;

b) *Sentido de alteração*: “sucessões de eventos sonoros com qualidades mutáveis”; tais mutações tomam direções de “intensidade crescente ou

[61] É recomendado para compreensão mais abrangente das propostas dos autores a consulta dos textos originais (Berry, 1976; Gentil-Nunes, 2009; Moreira, 2019).

[62] is critically allied to the concept of progressive, recessive and static events and event-complexes. To the extent that motion is a useful concept in musical experience, it may be said to reside in factors of three kinds, of which the most important is that involving changing qualities in contiguous sonorous event.

decrescente", mas podem "ser (ou parecer) arbitrárias ou erráticas também"; assim

> a sucessão de um evento sonoro por outro de qualidade ou qualidades diferentes (digamos, dois eventos de diferentes graus de volume) transmite uma impressão análoga a de movimento - de uma "distância" entre estados qualitativos díspares que foi "atravessada". Assim, de certa forma, na música, mudança é movimento"(Berry, 1976, p.8)[63].

c) *Sentido espacial*: "delineado pelo âmbito intervalar inerente ao espectro de frequências perceptíveis", ou seja, um "salto" amplo entre duas alturas "é percebido como indo 'mais longe' do que uma sucessão de alturas em grau conjunto"

Os conceitos de Berry são expostos em três capítulos, explorando diferentes aspectos musicais: 1 — *Tonality*, 2 — *Texture* e 3 — *Rhythm and meter*. Para os propósitos desta pesquisa, focaremos no segundo capítulo, dedicado à textura.

O próprio autor destaca que, até 1976, não havia estudos publicados que oferecessem uma formulação adequada para descrever e analisar eventos texturais e seus processos de transformação (Berry, 1976, p.184). De fato, sua obra tornou-se uma referência fundamental, sendo amplamente citada e servindo de base para desenvolvimentos posteriores na área da análise textural.[64] Berry ressalta a importância desse estudo ao afirmar que as "alterações na textura [...] estão entre as mais prontamente perceptíveis e apreciáveis na experiência da música"[65] (Berry, 1976, p.189).

3.1.1 Definição de textura

Segundo Berry, a textura na música (Berry, 1976, p.184)

> consiste em seus componentes sonoros; é condicionada, em parte, pelo número desses componentes soando em simultaneidade [...], [e em outra

[63] the succession of a sound event by another of *different quality or qualities* (say, two events of different degrees of loudness) conveys an analogical impression of motion — of a "distance" between disparate qualitative states having been "traversed." Thus, in a sense, in music, change is motion.

[64] Perrotta, em sua pesquisa *Por uma definição unificada de textura musical,* ao tratar do livro de Berry diz que "talvez seja a obra mais extensa e detalhada que trate de textura musical" (PERROTTA, 2018, p. 93). E ainda: "grande parte dos autores posteriores a Berry não apenas se vale de sua definição [de textura], mas também se utilizam da vasta terminologia por ele proposta." (PERROTTA, 2018, p. 94).

[65] Changes in texture [...] are often among the most readily perceptible and appreciable in the experience of music.

> parte] suas qualidades são determinadas pelas interações, inter-relações [...] e o conteúdo das linhas componentes [...] (Berry,1976, p.184) [66].

O autor complementa sua definição afirmando que (Berry, 1976, p.191)

> *Textura* é concebida como o elemento de estrutura musical moldado (determinado, condicionado) pela voz ou número de vozes e outros componentes que projetam os materiais musicais no meio sonoro, e (quando há dois ou mais componentes) pelas inter-relações e interações entre eles (Berry, 1987, p. 191, grifo original)[67].

É possível perceber, portanto, que Berry propõe sua definição em duas dimensões: (1) quantitativa e (2) qualitativa.

3.1.1.1 Dimensão quantitativa

Na dimensão quantitativa são exploradas características mensuráveis ligadas à densidade. Berry emprega o termo *densidade-número* para indicar a quantidade de componentes simultâneos e *densidade-compressão* para medir o espaço intervalar entre os elementos analisados.

3.1.1.1.1 DENSIDADE-NÚMERO

Um exemplo musical que inicia com uma linha melódica única teria densidade-número igual a 1. Com a adição de uma nova linha independente, ocorre o que Berry denomina progressão textural, resultando em um adensamento onde a densidade-número se torna 2, e assim sucessivamente. A Figura 1 reproduz exemplo retirado do livro de Berry para demonstrar progressão textural, um aumento da complexidade da textura através da adição de novos componentes. É possível observar que nos quatro compassos iniciais, há a entrada de um novo componente a cada compasso, gerando uma progressão textural que incrementa a densidade-número em 1. Os números abaixo do exemplo indicam a entrada de cada novo componente. Os componentes introduzidos se mantêm até o compasso sete. Nesse contexto, Berry distingue entre *componente sonoro* e *componente real* (também usa o termo *fator textural real*). Por exemplo, mesmo que quatro componentes sonoros persistam no compasso cinco, o agrupamento de dois deles (as duas vozes superiores) em um componente real

---

[66] The texture of music consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity [...], its qualities determined by the interactions, interrelations, [...]and substances of component lines [...].

[67] *Texture* is conceived as that element of musical structure shaped (determined, conditioned) by the voice or number of voices and other components projecting the musical materials in the sounding medium, and (when there are two or more components) by the interrelations and interactions among them.

resulta em apenas três componentes reais. No compasso 6, os componentes sonoros se agrupam dois a dois, gerando dois componentes reais e, no compasso sete, todos os componentes sonoros se aglutinam em um único componente real.

Figura 1 — Fator textural real. Reprodução dos compassos 1-6 de *A peine si le coeur vous a considerées, images et figures*, Seis sonetos para coro misto — Milhaud 1934



Fonte: Reprodução — original Gentil-Nunes [68]

A Tabela 1 resume as transformações texturais da Figura 1, indicando o número de componentes, densidade-número e número de componentes reais em cada compasso. Nota-se que, mesmo mantendo sempre quatro componentes, Berry propõe que tenhamos uma progressão textural do compasso 1 ao 4, e uma recessão textural do compasso 4 ao 7.

[68] Figura de Gentil-Nunes (2009, p. 19).

Tabela 1 - Relação Componente/densidade-número/fator textural real

Compasso	N. de componentes sonoros	Densidade-número	N. de componentes reais
1	1	1	1
2	2	2	2
3	3	3	3
4	4	4	4
5	4	4	3
6	4	4	2
7	4	4	1

Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Percebe-se, portanto, que a diminuição da complexidade textural não advém da redução do número de componentes sonoros, mas sim pela alteração da relação de independência/interdependência entre tais componentes. Nesse sentido, a dimensão qualitativa assume preponderância sobre a quantitativa na definição das transformações texturais gerando, nesse caso, agrupamentos com os componentes sonoros existentes através da coincidência rítmica [69].

3.1.1.1.2 Densidade-compressão

Se o número de componentes sonoros é definido pela densidade-número, a "razão do número de componentes sonoros para um espaço total dado é denominada densidade-compressão"[70] (Berry, 1976, p.209).

Com esse conceito, Berry procura descrever a proximidade entre os componentes sonoros e seu impacto na percepção quantitativa textural. Ainda usa o termo *espaço-textural* para indicar o âmbito total do registro no qual os eventos analisados ocorrem, e afirma:

> É interessante que os dois aspectos da textura denominados densidade-compressão e *espaço textural* [...] são necessariamente opostos quanto à direção progressiva ou recessiva, assumindo que a densidade-número se mantenha fixa[71] (grifo original, Berry, 1976, p. 191).

Em outras palavras, se a densidade-número (número de componentes sonoros) for mantida, ao diminuirmos o espaço textural, a densidade-compressão aumentará, e vice-versa.

---

[69] Berry discute no original: "The nature of interactions and interrelations within the musical fabric, apart from calculable density, might be said to constitute the *qualitative*, as distinct from the purely *quantitative*, aspect of texture" (Berry, 1976, p.185).

[70] ratio of the number of sounding components to a given total space is the density-compression.

[71] It's interesting that the two aspects of texture termed density-compression and *texture-space* [...] are necessarily contradictory in progressive or recessive inclination, assuming a fixed density-number.

A qualificação de densidade textural é um tema complexo e com desdobramentos adicionais, alguns dos quais foram apontados por Berry, mas sem um desenvolvimento aprofundado quanto à sua análise. Dois aspectos relacionados à densidade-compressão mencionado pelo autor referem-se à relação de densidade com a dissonância e à distribuição de componentes no espaço-textural.

No que tange à relação de dissonância, Berry discute a ideia de que um intervalo de trítono, por exemplo, poderia ser considerado mais denso do que o de terça maior, mesmo que o primeiro apresente uma densidade-compressão mais esparsa. E ainda em casos em que temos dobramentos de oitavas, que teriam alto grau de consonância, mas são espaçados, Berry aventa a possibilidade de um conceito de "densidade-conteúdo", mas não o desenvolve. Nesse sentido, a abordagem de Guerra-Peixe, em seu livro *Melos e Harmonia Acústica* (1988), que discute o papel da qualidade intervalar na construção de acordes e propõe progressões e direcionamentos no discurso harmônico baseados na soma de tais intervalos, pode ser considerada uma contemplação do que Berry aspirava com a "densidade-conteúdo".

Em relação à distribuição de componentes no espaço-textural, Berry sugere que esse poderia ser um "novo parâmetro de consideração da densidade-compressão". Ele explora o impacto na densidade de diferentes distribuições de um mesmo número de componentes em um mesmo âmbito. Por exemplo: uma textura com quatro componentes em um âmbito de duas oitavas pode ter uma distribuição equilibrada ou ter um *cluster* na região aguda e uma nota isolada no grave. O autor observa que "a avaliação da densidade-compressão pode exigir que consideremos o número simultâneo de sons *dentro de segmentos do âmbito de textura*"[72] analisado (Berry, 1976, p.210).

3.1.1.2 Dimensão Qualitativa

A dimensão qualitativa aborda a relação entre os componentes sonoros, analisando qualidades de interdependência ou independência — isso é, o grau e a natureza da concordância interlinear (semelhança, falta de conflito) ou discrepância e variação (contraponto). As alterações na relação de independência e

[72] evaluation of density-compression may require consideration of simultaneous number of sounds within segments of the total texture-space.

interdependência entre componentes simultâneos estão entre os fatores mais decisivos (e sutis) na expressão de uma textura musical (Berry, 1976, p.185).

Uma importante consequência disso é o agrupamento de componentes sonoros em um único componente real — como ilustrado na análise da Figura 1, o que impacta diretamente a percepção do número de elementos identificados como independentes e, consequentemente, a complexidade da textura, influenciando os direcionamentos de progressão ou regressão propostos por Berry.

Para descrever os diferentes aspectos da dimensão qualitativa, Berry lança mão dos prefixos: homo, hetero e contra. Esses visam indicar, respectivamente (a) coincidência, (b) diferença branda e local e (c) contraste. São utilizados para qualificar a relação entre componentes quanto a características rítmicas, intervalares e direcionais (direção do movimento melódico):

a) Características rítmicas
   - *homorrítmico* — componentes que apresentam o mesmo ritmo;
   - *heterorrítmico* — componentes que apresentam ritmos semelhantes, sendo a variação local;
   - *contra rítmico* — componentes que apresentam ritmos contrastantes.

b) Para as características intervalares:
   - *homointervalar* — mantém-se o mesmo intervalo entre os componentes;
   - *heterointervalar* — variação breve e local dos intervalos entre componentes;
   - *contra intervalar* — variação intensa de intervalos entre componentes.

c) E para relação entre a direção do movimento melódico:
   - *homodirecional* — mantém-se a mesma direção melódica entre os movimentos dos componentes;
   - *heterodirecional* — variação breve e local na direção melódica entre os movimentos dos componentes;

- *contra direcional* — variação intensa na direção melódica entre os movimentos dos componentes.

É importante ressaltar que Berry não aprofunda a discussão sobre os limites que definem esses prefixos. Por exemplo, quão distintos devem ser os ritmos de dois componentes para que deixem ser classificados como heterorrítimicos e passem ser contrarrítmicos? Quantos intervalos diferentes convertem uma relação heterointervalar em contra intervalar? A qualidade dos intervalos variados influenciaria na classificação? E quantos movimentos em direções distintas transformam uma relação heterodirecional em contra direcional?

Outra questão não resolvida é a interação dos parâmetros quantitativos e qualitativos analisados para chegarmos à conclusão se houve uma progressão, recessão ou estase. Esse ponto foi ressaltado em outras pesquisas. Alexandre Schubert (1999) observa que: “parece-nos que a proposta analítica de Berry é bastante eficaz quando avalia a interação entre dois parâmetros no sistema; no entanto quando um terceiro parâmetro entra em jogo, a leitura quantitativa torna-se quase inviável” (Schubert, 1999, p.56). Corroborando essa perspectiva, Senna (2007, p.30) aponta que “um problema, de ordem puramente técnica, é a complexidade das relações, cuja medição torna-se impraticável à medida que o número de parâmetros cotejados se acumula”.

A utilização dos conceitos de Berry demonstra-se mais eficiente em duas situações: (1) quando um único parâmetro se modifica, com os demais inalterados; (2) quando diversos parâmetros se alteram, mas todos na mesma direção.[73]

Ambas as questões (1) como aprimorar e medir as diferenças qualitativas e (2) como entender a interação de parâmetros, foram revisitadas e desenvolvidas por autores como Carvalho e Gentil-Nunes (2003), Gentil-Nunes (2009), Ramos (2017), Moreira (2019). Esses autores trazem novas perspectivas de como lidar com a interação de elementos na textura musical e algumas delas serão exploradas em seções mais adiante deste capítulo.

[73] Essa discussão será retomada mais adiante, quando juntarmos referenciais de diversos autores com a proposta da presente pesquisa.

3.1.1.3 Outros conceitos

Nesta seção ainda iremos explorar brevemente quatro conceitos discutidos por Berry: (1) Ativação textural, (2) Coloração, (3) Ritmo textural e (4) Convergência ou divergência no direcionamento da intensidade.

3.1.1.3.1 Ativação textural

Frequentemente observam-se instrumentos com trechos em dobramento. A análise desses dobramentos é crucial pois altera a relação entre o número de componentes sonoros e componentes reais — conforme já discutido. Contudo, em muitos casos, um dobramento, embora percebido como elemento único, apresenta pequenas discrepâncias, ou seja, a duplicação não se dá em todos os parâmetros. Berry discute essa situação quando descreve a manipulação textural que chama de *ativação.*

> As texturas musicais frequentemente são ativadas por meio de dinâmica, articulação, ritmo, coloração e outros meios. Técnicas de ativação textural são aplicáveis, é claro, em quaisquer circunstâncias, mas são de especial importância para vitalizar texturas relativamente simples e fixas[74] [que se mantém a mesma por certa duração] (Berry, 1976, p. 222).

Berry entende a ativação como um recurso que gera pequenas perturbações intencionais entre linhas supostamente dobradas, ativando a textura e gerando complexidade através da dimensão qualitativa. O prefixo hetero- é empregado aqui (como em dobramento heterofônico e dobramento heterorrítmico, por exemplo) para evidenciar os elementos do dobramento que apresentam diferenças (Berry, 1976, p. 222).

3.1.1.3.2 Coloração

O aspecto das diferenças de sonoridade e sua influência em questões texturais — incluindo suas implicações na densidade — são tratadas por Berry como *coloração*.

Componentes com mesmo timbre naturalmente são aproximados pelo aspecto da coloração. Duas linhas dobradas por trompetes, por exemplo, são percebidas como mais próximas, ou mais facilmente percebidas como um

---

[74] Musical textures are often activated by dynamic, articulative, rhythmic, coloristic, and other means. Techniques of textural activation are applicable, of course, to any circumstances, but they are of special importance in vitalizing relatively simple, fixed texture.

componente único, do que se as linhas fossem dobradas por instrumentos de timbres discrepantes — que seriam separados por sua distinção de cor.

Adicionalmente, há uma repercussão na percepção de intensidade relacionada à densidade-compressão, pois

> dois sons simultâneos soando em compressão apertada (por exemplo, uma 2ª maior de distância) projetarão graus variados de intensidade dependendo da homogeneidade relativa da coloração (por exemplo, dois clarinetes, em dinâmica forte), em oposição à coloração dissimilar, na qual a proximidade no espaço musical parece atenuada pela separação implicada na disparidade de cor[75] (Berry, 1976, p.184)

3.1.1.3.3 Ritmo textural

Uma mesma organização textural pode manter-se constante durante diversos compassos ou modificar-se com bastante frequência no mesmo espaço linear. Assim como transformações tonais, melódicas e harmônicas

> são expressas em qualidades de extensão e ritmo de mudanças, o que podemos descrever como 'ritmo tonal', 'ritmo melódico' e 'ritmo harmônico', as mudanças na textura são expressivas, *em duração* e na *natureza da mudança*, o que é apropriadamente chamado de *ritmo textural* [76](Berry, 1976, p. 201).

O aumento progressivo da complexidade e a diversificação da textura musical — similar à intensificação da dissonância, da aceleração rítmica, da condução melódica para o agudo — promovem a impressão de intensidade crescente (Berry, 1976, p. 190).

Dessa forma, além da análise dos aspectos quantitativos e qualitativos, Berry também observa a perspectiva linear promovida pela frequência das alterações nas configurações texturais, o que ele descreve como *ritmo textural*.

3.1.1.3.4 Convergência e divergência de direcionamento

Ainda que a discussão sobre como lidar com a modificação de diversos parâmetros simultâneos nas alterações texturais não seja aprofundada, Berry enfatiza a importância de identificar se o direcionamento da intensidade promovido pelos parâmetros analisados é convergente ou divergente.

---

[75] two simultaneous pitches sounding in tight compression (say, a major 2nd apart) will project varying degrees of intensity depending on relative homogeneity of coloration (e.g., two clarinets, *forte*) as opposed to dissimilar coloration in which the proximity in musical space seems attenuated by the separation implied in the disparity of color.

[76] express in qualities of extent (of change) and pacing what we can describe as ‘tonal rhythm’, ‘melodic rhythm’, and ‘harmonic rhythm’, so the changes in texture are expressive, *in timing and in the nature of change*, of what is properly termed *textural rhythm.*

Assim, é possível determinar se os parâmetros modificados concordam ou discordam quanto à direção da alteração de intensidade, podendo: (1) convergir para progressão textural, (2) convergir para a regressão textural ou (3) divergir quanto à direção tomada. Essa análise elucida se os parâmetros comparados se reforçam ou se contrapesam.

Com base nesses conceitos, Berry (197, p.9) afirma que:

> a estrutura musical […] pode ser considerada como a *confluência* de *linhas moldadas* na *sucessão de elementos* que concordam […] na direção de intensidade ou discordam […] em direção. Dentro da gama de elementos musicais que são controlados nesses procedimentos, alguns são, claro, de maior relevância para certos estilos do que outros; mas o conceito subentendido da confluência nas ações dos elementos funcionais como fundamental para a estrutura e efeito musical é de significado crucial em todos os estilos[77] (*grifos originais,* Berry, 1976, p.9)

Berry também emprega os termos *complementar* ou *compensatório* para descrever essas relações entre elementos que se aliam ou se resistem em direcionamento, respectivamente.

3.1.2 Conclusão sobre conceitos de Berry

A obra de Wallace Berry representa um marco nos estudos sobre textura, servindo como ponto de partida para inúmeras reflexões e desenvolvimentos em pesquisas posteriores. Os conceitos aqui apresentados foram estruturais para as análises da presente pesquisa. A dimensão quantitativa, em especial a densidade-número, além dos prefixos que descrevem as relações qualitativas usados por Berry estão presentes em quase todas nossas considerações. Conceitos como ativação textural, coloração, ritmo textural e o sentido de convergência ou divergência de direcionamento também se mostraram de grande valia na proposta teórica desenvolvida e serão retomados em seções futuras.

3.2 GENTIL-NUNES

Pauxy Gentil-Nunes (2009) aprofunda a análise textural de Wallace Berry, submetendo-a à teoria das partições de inteiros de Leonard Euler (1748) com o objetivo de construir uma topologia das configurações texturais.

---

[77] musical structure […] can be regarded as the *confluence of shaped lines of element-succession* which either agree […] in intensity direction or disagree […] in direction. Within the range of musical elements subject to control within these procedures, some are of course of greater relevance to certain styles than others; but the underlying concept of the confluence of functional element-actions as fundamental to musical structure and effect is of crucial significance in all styles.

O autor desenvolve conceitos originais como os índices de aglomeração e dispersão, e processos transformacionais — como os de redimensionamento, revariância, transferência, concorrência e reglomeração. Modelos de gráficos denominados particiogramas e indexogramas também foram contribuições de sua pesquisa.

George Andrews, renomado estudioso da obra do matemático Leonard Euler, é citado por Gentil-Nunes (Gentil-Nunes, 2009, p. 1) como autor das principais publicações contemporâneas sobre a teoria das partições, sendo, portanto, uma referência nas discussões sobre o tema.

3.2.1 Teoria das partições

Segundo Andrews, “toda vez que uma divisão de algum objeto em sub-objetos é realizada, a palavra partição provavelmente aparecerá” (Andrews, 1984, p. xv *apud* Gentil-Nunes, 2009, p.2).

A teoria das partições "é uma área da teoria aditiva dos números, que trata da representação de números inteiros como somas de outros números inteiros” (Andrews, 1984, p. 149 *apud* Gentil-Nunes, 2009, p.6).

Tomando o número cinco como exemplo, há sete maneiras possíveis de expressá-lo como soma de números inteiros (incluindo o próprio número):

a) 5

b) 4+1

c) 3+2

d) 3+1+1

e) 2+2+1

f) 2+1+1+1

g) 1+1+1+1+1

Na notação das partições, utiliza-se uma representação abreviada, indicando o número de repetições em sobrescrito; o sobrescrito 1 é omitido quando não há repetição. A Tabela 2 mostra as partições do número cinco[78].

[78] Adotaremos a notação usada por Moreira (2019), que coloca as partições entre colchetes e as apresenta em ordem crescente.

Tabela 2 — Partições do número 5

Somas	Indicação da partição
5	[5]
4+1	[1,4]
3+2	[2,3]
3+1+1	[1^2,3]
2+2+1	[1,2^2]
2+1+1+1	[1^3,2]
1+1+1+1+1	[1^5]

Fonte: elaborado pelo autor (2025)

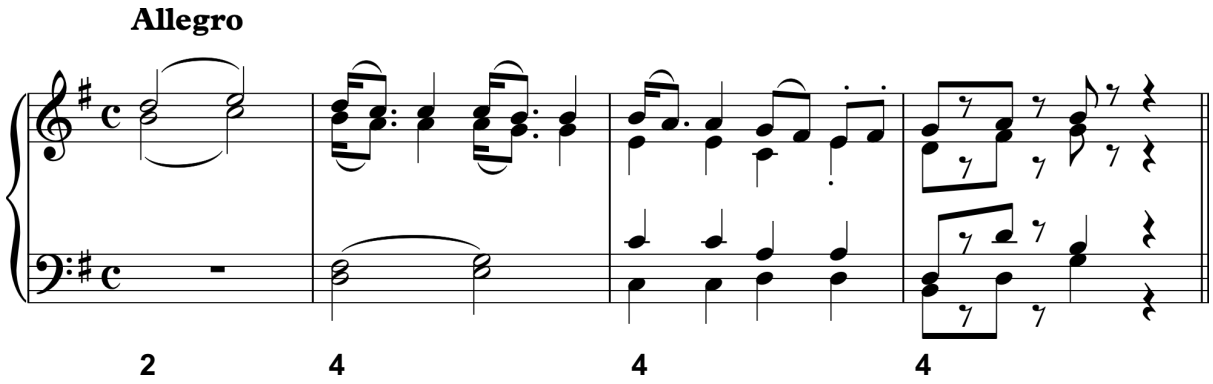
3.2.2 Análise particional

A abordagem teórica proposta por Gentil-Nunes é denominada *análise particional*, e conjuga a teoria das partições com a análise textural de Wallace Berry.

Gentil-Nunes (2009, p. 35-36) estabelece uma homologia entre as teorias, ao argumentar que os componentes reais de uma textura "são constituídos por um número definido e inteiro de elementos: o componente sonoro, unitário (no caso de Berry), e o próprio número um (no caso da teoria das partições). Ambas as teorias tratam da cumulação de inteiros positivos" (Gentil-Nunes 2009, p.35-36).

Uma vez estabelecida a "homologia entre as teorias, a denominação de partes e partições para os componentes reais e configurações texturais é assumida" (Gentil-Nunes 2009, 36).

Figura 2 — Mozart, Eine Kleine Nachtmusik, K.525, primeiro movimento: densidade-número



Fonte: Reprodução Gentil-Nunes, Carvalho[79]

A Figura 2 apresenta um exemplo utilizado por Gentil-Nunes. Observa-se que o trecho possui quatro componentes sonoros, o que corresponde a uma densidade-número igual a 4. No primeiro compasso, são apresentados dois componentes e, a partir do compasso seguinte, os quatro componentes estão sempre presentes. Contudo, ao analisar as relações entre os componentes, percebem-se agrupamentos estabelecidos pela coincidência rítmica[80]. Com base nisso, é possível organizar a relação de densidade-número, componentes reais (usando a terminologia de Berry) e a partição correspondente da maneira apresentada na Tabela 3.

Tabela 3 — Densidade-número, componentes reais e partição

COMPASSO	Densidade-número	Componentes reais	PARTIÇÃO
1	2	1	[2]
2	4	2	$[2^2]$
3	4	2	[1,3]
4	4	1	[4]

Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Então, explicando a Tabela 3 sobre a Figura 2:

a) No compasso 1 — dois componentes sonoros são agrupados em um componente real, explicitados na partição [2];

[79] Reprodução de figura de Gentil-Nunes, Carvalho (2003, p. 41).
[80] Essa abordagem tem um paralelo no estudo de contraponto.

b) No compasso 2 — quatro componentes sonoros são agrupados dois a dois, gerando dois componentes reais e explicitados na partição [2^2];

c) No compasso 3 — quatro componentes sonoros, onde um se mantém independente enquanto os outros três são agrupados em um componente real, gerando dois componentes reais, explicitados na partição [1,3];

d) No compasso 4 — quatro componentes sonoros são todos agrupados em um componente real único, explicitados na partição [4].

Aprofundando-se na compreensão das relações entre as partes, o autor desenvolve o conceito de índices de *aglomeração* e *dispersão*, com o objetivo de descrever a relação entre elementos.

3.2.2.1 Índices de aglomeração e dispersão

A análise da relação entre os elementos de uma textura permite estabelecer a coincidência como critério para gerar agrupamentos, enquanto ritmos discrepantes geram separação dos elementos[81]. Os conceitos de *aglomeração* e *dispersão*, referem-se, respectivamente, ao agrupamento ou à individualização dos elementos.

Gentil-Nunes propõe análise de relações binária — duas a duas — entre os elementos texturais. Para cada "densidade-número *n*, o número de relações binárias correspondente é dado pela combinação de *n* dois a dois". Um par de índices é utilizado para descrever o resultado dessa comparação binária.

> As relações congruentes e não-congruentes são denominadas [...] como simplesmente relações de aglomeração e dispersão (abreviadas para *a* e *d*). A cada partição, portanto, corresponde um par de índices (*a*,*d*), que descreve o seu 'conteúdo de congruências' (Gentil-Nunes, 2009, p.36)[82].

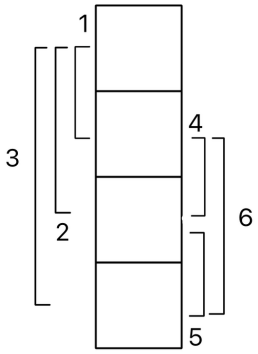
Considerando-se quatro elementos — cada um representado por um quadrado —, teremos um total de seis relações binárias:

---

[81] Outros parâmetros podem ser usados como critério para agrupamentos de elementos em uma parte textural única; essa possibilidade será explorada em tópicos adiante. Mas é importante frisar que o critério da coincidência rítmica é normalmente considerado o mais importante por diversos autores, incluindo Berry: "O ritmo é certamente o fator mais importante nas relações entre linhas", no original "*Rhythm is surely the most critical factor in interlinear relations"* (Berry, 1976, p. 191).

[82] Em texto anterior (Gentil-Nunes, Carvalho, 2003), os conceitos denominados de *aglomeração* e *dispersão* foram tratados como *identidade* e *contraste*, respectivamente.

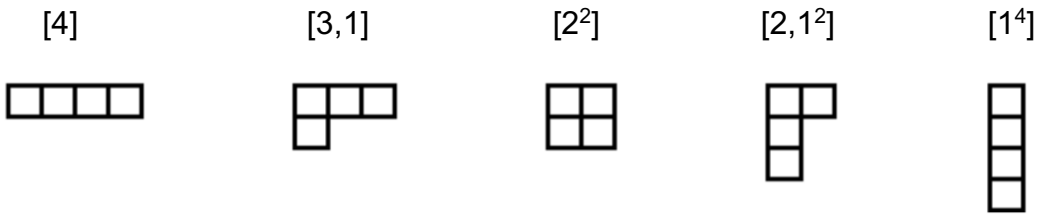
Figura 3 — Representação das relações binárias



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

A utilização de quadrados na figura anterior é inspirada no diagrama de Young, frequentemente empregado por Gentil-Nunes para descrição gráfica das partições. O diagrama proposto pelo matemático Alfred Young dispõe quadrados "distribuídos no plano de acordo com o tamanho (dimensão horizontal) e sua multiplicidade (dimensão vertical)" (Gentil-Nunes, 2009, p.12). A Figura 4 apresenta o diagrama e as partições do número quatro.

Figura 4 — Representação de partições no diagrama de Young



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Cada organização particional revela um par de índices que evidencia suas relações binárias, cuja soma totaliza o número de relações possíveis. Utilizando os quatro elementos da Figura 4 como exemplo, as seguintes partições e seus respectivos índices são possíveis:

Tabela 4 — Partição, aglomeração e dispersão

Partição	Relações de aglomeração (a)	Relações de dispersão (d)	Par de índices (a,d)
[4]	6	0	(6,0)
[2^2]	2	4	(2,4)
[3,1]	3	3	(3,3)

Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Com o par de índices, obtém-se informações sobre a qualidade da textura, permitindo identificar se a constituição dos agrupamentos promove estruturas massivas ou polifônicas. Quanto maior a diferença a favor do índice de dispersão, mais polifônica será a expressão; e, inversamente, quanto maior a diferença a favor do índice de aglomeração, mais massiva será a expressão. Essa ferramenta possibilita compreender o direcionamento textural promovido pela comparação entre trechos com diferentes partições[83].

3.2.2.2 Operações

Um aspecto essencial na investigação textural é a compreensão das possíveis transformações de uma dada organização em outra. Para tanto, Gentil-Nunes apresenta uma importante contribuição ao criar cinco categorias de operação para descrever os processos de transformação: redimensionamento (m), revariância (v); transferência (t); concorrência (c) e reglomeração (r).

Cada uma das transformações propostas por Gentil-Nunes explicita um tipo de transformação textural. São absolutamente pertinentes para exemplos em que temos uma organização com vozes claramente separadas, como um quarteto de cordas, ou um grupo vocal, por exemplo. Nos exemplos que analisamos, com a utilização de instrumentos de percussão e instrumentos harmônicos que variam, de forma livre, a organização e o número de notas em blocos de acorde fez com que nossa proposta analítica se organizasse de maneira diferente. Contudo, optamos em colocar no Apêndice C, um resumo das operações propostas por Gentil-Nunes.

3.2.3 Janela de observação

A segmentação do tecido musical em partes poderá gerar resultados distintos, dependendo da amplitude do foco. Para abordar essa questão, Gentil-Nunes (2006) discute o que chama de *janela de observação*, que se refere à delimitação da duração do trecho a ser considerado para as realizações das configurações texturais.[84]

---

[83] A partir dos índices de aglomeração e dispersão, são elaborados o particiograma e o indexograma, ferramentas para demonstração gráfica da teoria. Esses gráficos são gerados a partir do software PARSEMAT, também desenvolvido pelo autor. Para detalhamento da constituição e aplicações do particiograma ver Gentil-Nunes, 2009, p.38.

[84] O autor prossegue para sua proposta de delimitação através da constituição do que chama de *parsemas*, para mais detalhes ver o texto original (Gentil-Nunes, 2006).

Uma “[...] janela de observação maior tenderá a suprimir cada vez mais os detalhes [...]”, enquanto “[...] uma janela de observação menor tenderá a negligenciar qualquer tipo de consideração linear [...]” (Gentil-Nunes, 2006, p.358).

Abordagens analíticas podem adotar diferentes tamanhos de janelas de observação, de acordo com suas propostas. É de extrema importância, por exemplo, para distinguir uma mera coincidência rítmica vertical de uma alteração real da partição.

Retomaremos esse conceito mais adiante para demostrar sua utilização e sua relação com outros novos conceitos propostos.

3.2.4 Conclusão sobre conceitos de Gentil-Nunes

Nas últimas décadas, Gentil-Nunes dedicou-se ao estudo da textura musical e sua contribuição avançou significativamente as investigações em diversos aspectos extrapolando os pontos abordados nesta seção. Nesse contexto, sintetizamos os aspectos de sua obra que mais se relacionam com o desenvolvimento proposto nesta pesquisa:

a) utilização da teoria de partições na análise musical;

b) qualificação da relação entre elementos nos conceitos de aglomeração e dispersão;

c) delimitação proposta pelo conceito de janela de observação.

É fundamental ressaltar como esses conceitos dialogam com trabalho de Berry, permitindo que os conceitos de progressão e regressão do autor sejam compreendidos com mais profundidade.

3.3 DANIEL MOREIRA

O conceito de design textual, cunhado por Daniel Moreira (2019)[85], consiste em uma metodologia pré-composicional para organizar as configurações texturais de uma peça por meio de matrizes bidimensionais. Partindo do conceito de *design composicional* de Robert Morris (1987), Moreira propõe matrizes que podem expressar três níveis de detalhamento de *espaços texturais*. Para cada nível são apresentadas operações transformacionais que explicam a transição de uma

[85] Além da tese de 2019, será usado também artigo de mesmo autor publicado com recorte de sua abordagem teórica (Moreira, 2022).

configuração textural para a subsequente. A seguir, detalharemos alguns dos conceitos e ferramentas originais desenvolvidos por Moreira, que serviram de ponto de partida para desdobramentos explorados nesta pesquisa.

3.3.1 Conceitos iniciais

Antes de seguir com o detalhamento dos espaços texturais, é fundamental abordar as definições de fio e parte textural, conforme utilizadas por Moreira.

> O termo *fio musical* é uma alusão ao sentido tátil da origem da palavra textura, em que a trama de um tecido é definida pela maneira como os fios são entrelaçados, formando padrões. No contexto musical, o termo se refere ao menor componente de qualquer textura, [...]. É importante salientar que o número de fios de uma textura não é necessariamente igual ao número de instrumentos, visto que alguns instrumentos podem executar mais de um fio musical ao mesmo tempo, como, por exemplo, instrumentos harmônicos como o piano, o violão ou a harpa (Moreira, 2022, p.10, grifo do autor).[86]

O conceito de fio é, portanto, análogo ao que Wallace Berry denominou componente sonoro.

Por sua vez, a *parte textural* "corresponde ao que é comumente referido como uma camada (ou estrato) de uma textura, que pode conter de 1 a *n* fios"[87] (Moreira, 2019, p.69). Esse conceito é análogo ao de componente real de Berry.

Adicionalmente, o termo *cardinalidade*, aplicado às configurações texturais, indica o número de partes presentes e é representado por um número precedido de "#". Assim, uma configuração textural composta de quatro partes é dita ter cardinalidade igual a quatro, ou simplesmente #4 (Moreira, 2019, p.79).

3.3.2 Espaços texturais

Moreira organiza os códigos para a descrição dos elementos texturais em espaços texturais.

> Um espaço textural é uma organização abstrata que compreende todos os códigos de uma determinada natureza notacional. A diferença entre os espaços texturais está no nível de detalhamento descritivo de seus respectivos códigos, isto é, o quão preciso os códigos de um espaço textural

---

[86] Moreira ainda considera a perspectiva do compositor e sua escolha notacional. Utiliza um exemplo de uníssono de três flautas notadas em pauta única e a indicação "a3" versus as três flautas em pautas separadas. Considerando a primeira situação três fios e a segunda um fio único. Para detalhamento, consultar Moreira, 2019, p. 67. No entanto, no presente trabalho, que lida com exemplos retirados de gravações — fazendo com que a escolha notacional se dê no momento de transcrição e não da composição —, assumiremos sempre que uníssonos serão fios diferentes. Nossa abordagem será detalhada em seção adiante.

[87] corresponds to what is commonly referred to as a layer (or strata) of a texture, which may hold from 1 to *n* threads.

> são para descrever as diferentes configurações texturais (Moreira, 2022, p.10).

Os três níveis de detalhamento são denominados: (1) classes texturais, (2) partições e (3) palavras-fio[88].

3.3.2.1 Classes Texturais

As classes texturais dividem o conteúdo entre duas categorias principais, *linhas* [L] ou *blocos* [B], configurando-se como o espaço textural mais generalizado.

> A diferença entre uma linha e um bloco está apenas na espessura das partes, isto é, na quantidade de fios envolvidos. Enquanto a linha é constituída por um único fio, os blocos são formados pela combinação de dois ou mais fios (Moreira, 2022, p.10).

Para múltiplas linhas, emprega-se o sobrescrito *x* [L^x]; para múltiplos blocos, a letra *y* [B^y]. São possíveis, portanto, oito classes texturais:

1. [L] — uma linha;
2. [B] — um bloco;
3. [L^x] — duas ou mais linhas;
4. [B^y] — dois ou mais blocos;
5. [LB] — uma linha e um bloco;
6. [L^xB] — duas ou mais linhas e um bloco;
7. [LB^y] — uma linha e dois ou mais blocos;
8. [L^xB^y] — duas ou mais linhas e dois ou mais blocos

3.3.2.2 Partições

As partições definem seus códigos com base nos mesmos critérios da análise particional de Gentil-Nunes, já detalhada anteriormente. As partes texturais são descritas pelo número de fios que os constituem.

3.3.2.3 Palavra-fio

Palavras-fio exibem o código que define a distribuição dos fios no registro ocupado. A cada parte textural é atribuída uma letra, e todos os fios que compõem

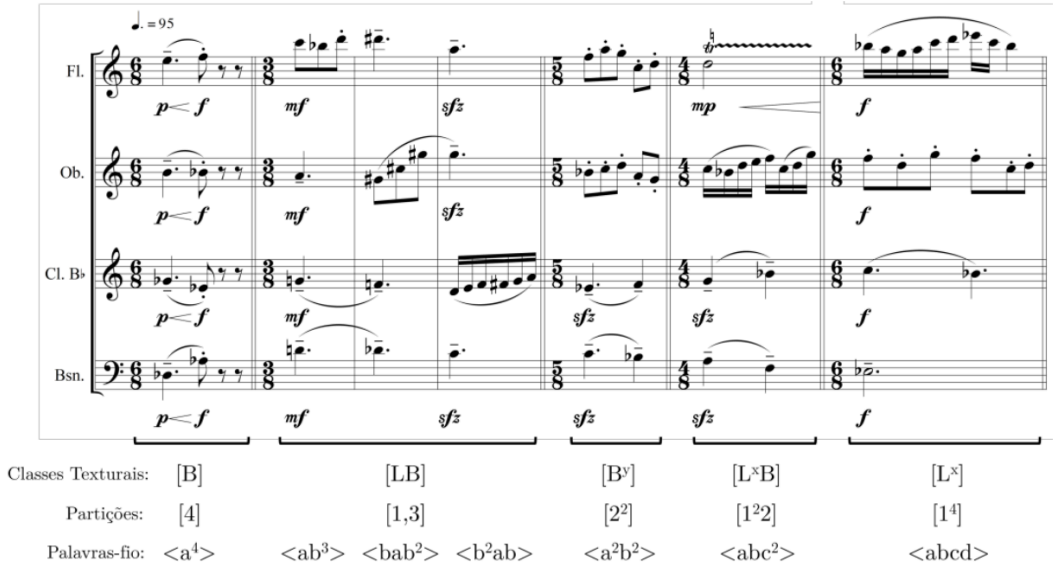
---

[88] Moreira usa palavra-fio (ou *thread-words*) como uma de duas organizações do *partition layout space* (*pl-space*). A outra organização seria a de partições ordenadas (*ordered partitions*). Trataremos somente das palavras-fio. Para informações detalhadas consultar Moreira, 2019, p. 96-99.

uma mesma parte textural recebem a mesma letra. Consequentemente, “o número de letras diferentes expressa a quantidade de partes da textura, sendo as suas respectivas espessuras definidas pela quantidade de vezes que uma determinada letra é repetida” (Moreira, 2022, p.3). A organização espacial no registro é espelhada na sequência das letras, indicando-se do agudo para o grave da esquerda para direita.

A Figura 5 demonstra um trecho analisado nos diferentes espaços texturais e em seguida detalharemos a utilização dos códigos.

Figura 5 — Classes texturais, partições e palavras-fio



Fonte: reprodução Moreira[89]

Na Figura 5 — dividida em 5 segmentos —, pode-se observar que as classes texturais apresentam códigos mais abrangentes, que não especificam a espessura dos blocos nem o número exato de linhas ou blocos quando este é superior a dois. As partições indicam com precisão o número de partes texturais (equivalente aos componentes reais na nomenclatura de Berry) e suas espessuras (número de fios em cada parte). As palavra-fio, por sua vez, indicam o número de partes texturais (pelo número de letras distintas), a espessura de cada parte (pela quantidade de vezes que uma letra se repete) e sua disposição no registro (ordenada da esquerda para direita). A seguir, o Quadro 1 detalha os códigos indicados na Figura 5.

[89] Reprodução figura Moreira (2022, p.04).

Quadro 1 — Detalhamento Figura 5

Primeiro Segmento		
Classe textural	$[\mathrm{B}]$	Uma parte textural, um bloco — sem definir quantos fios o constituem
Partição	$[4]$	Partição única de número quatro, indica que temos uma parte textural com espessura quatro
Palavra-fio	$< \mathrm{a}^4 >$	Uma parte textural (uma letra); o número quatro sobrescrito indica a espessura de quatro fios (como temos uma parte única não há fios de partes diferentes para discriminação de disposição)
Segundo segmento		
Classe textural	$[\mathrm{LB}]$	Duas partes texturais, uma linha e um bloco — sem definir número de fios do bloco
Partição	$[1,3]$	Duas partes texturais, uma de espessura um e outra de espessura três
Palavra-fio	$< \mathrm{ab}^3 >$	Neste segundo segmento, temos três disposições das duas partes, que somente são explicitadas no código da palavra-fio. Teremos sempre duas partes texturais (*a* e *b*), *a* com espessura um e *b* com espessura três, dispostos num primeiro momento da seguinte maneira: *a* na parte superior do registro e *b,* com seus três fios, abaixo
	$< \mathrm{bab}^2 >$	Num segundo momento, se numerarmos os quatro fios do agudo para o grave: *a* é composto pelo fio 2, e *b* é composto pelos fios 1, 3 e 4
	$< \mathrm{b}^2\mathrm{ab} >$	Num terceiro momento: *a* é composto pelo fio 3, e *b* é composto pelos fios 1, 2 e 4
Terceiro segmento		
Classe textural	$[\mathrm{B}^y]$	Mais de um bloco sem indicação de número de fios de cada
Partição	$[2^2]$	Duas partes texturais, cada uma com dois fios
Palavra-fio	$< \mathrm{a}^2\mathrm{b}^2 >$	Duas partes texturais (duas letras), cada uma com dois fios, *a* pelos fios 1 e 2, e *b* pelos fios 3 e 4
Quarto segmento		
Classe textural	$[\mathrm{L}^x\mathrm{B}]$	Mais de uma linha e um bloco
Partição	$[1^2 2]$	Três partes texturais, duas de espessura um, e uma de espessura 2
Palavra-fio	$< \mathrm{abc}^2 >$	Três partes texturais (três letras), duas de espessura um — indicação sobrescrito omitida — e uma de espessura dois, dispostas da seguinte maneira: *a* — fio 1, *b* —fio 2, *c* — composta de dois fios 3 e 4
Quinto segmento		
Classe textural	$[\mathrm{L}^x]$	Duas ou mais linhas
Partição	$[1^4]$	Quatro partes texturais de espessura um
Palavra-fio	$< \mathrm{abcd} >$	Quatro partes texturais (quatro letras) de espessura um — indicação sobrescrito omitida; como toda as partes têm espessura um, não há imbricamento dos fios portanto

Fonte: elaborado pelo autor (2025)

3.3.3 Operações

No decorrer de uma peça, as organizações texturais sofrem modificações, transformando-se por meio de procedimentos específicos. Moreira propõe um mapeamento das operações que explicam essas transformações em cada um dos espaços texturais, explorando a natureza do grau de detalhamento de cada nível.

As operações podem alterar o número de fios, a cardinalidade, a espessura de suas partes, seu posicionamento no registro, ou todos esses aspectos simultaneamente. “Para cada mudança na morfologia textural temos uma operação textural diferente, de modo que uma transformação que relaciona duas texturas pode envolver uma ou mais operações”[90] (Moreira, 2019, p. 113). [91]

3.3.4 Conclusão sobre conceitos de Daniel Moreira

Daniel Moreira oferece uma contribuição significativa para os conceitos de textura, que se mostraram de grande relevância para a proposta que apresentada nesta pesquisa, nomeadamente:

a) a possibilidade de diferentes graus de detalhamento nos espaços texturais;

b) a continuidade do desenvolvimento de um pensamento particional baseado em Gentil-Nunes;

c) as operações que transformam os códigos texturais.

[90] For each change in textural morphology, we have a different textural operation so that a transformation that relates two textures may involve one or more operations.
[91] O Anexo D apresenta um resumo das operações propostas por Moreira, já que as transformações que utilizaremos em nossas análises utilizam outra abordagem.

4 ANÁLISE TEXTURAL PARA A BASE

Este capítulo apresenta a abordagem analítica desta pesquisa, que busca, a partir do referencial teórico discutido no capítulo anterior, desenvolver uma teoria de análise textural capaz de abordar as particularidades da expressão musical no acompanhamento realizado pela base. O foco dos exemplos está nas *músicas organizadas em groove*.

Serão revisitados alguns dos conceitos apresentados, ajustando-se suas utilizações e serão apresentados novos conceitos que visam contemplar as situações que foram coletadas em gravações e, até certo ponto, apontar situações variantes derivadas das apresentadas.

Na Seção 6 serão apresentadas o que chamamos de Situações Texturais, onde serão expostas as análises baseadas nos conceitos apresentados nesta seção.

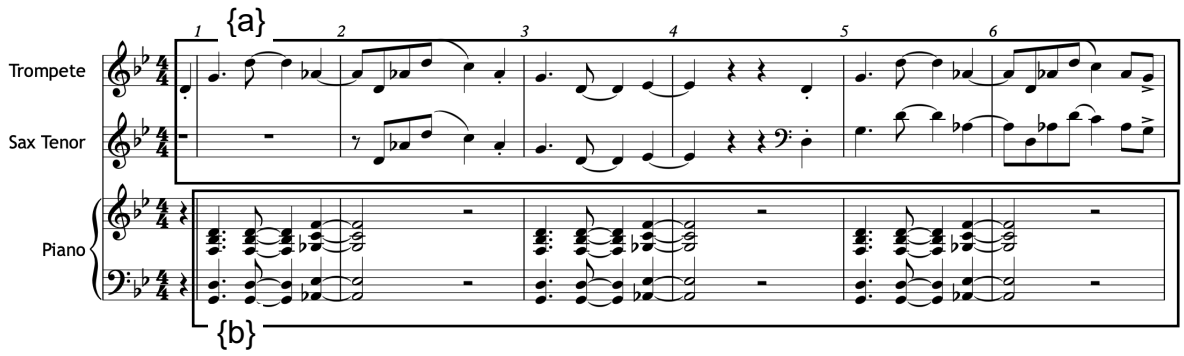
4.1 COMPOSIÇÃO ESTRUTURAL

Para a compreensão da composição de uma configuração textural retoma-se a questão das nomenclaturas de suas estruturas internas que, como se viu até então, apresentam diferentes conceitos e acepções para um mesmo termo ou termos semelhantes.

Questão central na análise de uma configuração textural é a distinção dos elementos presentes na trama musical. Para isso, precisamos assumir um critério na distinção do que denominaremos de *partes texturais*. O critério considerado mais relevante na distinção de partes é a coincidência rítmica[92]. O exemplo da Figura 6, ao ser analisado por esse critério, é segmentado em duas partes: parte {a} sopros, parte {b} piano. O número de partes texturais em uma configuração é denominado cardinalidade (#). No caso de duas partes, indica-se #2.

[92] Outros critérios para distinguirmos partes são possíveis e iremos explorar a questão em outros momentos, em especial quando abordarmos os instrumentos de percussão.

Figura 6 — Segmentação em partes texturais



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)[93]

Observam-se na Figura 6 algumas importantes distinções entre as partes {a} e {b}:

a) a parte {b} é mais espessa que a {a}, mantendo a constituição de acordes com 5 alturas. Cada estrutura interna de uma parte será denominada de *componente*, portanto, afirma-se que a parte {b} tem 5 componentes. O número de componentes define a *densidade-número* (DN): com isso, diremos que na parte {b} a DN=5;

b) enquanto a estrutura interna da parte {b} se mantém constante, a da parte {a} apresenta diferentes composições;

c) reconhecem-se três diferentes configurações na parte {a}:

   – trompete sozinho;

   – trompete e saxofone tenor em uníssono;

   – trompete e saxofone em oitavas.

Para a análise das três configurações da parte {a} se faz necessário precisar a distinção entre os termos fio, componente e parte textural[94]. Qualquer configuração textural é organizada em partes texturais; essas, por sua vez são constituídas por elementos; e os elementos são compostos por fios[95].

[93] Adaptação variada baseada em transcrição dos compassos iniciais da composição Carol's Interlude (Carol's, 1956).

[94] Começaremos discutindo estruturas constituídas de alturas definidas, deixando, portanto, considerações sobre instrumentos de percussão para adiante em seção dedicada ao tópico.

[95] Embora com algumas distinções, vemos a utilização de fio como *thread* em Berry (1976) e Moreira (2019); "componente" seria o "componente sonoro" de Berry; e "parte textural" o que Berry chama de "componente real". Moreira também já utiliza "parte textural".

A diferença entre fio e componente fica clara quando entendemos que cada elemento da textura ocupa um espaço no registro textural e, se dois elementos estão superpostos na mesma faixa, ou seja, quando estão em uníssono, existem dois fios que estão expressando um componente único. A seguir detalha-se essa questão com um exemplo.

Considerando o fio nossa estrutura mais básica, propõe-se um exemplo de configuração textural que contenha apenas dois fios: um executado por uma clarineta e o outro por um *flugelhorn*. Nesse caso, há uma coincidência de fio e instrumento. Há duas organizações básicas possíveis: (1) uma parte textural única com ambos os instrumentos/fios ou (2) duas partes texturais, cada uma com um dos instrumentos/fios. Analisam-se diversas disposições a partir dessa proposta:

a) Se cada um dos instrumentos/fios apresentar ritmo distinto, será configurada uma relação de dispersão e resultará em uma configuração com duas partes distintas, #2 (cardinalidade igual a 2). Ambas as partes têm espessura 1 (DN=1), componente único expresso através de um fio único;

Figura 7 — dois fios, ritmos diferentes



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

b) Se os fios apresentarem um dobramento em oitavas — ou seja, o mesmo ritmo e classe de altura, mas em registro diferente —, obtém-se uma configuração textural com parte única, #1; porém, essa parte única é constituída de dois componentes, DN=2; cada componente em um registro diferente expresso através de um fio único.

Figura 8 — dois fios, oitavas



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

c) Se os fios apresentarem um dobramento rítmico, com alturas diferentes, mas mantendo um intervalo constante entre os fios (homorrítmico, homointerválico) mantém-se a configuração textural do item anterior: parte única (#1), constituída de dois componentes (DN=2) e cada componente expresso através de um fio único;

Figura 9 — dois fios, contorno paralelo



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

d) Se os fios apresentarem um dobramento em uníssono — ou seja, o mesmo ritmo, classe de altura e registro —, tem-se uma configuração textural com parte única, #1; essa parte única é constituída de um componente único, DN=1; porém, expresso através de dois fios[96];

Figura 10 — dois fios, uníssono



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

e) Se os fios apresentarem um dobramento rítmico, mas com alturas diferentes e contornos independentes, cabe ao analista interpretar se o critério de coincidência rítmica — o mais estrutural e mais usado

[96] Esta organização se difere da expressão de um fio único (que também teria #1 e DN=1) pelo conceito de colorização, já apontado anteriormente e que será retomado adiante.

para segmentar partes — será subjugado pela independência criada nos contornos distintos dos fios. É necessário interpretar a interação dos parâmetros que promovem direções opostas nas relações de aglomeração e dispersão. Se for julgado que prevalece a coincidência na composição rítmica (aglomeração), mantém-se a organização do item b): parte única (#1), constituída de dois componentes (DN=2), cada componente expresso através de um fio único. No caso de ser considerada a prevalência da independência dos distintos contornos (dispersão), haverá a configuração do item a: duas partes distintas (#2), cada parte com componente único expresso através de um fio único.

Figura 11 — dois fios, contorno independente



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

O Quadro 2 organiza de forma esquemática a segmentação das estruturas internas de uma configuração textural, utilizando exemplos para cada nível.

Quadro 2 — Níveis estruturais

Nível estrutural	**CONFIGURAÇÃO TEXTURAL**	
Segmentação	Constituída por partes texturais	
Configuração	Parte textural única	Múltiplas partes texturais
Exemplos	a)  b)  c)  d)  	a)  b) 
Nível estrutural	**PARTE TEXTURAL**	
Segmentação	Constituída por componentes	
Configuração	Componente único	Múltiplos componentes
Exemplos	a)  b)  	a)  b) 
Nível estrutural	**COMPONENTE**	
Segmentação	Constituída por fios	
Configuração	Fio único	Múltiplos fios
Exemplos	 	

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Retorna-se ao caso da parte {a} da Figura 6, reproduzido abaixo na Figura 12.

Figura 12 — parte {a}, reproduzido da Figura 6.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Agora, fica clara a descrição da constituição de cada momento:

a) trompete sozinho: parte textural de componente único, expresso com um fio único, DN=1;

b) trompete e saxofone em uníssono: parte textural de componente único; expresso através de 2 fios, DN=1;

c) trompete e saxofone em oitavas: parte textural com 2 componentes, cada componente com 1 fio, DN=2.

Resumindo as estruturas básicas:

a) Fio: unidade estrutural mais básica, individual e indivisível;

b) Componente: é constituído por um fio único ou mais fios em uníssono;

c) Parte textural: é constituída de um ou mais componentes;

d) Configuração textural: é constituída de uma ou mais partes texturais.

E ainda:

a) A cardinalidade (#) indica o número de partes;

b) A densidade-número (DN) indica o número de componentes;

c) Fios em uníssono não alteram a DN, pois se agrupam em um componente único.

Continua-se a discussão da constituição de partes por componentes e componentes por fios em seções posteriores deste capítulo.

4.2 CÓDIGOS ESTENDIDOS

Moreira (2019) propôs a utilização de diferentes códigos para descrever o tecido musical em espaços texturais por meio de três níveis de detalhamento. Retomam-se aqui esses conceitos, propondo-se a utilização de *códigos estendidos*,

que empregam extensões para expressar informações relacionadas aos três níveis dos espaços texturais propostos por Moreira em um mesmo código.

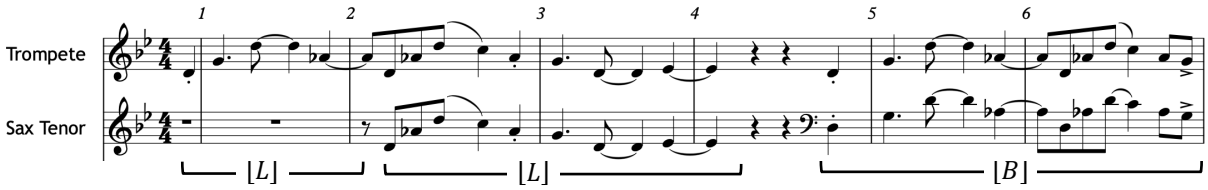
Propõe-se explorar a construção dos códigos estendidos a partir do espaço textural mais abrangente: o das Classes Texturais (Moreira, 2019, p.84), que divide o conteúdo em *linhas* $[L]$ e *blocos* $[B]$.

4.2.1 Linhas $[L]$

Observa-se que o termo *espessura* indica o número de componentes em uma mesma parte textural. E esse é o critério que Moreira usa para distinguir a $[L]$ de um $[B]$: as "[...] linhas e blocos são partes texturais que se diferenciam uma da outra pela diferença no grau espessura"[97] (Moreira, 2019, p.85); enquanto a linha tem espessura 1, o bloco tem espessura ≥ 2.

Retomando o exemplo já exposto na Figura 6, reproduz-se abaixo (Figura 13), somente a parte {a} — a que contém os sopros.

Figura 13 — linha: espessura x sentido horizontal



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Como mencionado anteriormente, essa parte {a} apresenta três tipos de constituição diferentes. Seguindo os conceitos de $[L]$ e $[B]$ de Moreira, teríamos:

- Primeiro tipo: linha $[L]$ — trompete sozinho (1 fio e DN=1);
- Segundo tipo: linha $[L]$ — trompete e saxofone tenor em uníssono (2 fios e DN=1);
- Terceiro tipo: bloco $[B]$ — trompete e saxofone tenor em oitavas (2 fios e DN=2).

[97] […] lines and blocks are textural parts that differ from each other by their general differences in thickness degree.

No terceiro tipo descrito acima, mesmo sendo um dobramento da linha, é enquadrado com $[B]$. Isso porque, segundo Moreira, apesar do "termo 'linha' poder evocar a ideia de linearidade, referindo-se à noção de sucessão de sons [...] em uma certa trajetória definida por um contorno, ele se refere apenas a uma parte textural de grau de espessura igual a um [...][98] (Moreira, 2019, p.85).

Aqui, propõe-se uma variação no conceito de linha de Moreira e que será adotado em nossas análises. Baseado no repertório e situações foco desta pesquisa — e da utilização de janelas de observação, de maneira geral, mais largas, — busca-se incorporar aquela ideia de "linearidade". Ao se analisar seções inteiras, ou, pelo menos, frases, depara-se com muitas recorrências de dobramentos em oitavas que, ao entendimento deste trabalho, têm sua estrutura mais claramente identificada quando mantida a classificação de $[L]$. Assim, uma $[L]$ pode ter um ou mais componentes, contanto que expresse as mesmas classes de altura por meio de uníssono ou diferentes oitavas.

Com isso, o exemplo da Figura 18, manter-se-ia como $[L]$ nos três tipos de constituição. Assim, fica evidente nossa proposta de considerar o trecho como variações de constituição diferentes de uma parte com a mesma essência linear. Resta, porém, propor como serão apontadas as diferenças de constituição, e para isso será utilizada a estrutura dos códigos estendidos.

A proposta dos códigos estendidos é de detalhar, em diferentes aspectos, o nível das classes texturais $[L]$ e $[B]$. Isso será feito por meio de indicações em subscrito e sobrescrito.

Nas $[L]$ indicam-se, subscritas, informações de sua constituição. Dois níveis de detalhamento serão usados: (1) que aponta somente o número de fios e (2) que indicará o número de fios e a distribuição em diferentes oitavas.

Para indicar somente a quantidade de fios na expressão de uma linha, utiliza-se o número correspondente entre < > subscrito. Portanto, uma linha com um único fio terá o código $[L_{<1>}]$; com dois fios, $[L_{<2>}]$; com 3 fios, $[L_{<3>}]$ e assim sucessivamente. É importante observar que, com essa extensão, não distinguimos se

[98] Despite the term "line" may evoke the idea of linearity, referring to the notion of succession of sounds (mostly pitches) in a certain trajectory defined by a contour, it refers only to a textural part of thickness degree equal to one […].

os fios estão em uníssono, ou em diferentes oitavas, ou seja, a utilização dessa extensão do código se faz oportuna quando somente o número de fios é relevante para a análise apresentada.

Se se desejar indicar além do número de fios a distribuição em diferentes registros, utilizam-se letras subscritas entre parênteses para indicar cada oitava. A Figura 19 mostra os códigos referentes a linhas com um, dois e três fios:

(1) se somente um fio — portanto, somente um registro —, será usada a letra "a" — $[L_{(a)}]$;

(2) com adição de novas oitavas serão usadas novas letras; para dois fios em oitavas adjacentes, "ab" — $[L_{(ab)}]$;

(3) para três, "abc" — $[L_{(abc)}]$;

(4) se as linhas estiverem distanciadas por oitavas não adjacentes, pulamos uma letra, por exemplo, "ac" — $[L_{(ac)}]$.

Assim, o número de letras indica a quantidade de oitavas diferentes que os fios que compõem a linha ocupam[99]; e a sequência das letras indica se os registros são adjacentes ou não.

Figura 14 — Linhas: indicação de registro



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Se houver mais de um fio num mesmo registro, indicar-se-á o número de fios em cada registro[100] sobrescrito; quando houver somente um fio num registro, o

[99] Observa-se que o número de letras diferentes irá refletir o número de componentes e, portanto, a densidade-número (DN) expressa na linha.
[100] Mesmo procedimento usado para indicação de múltiplas instâncias nas partições (Gentil-Nunes, 2006, 2009; Moreira, 2019).

número 1, é omitido — como observado na figura anterior (Figura 14). A Figura 15 mostra exemplos de diferentes tipos de dobramentos na constituição de uma linha:

(1) $\left[L_{(a^2)}\right]$ — linha com dois fios em uníssono;

(2) $\left[L_{(a^2b)}\right]$ — linha com três fios: dois na oitava *a* e um na *b*;

(3) $\left[L_{(abcd)}\right]$ — linha com quatro fios: cada um em uma oitava diferente;

(4) $\left[L_{(ab^2c)}\right]$ — linha com 4 fios: um na oitava *a*, dois na *b* e um na *c*;

(5) $\left[L_{(a^2bc)}\right]$ — linha com quatro fios: dois na oitava *a*, um na *b* e um na *c*;

(6) $\left[L_{(acd)}\right]$ — linha com três fios em oitavas não adjacentes: um fio na oitava *a*, sem fios na oitava *b*, um fio na *c* e um fio na *d.*

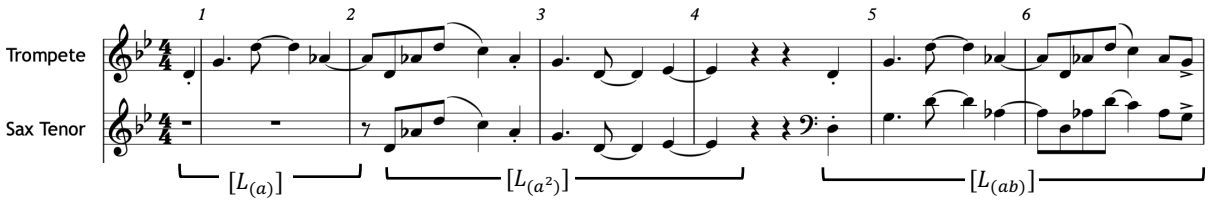
Figura 15 — Linhas: número de fios e registros



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Ao se retornar ao exemplo da parte {a} da Figura 6 fica clara, agora, a maneira de se descrever com códigos estendidos os três tipos de constituição presentes (Figura 16).

Figura 16 — parte {a} com códigos estendidos



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

A utilização de letras para descrever o posicionamento no registro é derivada do conceito de palavra-fio de Moreira, já exposta anteriormente. Contudo, é usado aqui de forma diferente. Enquanto Moreira utiliza as diferentes letras para indicar a distribuição de *elementos* — sejam referentes a linhas ou componentes internos de um bloco —, no registro textural elas são utilizadas aqui como uma extensão do código $[L]$, para indicar a distribuição dos seus *fios* constitutivos no registro textural.

Para configurações texturais com múltiplas linhas, indica-se sobrescrito o número de linhas presentes. Então, quando há duas linhas, utiliza-se $[L^2]$; três linhas, $[L^3]$; e assim progressivamente. Com múltiplas linhas, elas são numeradas para referência: $[L^3]$ é constituída, portanto, das L1, L2 e L3.

Para descrever a constituição de cada linha, colocam-se as informações agrupadas em parênteses; se especificadas dessa maneira, é retirado o sobrescrito e o número de parênteses indicará o número de linhas:

a) $[L_{(ab)(a^2)}]$ = configuração com duas linhas; L1 com dois fios em oitavas distintas e adjacentes; L2 com dois fios em uníssono;

b) $[L_{(a)(a^2)(ac)}]$ = configuração com três linhas; L1 com um fio único; L2 com dois fios em uníssono; L3 com dois fios em oitavas não adjacentes;

c) $[L_{(a)^3(ab)^2}]$ = configuração com cinco linhas; L1, L2 e L3 com um fio único; L4 e L5 com dois fios em oitavas adjacentes. O número sobrescrito fora dos parênteses indica a quantidade de repetições de uma mesma configuração em linhas diferentes.

É importante ressaltar que Moreira (2019), ao propor os níveis de detalhamento separados nos espaços texturais, assim o faz para proporcionar análises e propostas composicionais (por meio do conceito de *design textural*) que precisamente, possam lidar com situações mais abrangentes num espaço e mais específicas em outro, organizando, assim, os tipos de operações de transformação textural pertinentes a cada um dos níveis. Concorda-se com a pertinência de trabalhar em diferentes níveis de detalhamento para direcionar as possibilidades de transformação das operações texturais; isso será feito também com os códigos estendidos, e ver-se-á adiante como se pode escolher o tipo de extensão usada para controlar o grau de detalhamento do código.

4.2.2 Blocos $[B]$

Observa-se que $[L]$ pode ser constituída por um componente único ou múltiplos componentes; quando múltiplos, os componentes são dobramentos das mesmas classes de altura em diferentes oitavas. Já o $[B]$ sempre tem múltiplos componentes e classes de altura diferentes.

Enquanto o aspecto linear horizontal da $[L]$ demandou uma descrição dos dobramentos, no $[B]$ será privilegiado o aspecto massivo, vertical. Para isso será utilizada a notação das partições subscrita como extensão especificadora do código indicando o número de componentes constituintes. Portanto, um bloco com três componentes será expresso pelo código $[B_{[3]}]$; com cinco componentes $[B_{[5]}]$.

O grau de detalhamento nos códigos, como dito anteriormente, está sempre à disposição para ser ajustado de maneira que torne mais clara a proposta analítica desejada.

Se houver uma configuração textural com mais de um bloco, o número de blocos presentes será indicado sobrescrito. A Figura 17 mostra uma configuração textural que pode ser segmentada em dois blocos: parte {a} com dois componentes nos sopros; parte {b} com 4 componentes nos dois primeiros compassos e 5 nos compassos seguintes no piano. Abaixo do exemplo são indicados códigos resultantes com diferentes graus de detalhamento.

Figura 17 — Blocos: piano e sopros; diferentes níveis de detalhamento

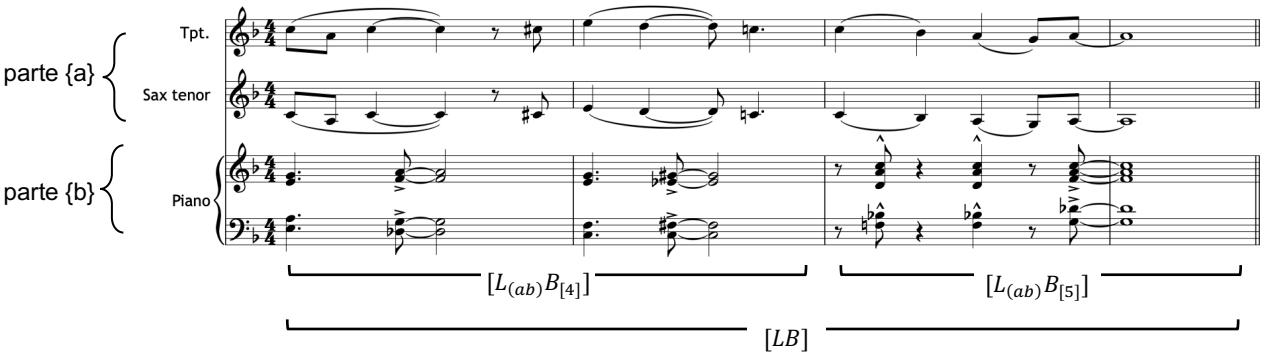


Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Se no lugar dos códigos $[B_{[2,4]}]$ e $[B_{[2,5]}]$ fossem utilizadas simplesmente as partições [2,4] e [2,5] seria indicada a segmentação da configuração textural em duas partes e o número de componentes de cada parte. Contudo, seria perdida a distinção entre $[L]$ e $[B]$ que se propões aqui, já que uma partição [2] pode ser expressa por

um $[B_{[2]}]$ ou $[L_{(ab)}]$, por exemplo. A Figura 18 mostra versão da parte {a} como linha em oitavas e os novos códigos resultantes.

Figura 18 — Linha e bloco — sopros e piano; diferentes níveis de detalhamento



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

É possível ainda mesclar níveis de detalhamento para descrever uma configuração textural. Por exemplo, o trecho todo da Figura 18 poderia ser expresso por $[L_{(ab)}B]$, optando-se por detalhar a estrutura da linha e omitindo-se a alteração da composição do bloco — de quatro para cinco componentes — no código. Tal procedimento é de grande valia para o analista que pode, assim, ajustar o detalhamento mais preciso para evidenciar a estrutura ou alterações texturais que lhe são pertinentes, sem que o foco da sua análise se perca em extensões desnecessárias.

4.2.3 Classe textural funcional (CTF)

Um aspecto recorrente na discussão sobre textura é a qualificação dos elementos por sua função na trama musical. Questões da hierarquia e a organização dos elementos em diferentes planos decorrem da atribuição de tais funções, possibilitando categorizações como homofonia, heterofonia, polifonia e melodia acompanhada, por exemplo.

Gary White (1992) utiliza classificação para identificar os elementos que participam das texturas dos exemplos apresentados. A identificação desses elementos é usada pelo autor para guiar a compreensão dos trechos analisados, sendo possível, assim, o enquadramento em cada um dos tipos texturais. Os elementos citados são:

a. Melodias primárias — linhas melódicas mais importantes;

b. Melodias secundárias — outras melodias de menor significância que as identificadas como primárias;
c. Melodias de suporte paralelo — melodias de contorno similar às melodias primárias ou secundárias;
d. Suporte estático — notas ou acordes sustentados, figuras rítmicas ou melódicas repetidas ou *ostinati*;
e. Suporte harmônico — elemento de textura de acompanhamento que provém um pano de fundo harmônico para a melodia;
f. Suporte rítmico — elemento de textura de acompanhamento que provém um pano de fundo rítmico para a melodia;
g. Suporte ritmo-harmônico — combinação dos elementos suporte harmônico e rítmico na mesma parte (p. 37).

Complementar à visão de White (1992), Allan Moore (2018, p. 34-35) propõe a classificação da textura em camadas funcionais:

a. camada rítmica explícita (*explicit beat layer*);
b. camada baixo funcional (*functional bass layer*);
c. camada de preenchimento harmônico (*harmonic filler layer*);
d. camada melódica (*melodic layer*).

Nossa proposta tem um paralelo com a abordagem de White (1992) e Moore (2018), por meio de um desdobramento das Classes Texturais de Moreira (2019). Através de novo tipo de extensão nos códigos, propõe-se a utilização uma letra minúscula após a $[L]$ ou $[B]$ para especificar sua função, gerando o que se denominará de *classe textural funcional (CTF).*

4.2.3.1 Linha principal $[Lp]$ *e bloco principal* $[Bp]$

Como nosso foco de análise está em um repertório que se organiza majoritariamente em variações que partem de uma organização macro em uma estrutura de melodia acompanhada, um primeiro elemento a ser particularizado reflete esse aspecto hierárquico. Se houver uma melodia em primeiro plano, ou seja, uma parte específica a ser acompanhada, lhe será atribuída a classificação de *principal,* com a adição da letra “p” após o código. Portanto, se a parte for constituída por uma linha, receberá o código $[Lp]$, linha principal; e, se constituída por um bloco, $[Bp]$, bloco principal. Lp e Bp são duas possíveis constituições do plano da melodia.

As outras extensões já discutidas podem ser acrescidas após a CTF para especificar sua construção. Alguns exemplos de situações recorrentes no repertório analisado:

a) $[Lp_{(ab)}]$ — melodia principal dobrada em oitavas adjacentes;

b) $[Lp_{(a^2)}]$ — melodia principal dobrada em uníssono;

c) $[Bp_{[2]}]$ — melodia principal harmonizada (em 6as, 3as ou 4as paralelas, por exemplo).

4.2.3.2 Linha secundária $[Ls]$

Na organização homofônica na forma de melodia acompanhada, o plano do acompanhamento pode apresentar diversas possíveis composições, incluindo a utilização de estruturas melódicas que são subordinadas à linha principal. Schoenberg aponta que "na verdadeira música homofônica há sempre uma voz principal; a adição de imitações canônicas ou livres é, principalmente, um método de acompanhamento desta voz principal" (Schoenberg, 1996, p. 111).

Portanto, se houver, além da linha principal, outras estruturas organizadas como $[L]$, estas serão designadas de *secundárias.* Para isso, adiciona-se a letra "s" após o código, $[Ls]$. Com isso, observa-se a distinção expressa nos códigos para duas situações distintas com duas linhas:

a) $[Lp^2]$ — organização polifônica, pois há duas linhas principais;

b) $[Lp\ Ls]$ — organização homofônica, uma linha principal e uma secundária, sendo esta como uma parte textural ligada ao plano do acompanhamento.

Segundo Walter Piston, a melodia secundária

> pode ser um *obbligato* completamente subordinado (às vezes chamado de contra melodia) ou pode ter importância temática, lhe dando importância igual a da melodia primária. A decisão de qual seria a melodia primária e qual seria secundária é, às vezes, difícil e pode depender de uma interpretação pessoal [...][101] (Piston,1955, p.374).

[101] may be a completely subordinate obbligato (sometimes called countermelody), or it may have thematic significance giving it an importance equal to that of the primary melody. The decision as to

Observa-se que Piston (1955) aborda a questão do olhar analítico interpretativo para, ao comparar duas linhas, atribuir uma hierarquia que privilegia uma das linhas, apontando, portanto, para $[Lp\ Ls]$, ou um equilíbrio na importância de ambas as linhas — que seria interpretado como $[Lp^2]$.

4.2.3.3 Linha de baixo $[Lb]$

De maneira geral, quando se discute a segmentação de um tecido musical, é destacada a importância da linha de baixo. Esse elemento é relevante por diversos motivos e, independente da situação ou repertório analisado, três características são amplamente apontadas: (1) a linha de baixo se destaca por estar na extremidade grave do registro; (2) a linha de baixo é a referência para compreensão harmônica de todos os demais elementos da textura; (3) a linha de baixo é uma importante estrutura do acompanhamento.

Schoenberg salienta que "muitas vezes aparece mais do que um motivo de acompanhamento: isto é, quando o baixo, separado da trama das vozes centrais, torna-se, ele próprio, um evento significativo" (Schoenberg, 1990, p. 109). Nos padrões de acompanhamento executados pelos instrumentos da base na estruturação de uma levada, a linha de baixo tem um papel central.

Em muitas situações, além das características apontadas, a linha de baixo ainda se constitui como elemento essencial na manifestação de um gênero musical específico[102]. Carvalho (2006) coloca que "existem várias formas e tipos de linhas de baixo, tantas quanto os diversos gêneros e estilos" (Carvalho, 2006, p.11).

A investigação da linha de baixo em gêneros específicos é foco de diversas pesquisas e publicações. Métodos, dissertações e teses se dedicam a identificar características na construção das linhas de baixo relacionando-as com diversos gêneros (Giffoni,1997; Assumpção, 2000; Rodrigues, 2000; Guedes, 2003; Carvalho, 2006; Souza, 2007; Portinho, 2017).

Carvalho ainda aponta que, embora a linha de baixo varie de acordo com o gênero e estilo, "todas guardam semelhanças entre si na sua origem, função e

which is primary and which is secondary is sometimes difficult and may depend on personal interpretation […].

[102] E essa característica é tão relevante que a constituição da linha de baixo já é usada como parâmetro para identificação automática do gênero sendo executado em uma amostra de áudio por sistemas computacionais (Şimşekli, 2010).

estruturação", reforçando o posicionamento "na região mais grave de uma composição ou arranjo" e seu "papel estrutural rítmico e harmônico" (Carvalho, 2006, p. 11).

Por todas as razões expostas, considera-se que o elemento linha de baixo não é uma $[L]$ qualquer, é singular e cumpre papel específico nas organizações texturais. Logo, será gerado uma nova CTF para particularizar a indicação genérica de $[L]$, adicionando-se a letra minúscula "b", formando o código $[Lb]$ para designar a linha de baixo.

A Figura 19 mostra um exemplo com três partes. Pode-se controlar o nível de detalhamento dos códigos para descrevê-las da maneira mais conveniente para o foco da análise proposta:

a) $[L^2B]$ — somente com as classes texturais;

b) $[L_{(ab)(a)}B]$ — extensões especificando a constituição das linhas;

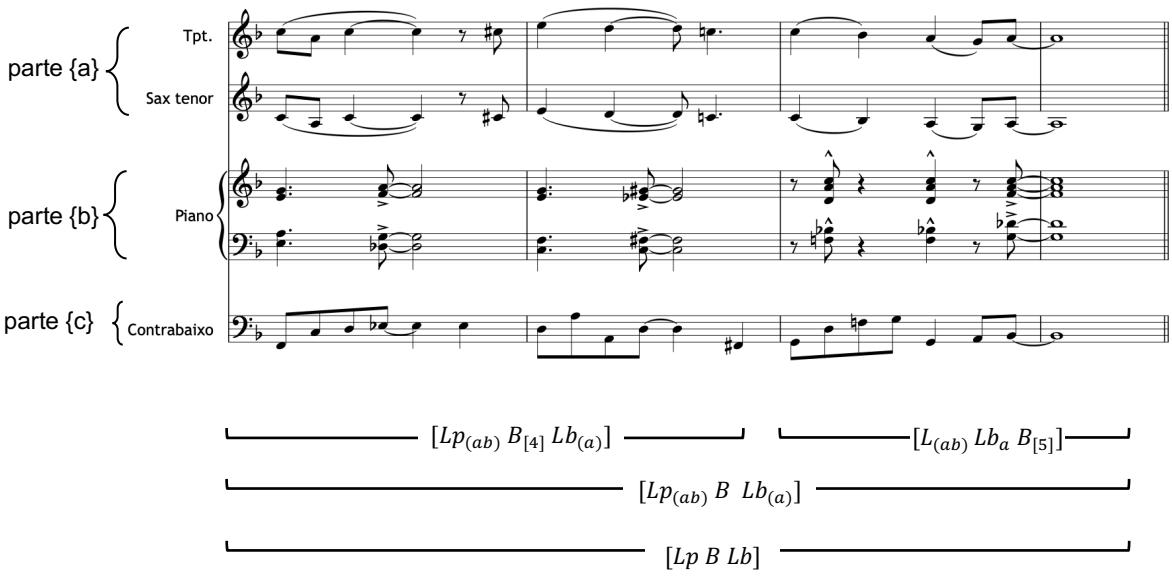
c) $[L_{(ab)(a)}B_{[4]}]$ e $[L_{(ab)(a)}B_{[5]}]$ — extensões especificando a constituição das linhas e dos dois momentos do bloco;

d) $[Lp\ B\ Lb]$ — utilização das classes texturais funcionais (CTF);

e) $[Lp_{(ab)}\ B\ Lb_{(a)}]$ — CTF e extensões especificando a constituição das linhas;

f) $[Lp_{(ab)}\ B_{[4]}\ Lb_{(a)}]$ e $[Lp_{(ab)}\ B_{[5]}\ Lb_{(a)}]$ — CTF e extensões especificando a constituição das linhas e dos dois momentos do bloco.

Figura 19 — Sopros, piano e contrabaixo



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Na base, o instrumento mais apropriado para executar a $[Lb]$ é, evidentemente, o contrabaixo. Porém, é importante reforçar que a $[Lb]$, como um elemento textural, pode ser executada por outros instrumentos. Em especial, nos momentos em que o contrabaixo não participa da textura, outro instrumento pode assumir essa função. Uma opção recorrente é o piano executar a $[Lb]$. Dentro da base, uma situação recorrente é a $[Lb]$ ser executada, em uníssono ou oitavas, pelo contrabaixo e piano em dobramento. Outros instrumentos fora da base também podem assumir a função de $[Lb]$ ou dobrá-la. Em instrumentações que contam com trombone baixo ou sax barítono observa-se com frequência essa utilização e ela será apontada em nossos exemplos analisados.

É importante salientar uma outra situação particular, na qual o contrabaixo participa da textura, mas sem a função de $[Lb]$:

> […] a melodia principal pode ser dobrada pelo baixo, ou tocada apenas na voz mais grave. De certa maneira este procedimento não se encaixa na definição de linha de baixo, mas é um importante recurso de orquestração. Este recurso pode ser utilizado, tanto para se reforçar a melodia principal, quando o baixo dobra o tema; ou como recurso para obtenção de outros timbres, quando a melodia principal é tocada na oitava mais grave do arranjo (Carvalho, 2006, p. 31).

4.2.3.4 Bloco de acompanhamento $[Ba]$

Um aspecto muito relevante na construção do acompanhamento é a realização da harmonia. O piano, violão, guitarra ou acordeão, por exemplo, são instrumentos que têm seu papel essencial de acompanhador na base expresso por meio de acordes.

Utiliza-se o código $[Ba]$, bloco de acompanhamento, como um código abrangente das estruturas em bloco que façam parte do plano do acompanhamento. Se o acompanhamento conta com mais de um bloco será indicado em sobrescrito o número de blocos presentes: para dois blocos $[Ba^2]$, para três $[Ba^3]$ e assim sucessivamente.

A Figura 25 apresenta uma configuração textural com quatro partes (#4):

a) Melodia principal no *flugelhorn*: $[Lp]$;

b) Bloco de acompanhamento na guitarra: $[Ba]$;

c) Bloco de acompanhamento no órgão: $[Ba]$;

d) Linha de baixo no contrabaixo: $[Lb]$.

A configuração resultante da Figura 20 é $[Lp\ Ba^2\ Lb]$.

Figura 20 — Blocos de acompanhamento



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

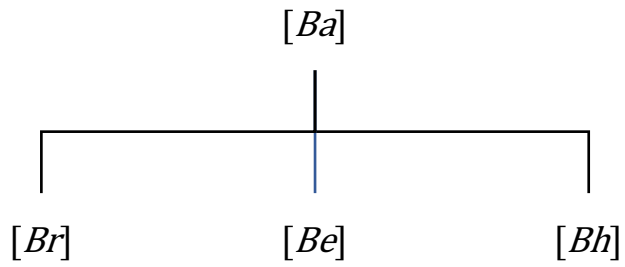
O $[Ba]$ pode ter o número de componentes especificado através da indicação particional subscrita, como já discutido anteriormente na definição da classe textural bloco $[B]$. Portanto, a parte da guitarra no exemplo anterior poderia utilizar o código $[Ba_{[4]}]$.

Já a parte do piano alterna construções de acorde com quatro e cinco componentes. Se essa questão for relevante, sugere-se uma variação para a notação particional que reflita a situação: $[Ba_{[4/5]}]$. O uso do sinal "/" para indicar alternativas será feito em outros níveis dos códigos texturais. Aqui vale a reflexão que talvez a indicação dessa variação não seja relevante para análise proposta para o trecho investigado, podendo-se manter simplesmente $[Ba]$. Sempre poderemos controlar o grau de detalhamento de maneira que o código reflita somente as características relevantes para a interpretação analítica proposta.

Observa-se que são diversas as qualidades na manifestação dos acordes no acompanhamento. Para isso, quando relevante para análise, particularizam-se as situações por meio das subcategorias $[Br]$ para *bloco rítmico*, $[Be]$ para *bloco estático* e $[Bh]$ para *blocos arpejados*[103].

[103] Essas categorias de bloco de acompanhamento se basearam em estruturas recorrentes. Outras podem ser criadas para dar conta de gestos de acompanhamentos constituídos por outros tipos de bloco não contemplados aqui. Lembrando também que estruturas que não foram particularizadas sempre podem ser classificadas pelo código mais abrangente de $[\mathrm{Ba}]$.

Figura 21 — Subcategorias do bloco de acompanhamento



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Portanto, a configuração textural da Figura 25 pode ser expressa por um código que evidencie essa diferença nos blocos de acompanhamento: $[Lp, Br, Be, Lb]$.

4.3 PERCUSSÃO $[P]$

Em nossa compreensão, o tratamento dado à percussão nas discussões sobre textura carece de ferramentas específicas que possam evidenciar suas características e particularidades. Mesmo com toda a contribuição para o estudo da textura promovida pelo texto de Berry (1976), instrumentos de altura indeterminada não têm papel relevante em suas considerações. Senna aponta que uma das "limitações mais evidentes da teoria de Berry é sua aparente dificuldade em lidar com música cujo conteúdo não possa ser reduzido a linhas ou partes com alturas e durações claramente determinadas" (Senna, 2007, p. 30). Talvez, um dos motivos para essa lacuna seja o repertório analisado por Berry e na maior parte dos exemplos nos textos especializados em textura. A grande maioria dos exemplos explorados não conta com percussão, e mais raro ainda são os exemplos em que a percussão tem papel relevante na configuração textural analisada. Quase sempre, as situações ilustradas se limitam a mostrar instrumentos de altura indeterminada fazendo dobramentos homorrítmicos de ataques de outros naipes e reforços de acentuação.

Quando se pensa em música popular e tendo como objeto central de nossas análises e interesse de pesquisa uma música baseada em *groove*, torna-se primordial que se detalhe a participação e constituição das partes executadas por instrumentos de altura indeterminada. Será apresentada uma proposta que pretende contribuir para investigações nesse campo. Ao se discutir a bateria, serão consideradas as suas diferentes camadas internas, timbres e sua participação na levada da base.

Ao se ouvir um trecho musical, há diversos motivos — ou características — que permitem organizar o que se ouve por meio da segmentação em partes diferentes. Observa-se que uma das características para singularizar a linha de baixo está relacionada ao seu posicionamento no extremo grave do registro. Já para a bateria, outra característica é percebida.

A utilização percussiva das alturas indeterminadas naturalmente particulariza a sonoridade da bateria. Pode-se dizer que é expressa uma qualidade sonora diferente dos demais instrumentos da base, como o piano, contrabaixo ou a guitarra. Isso faz com que, ao se segmentar as partes de uma configuração textural, essa qualidade, ao mesmo tempo (1) agrupe os sons produzidos pelas diferentes peças da bateria, e (2) a separe dos demais instrumentos.

Até o momento, usamos como critério para distinção de partes de uma textura o aspecto rítmico[104]. Porém, outros critérios podem ser usados, como: timbre, registro, dinâmica e tipo de articulação, entre outros.

> Cada analista pode definir seus próprios critérios de acordo com o que é mais crítico ou adequado na análise textural ou em uma peça ou repertório específico. Afinal, a definição de partes é (e precisa ser) contextual, argumentativa e não necessariamente inequívoca, dado que os materiais que desdobram a textura em cada peça são únicos, o que pode requerer critérios específicos[105] (Moreira, 2019, p.70).

Como observado na citação anterior, os critérios podem ser específicos a ponto de se tornarem relevantes em situações únicas. Nesta pesquisa, pretende-se abarcar situações um pouco mais abrangentes, que possibilitem a elucidação de organizações texturais de diferentes gêneros que tenham a base como seção de acompanhamento e especialmente quando enquadradas na dita *groove-based music.*

Outra questão de extrema relevância é a possibilidade se segmentar as partes de uma mesma configuração textural usando diferentes critérios (Moreira, p.72). Não é necessário, portanto, que todos os fios sejam agrupados ou separados em partes pelo mesmo critério.

> Nem todas as partes dentro de uma textura precisam ser definidas pelo mesmo critério. O compositor pode recorrer a múltiplos critérios simultâneos

[104] O critério rítmico, como já abordado anteriormente, é o mais amplamente usado na distinção de partes em uma textura.
[105] Each analyst may define his/her own criteria according to what is more critical or adequate in textural analysis or specific work or repertoire. After all, the definition of parts is (and must be) contextual, argumentative, and not necessarily unequivocal, given that the materials that unfold the texture of each piece is unique, which may require specific criteria.

> para agrupar fios em uma parte textual. Por exemplo, dois fios podem formar uma parte com base em suas dinâmicas iguais, enquanto equivalências de timbre reúnem outros três fios em uma parte dentro da mesma configuração textural. Outra parte com um único fio pode ser diferenciada delas pelo ritmo, e assim por diante[106] (Moreira, 2019, p.72).

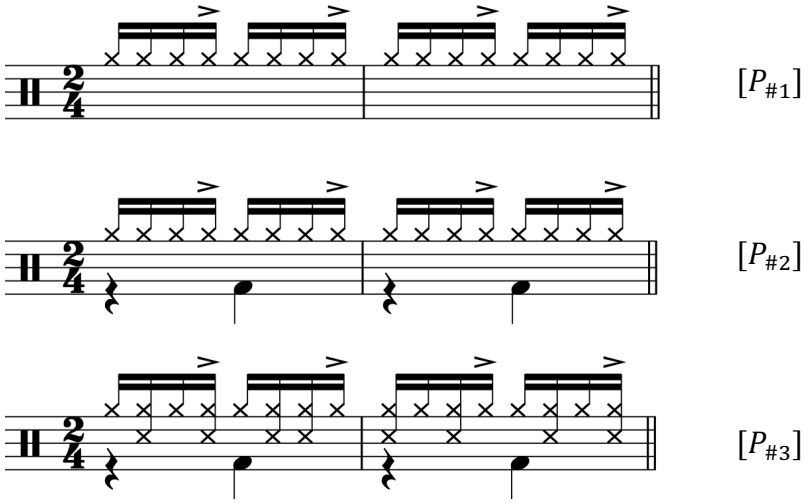
Tendo isso em vista e retomando a relevância da segmentação baseada na coincidência rítmica, duas situações emergem: (1) fios com divisão rítmica diferente podem ser agrupados em uma mesma parte e (2) fios que apresentam a mesma divisão rítmica podem ser separados em partes distintas. A bateria se enquadra, ainda, em uma terceira situação, pois serão conjugados dois critérios que divergem quanto da direção de dispersão ou aglomeração para analisar seus elementos internos.

Utiliza-se o código $[P]$, para indicar uma parte de percussão de altura indefinida. Esse código se estabelece como uma nova categoria de CTF, que será designada como CTF *composta*, pois tem a possibilidade de ser constituída por subpartes internas. No caso da bateria é especialmente pertinente, pois possibilita a utilização de um código que agrupa — pelo critério de sonoridade —, diferentes partes segmentadas pelo critério de diferenciação rítmica.

Utiliza-se o conceito de cardinalidade interna, para designar o número de subpartes de uma CTF composta, indicado por # seguido do número de subpartes subscritas. A figura mostra partes de bateria, com o código $[P]$, com uma, duas e três subpartes.

[106] Not necessarily all parts within a texture may be defined by the same criterion. The composer may involve multiple concurrent criteria to gather threads into a textural part. For instance, two threads may assemble a part based on their equivalent dynamics while timbre equivalences gather other three threads in a part within the same texture. Another part with a single thread may be differentiated from them by rhythm, and so on.

Figura 22 — Parte de bateria com subpartes



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

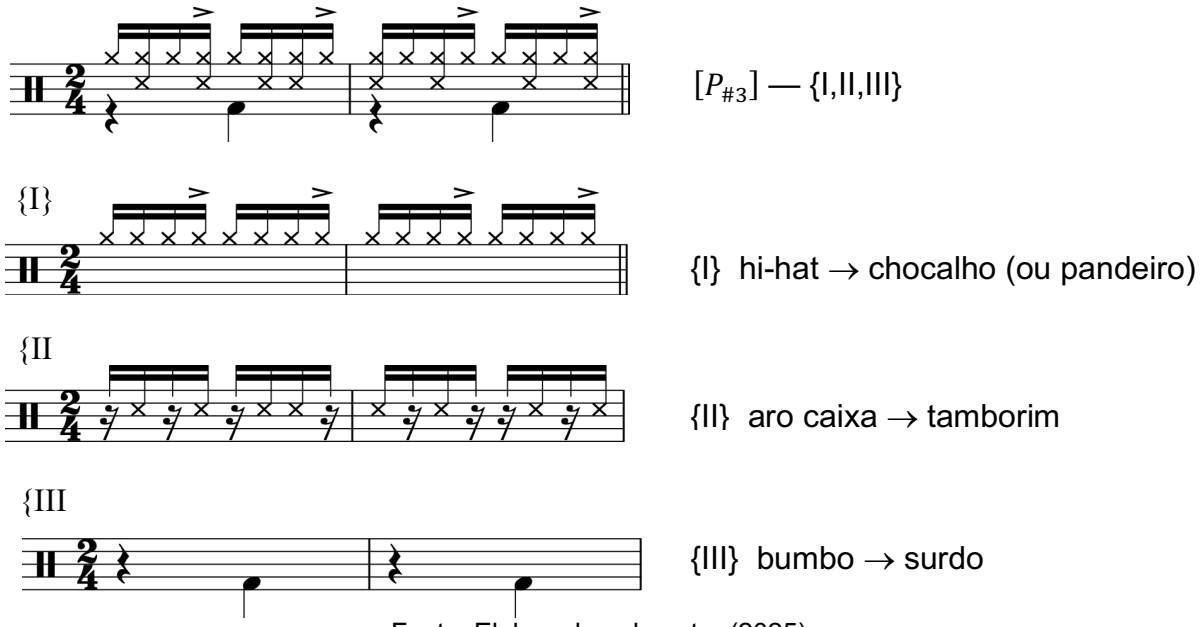
Uma discussão se torna pertinente: como separar as partes internas da bateria? Para isso, apontam-se duas perspectivas possíveis de abordagem da construção de levadas na bateria: (1) como a soma de instrumentos de percussão nos quais o baterista superpõe camadas executadas pelas mãos e pelos pés; como se adaptasse partes de diversos percussionistas e (2) como um instrumento único, formado por um conjunto de peças dispostas de uma maneira específica, proporcionando um fazer musical por meio da expressão idiomática do instrumento. Embora as abordagens sejam complementares algumas considerações serão importantes para a nossa discussão.

Muitos gêneros se estabeleceram com a utilização de instrumentos de percussão que não a bateria. Em um segundo momento, a bateria aparece e, de maneira geral, começa sua inserção no gênero por meio da adaptação das partes dos instrumentos de percussão originais distribuídas em suas peças. O próprio avanço tecnológico na construção do instrumento mostra “como os gêneros musicais influenciaram o desenvolvimento da bateria, bem como esta deixou a sua marca na própria identidade dos estilos musicais que a incorporavam” (Lopes, 2018, p.120 *apud* Lopes, 2013a).

Galvão refere-se àquela primeira abordagem como “abordagem percussiva” ao descrever procedimentos relativos à música brasileira. Uma “das formas mais usuais de adaptação de gêneros musicais brasileiros na bateria é reproduzir, de maneira mais acurada possível, os padrões característicos dos instrumentos de percussão”

(Galvão, 2022, p.63). A partir dessa abordagem de construção de levada, muitos exemplos sugerem a segmentação das partes dividida por peça; pois cada peça se relaciona com um instrumento de percussão original, adaptado à bateria. O terceiro exemplo da Figura 27 é um desses casos e mostra uma levada de samba. A Figura 28 reproduz novamente o exemplo de levada de samba na bateria apontando a relação entre cada uma das partes internas — I, II e III —, com instrumentos de percussão de onde derivam.

Figura 23 — Parte de bateria e subpartes constitutivas



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

A segunda abordagem — que procura evidenciar a bateria como um instrumento específico, formado por peças distribuídas de uma maneira particular — pode trazer exemplos que sugiram partes internas constituídas de mais de uma peça. Com isso, pode-se distinguir as partes como *mono-peça* ou *multi-peça*.

A Figura 29 mostra exemplo de levada de bateria com três peças que pode ser interpretada como sendo constituída por duas subpartes $[P_{\#2}]$: {I} hi-hat — mono-peça; e {II} bumbo e caixa — multi-peça.

Figura 24 — Subparte da bateria multi-peça



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Outra característica na construção de partes de bateria refere-se à função das subpartes. As subpartes podem ser elementos estruturais da levada, como nos exemplos anteriores, ou podem assumir outras funções: (1) interagir livremente, fugindo de estruturas recorrentes de acompanhamento; (2) agrupar-se com a melodia para reforçar articulações específicas; (3) agrupar-se com outro instrumento da base em articulação homorrítmica independente da melodia.

Ingrig Monson (2009) discute de forma extensa o papel dos instrumentos da base no contexto do jazz. Sobre a bateria, dois conceitos balizam a expressão de dois momentos: *keeping-time* e *comping* (Monson, 2009, p.26). A expressão *keeping time,* (em tradução livre pode "mantendo o tempo"), descreve momentos de acompanhamento baseado em padrões, portanto, ligados à levada. Já *comping* sugere a interação com quem é acompanhado; Berliner expõe o conceito como "um termo que carrega a dupla conotação de *acompanhar* e *completar*" (BERLINER, 2009, p.315)[107].

Retomando as diferentes funções das subpartes da levada e dialogando com os conceitos de Monson, pode-se dizer que a opção (1) — interagir livremente fugindo de estruturas recorrentes de acompanhamento — pode ser associada ao comportamento de *comping,* aproveitando momentos de diálogo com a melodia principal — de maneira geral, improvisados — por meio de variações livres dos

[107] a term that carries the dual connotation of *accompanying* and *complementing*.

padrões regulares de acompanhamento ou gestos mais lineares com preenchimentos, viradas.

Em trecho do livro de Monson, observam-se considerações do baterista Michael Carvin sobre essas diferentes funções acontecendo ao mesmo tempo:

> Michael Carvin comparou as partes de *time-keeping* ao estado 'sólido' e as partes rítmicas mais livres ao estado 'líquido'. Os quatro membros integram aspectos sólidos e líquidos do ritmo, assim 'podemos ter algo flutuando e algo sólido — em vez de ter tudo sólido... ou tudo líquido.'[108] (Monson, 2009, p.55)

As outras duas funções — (2) agrupar-se com a melodia para reforçar articulações específicas; (3) se agrupar-se com outro instrumento da base em articulação homorrítmica independente da melodia — serão discutidas no tópico Convenção e nos exemplos analisados no capítulo Situações Texturais.

4.4 GROOVE/LEVADA [G]

Em capítulo anterior discutiram-se amplamente os conceitos *groove* e levada. Observa-se que a interseção na utilização dos termos ocorre ao se referir à estrutura de acompanhamento por instrumentos da base, seja por instrumento único, combinação ou a base completa. Partindo desse conceito utiliza-se o código $[G]$ como um agrupamento de diversas CTFs que expressam o acompanhamento em forma de levada[109]. Propõe-se uma distinção entre o que será denominado de *levada completa* e *levada reduzida.* Levada completa será usada para designar a estrutura tricomposta que inclui as três as CTFs fundamentais e: 1— a levada de bateria (P); 2— linha de baixo (Lb); e 3— estrutura harmônica com acordes por meio de algum dos tipos de bloco de acompanhamento (Ba). Para designar a levada completa, utiliza-se após o G, a indicação do número 3 sobrescrito como extensão do código: G_3. Já a levada reduzida será usada nos casos em que há omissões dessas CTFs, podendo ser bicomposta, G_2 — $G\{P\ Lb\}$, $G\{P\ Ba\}$ ou $G\{Lb\ Ba\}$; ou monocomposta, G_1 — $G\ \{P\}$, $G\{Lb\}$ ou $G\{Ba\}$.

Portanto, o código G pode ser apresentado de três maneiras:

---

[108] Michael Carvin likened the time-keeping rhythmic parts to the state of being "solid" and the freer rhythmic parts to being "liquid." The four limbs integrate solid and liquid aspects of rhythm, so "we can have something floating and something solid-instead of having all solid ... or all liquid."

[109] A escolha de “G” de *groove* e não “L” de levada se deu pela óbvia constatação de que a letra “L” já foi usada para indicação da estrutura de linha.

a) seguido dos seus componentes entre chaves — para indicarmos um *groove* composto por uma levada de bateria, uma de linha de baixo e ataques do piano em bloco de acordes de acompanhamento, utiliza-se $G\{P\ Lb\ Ba\}$;

b) seguido da indicação somente do número de CTFs, especificando levada completa tricomposta G_3, ou reduzida bicomposta G_2, ou monocomposta G_1;

c) seguido da indicação da cardinalidade de seus elementos constituintes (#) — essa maneira é uma variação necessária da anterior devido ao fato de a bateria ter a possibilidade de ser constituída por subpartes internas. Com isso, mantendo nosso exemplo, o código $[G_{\#3}]$ seria usado para a uma configuração na qual a bateria teria somente uma parte interna, $G\{P_{\#1}\ Lb\ Ba\}$. Se a bateria tiver mais partes internas isso irá se refletir na cardinalidade interna, mas não a constituição das CTFs.

A Figura 30 mostra uma realização do exemplo de configuração utilizado, em seguida as opções de código serão detalhadas no Quadro 3.

Figura 25 — Exemplo *groove* com três CTFs - G_3



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Na Figura 30 observam-se três partes, portanto $[G_3]$:

a) $[P_{\#3}]$ — parte de bateria com 3 subpartes: {I} — prato de condução (mono-peça); {II} — tom 1 e tom 2 (multi-peça); {III} hi-hat (mono-peça);

b) $\left[Lb_{(a^2)}\right]$ — linha de baixo dobrada em uníssono pelo contrabaixo e piano mão direita;

c) $\left[Ba_{[4]}\right]$ — bloco de acompanhamento com quatro componentes na mão direita do piano.

Se se optar por usar uma extensão do código $[G]$ que indique a cardinalidade interna (#), seria preciso refletir as subpartes da bateria, ficando $[G_{\#5}]$. Com isso, dependendo do foco da análise, poderiam ser usados os seguintes códigos, com diferentes graus de detalhamento, para descrever o mesmo exemplo da Figura 30:

Quadro 3 — Níveis de descrição de $[G]$

G_3	Indica a levada completa tricomposta.
$G_{\#5}$	Indica a composição com uma cardinalidade de #5, levando em conta as subpartes da bateria.
$G\{P\ Lb\ Ba\}$	Indica quais partes constituem o *groove.*
$G\{P_{\#3}\ Lb\ Ba\}$	Indica quais partes constituem o *groove* e as subpartes da bateria.
$G\{P_{\#3}\ Lb_{(a^2)}\ Ba_{[4]}\}$	Indica quais partes constituem o *groove* e descreve as suas composições internas.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025) — autor

4.5 CONVENÇÃO $[C]$

O termo *convenção* é amplamente utilizado no linguajar musical dos instrumentistas e arranjadores e também aparece de forma relevante em diversos textos especializados e pesquisas acadêmicas que tratam do comportamento dos instrumentos da base. Muitas vezes o termo é utilizado sem que seja explicada sua definição, sendo assumida, pelo autor, a compreensão de seu significado pelos leitores. Isso demonstra uma percepção de que o termo faz parte do vocabulário comum dos participantes e estudiosos da música popular. Priscila Gomes, ao descrever procedimentos adotados em um arranjo, diz:

> Com o intuito de diferenciar um pouco as partes, no segundo refrão resolvemos trocar a ordem de quem faz a melodia, começando, desta vez, com o violoncelo e finalizando com o piano, enquanto o violoncelo assume os

> baixos, em uníssono com a mão esquerda do piano, seguindo a *convenção* da sanfona, sempre ao final do refrão (grifo nosso, Gomes, 2021, p.25).

Outro exemplo pode ser observado em Faour (2023), quando descreve o comportamento do piano e contrabaixo e diz: “Piano e contrabaixo tocam frase em uníssono, intercalada com as três vozes em resposta, fazendo *convenção* rítmica antecipando a quarta semicolcheia, apoiando a palavra ‘vai’” (grifo nosso, Faour, 2023, p.6).

Também aparecem breves definições para contextualizar o termo no assunto discutido. Analisando a notação em uma partitura, Almeida comenta:

> Nos c.17 e c.21 da partitura original, estão escritos, em tamanho reduzido, duas indicações de ritmos acima do pentagrama (Ex.7). Trata-se de uma deixa rítmica comum na música popular, também chamada de “convenção”, normalmente utilizada para indicar padrões rítmicos [...] a serem tocados juntos pelos instrumentos que estiverem fazendo o acompanhamento harmônico (piano, baixo, naipe de metais etc.) ou rítmico (bateria, percussão etc.) sobre uma dada harmonia (Almeida, 2005, p. 17-18).

De maneira direta, pode-se dizer que convenção é um bloco $[B]$ gerado por meio do critério de coincidência rítmica pelo grupo de instrumentos da base. Porém, não é um bloco qualquer. Considera-se absolutamente relevante a compreensão de que esta situação se configura como um gesto específico e característico do comportamento da base: em um dado momento, os instrumentos da base abandonam suas linhas independentes e articulam ataques juntos, de forma homorrítmica.

Em artigo publicado, já a partir das investigações desta pesquisa, utiliza-se para classificar como convenção “toda situação textural em que a base abre mão da organização independente de seus elementos em forma de levada para uma confluência homorrítmica” (Trajano, 2022, p. 315).

Portanto, pode-se partir da compreensão que a base tem duas configurações texturais essenciais:

a) diversas partes independentes na construção de acompanhamento em forma de levada $[G]$ — tal comportamento aponta para a dispersão das partes;

b) confluência homorrítmica das articulações executadas pelos instrumentos da base em forma de convenção $[C]$ — comportamento que aponta para aglomeração das partes.

As convenções podem ser categorizadas de acordo com sua função e estrutura. O assunto será tratado em tópico dedicado em capítulo posterior[110].

Partindo de uma macroestrutura na qual a configuração textural referencial é organizada em melodia acompanhada, pode-se dizer que a convenção é um gesto do plano do acompanhamento. Será feita uma primeira distinção entre duas situações particularizadas com extensões do código $[C]$:

a) quando a convenção da base se aglomerar com o plano da melodia — nesse caso, receberá o código $[Cm]$;

b) quando a convenção da base é independente do plano da melodia — nesse caso, receberá o código $[Ca]$, convenção de acompanhamento.

A Figura 26 mostra um exemplo que apresenta os dois comportamentos que se configuram como essenciais da base:

a) os compassos iniciais são organizados como uma levada $[G_3]$ no plano do acompanhamento pelo piano, contrabaixo e bateria com partes independentes; e, no plano da melodia, uma $[Lp_{(ab)}]$;

b) os dois últimos compassos, a base aglutina seus instrumentos internamente de forma homorítmica para gerar o dobramento com plano da melodia, gerando, portanto, uma $[Cm]$.

[110] Algumas categorias já foram exploradas num momento inicial desta pesquisa e aparecem no artigo já supracitado (Trajano, 2022).

Figura 26 — Tipos de [C]



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)[111]

A Figura 32 mostra um exemplo no qual a melodia é exposta pelos sopros em uma [$Lp_{(ab)}$] e a base se aglutina de forma independente do plano da melodia; utiliza-se, nesse caso, [Ca].

[111] Exemplo baseado na composição Ecaroh, de Horace Silver, pela gravação de Art Blakey and The Jazz Messengers.

Figura 27 — Exemplo [Ca]



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)[112]

Nos casos em que se optar por código mais genérico, sem especificação, o código $[C]$ engloba ambos os tipos de convenção.

4.6 PLANOS

Como nossos exemplos são baseados na expressão de melodia acompanhada busca-se estabelecer códigos para indicação desses dois planos. Portanto, utiliza-se M para o da melodia e A para o do acompanhamento. São códigos que expressam uma organização mais abrangente do que as classes texturais usadas por Moreira (2019). Eles serão relevantes para nossas análises na descrição das *situações texturais* que serão apresentadas.

Com isso, esses códigos abarcarão múltiplas realizações:

a) M: pode ser realizado por qualquer composição de Lp ou Bp;

b) A: pode ser realizado por meio de qualquer possibilidade com estruturas ligadas ao acompanhamento, combinações de CTFs como P, Lb, Ba, agrupadas, ou não, em G.

Pode-se dizer que quase todos os compassos analisados nos exemplos coletados poderiam ser colocados no código $[M\ A]$, exceto os casos em que a base se apresenta sem a melodia $[A]$, ou ainda em momento monofônico, em que não há

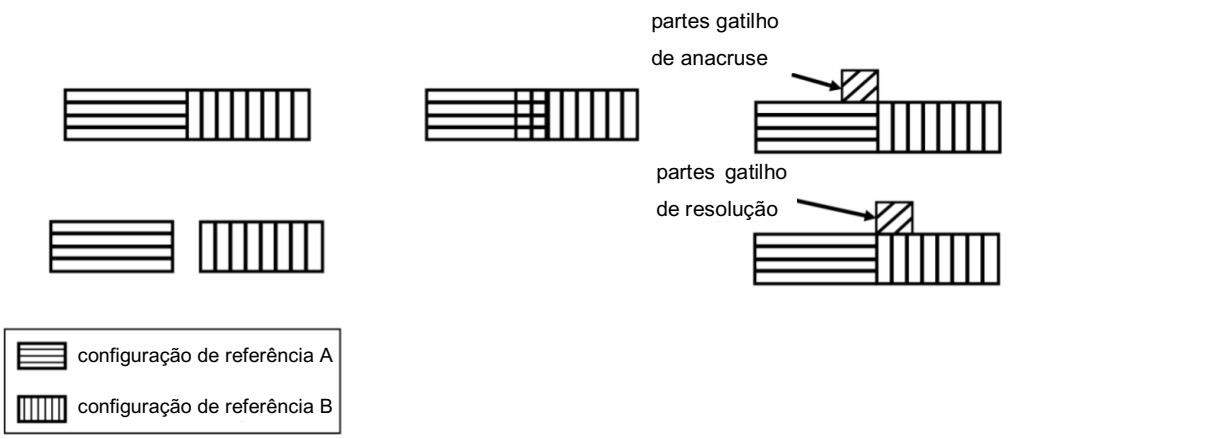
[112] Transcrição dos compassos iniciais da composição Stella By Starlight, de Victor Young, pela gravação de Art Blakey and The Jazz Messengers.

acompanhamento e há somente $[M]$. A pertinência na utilização dos códigos abrangentes dos planos ficará clara no capítulo das análises, mas podemos adiantar que, se nosso foco está no acompanhamento, agrupar qualquer alteração no plano da melodia sob o código abrangente $[M]$ mantém o foco nas alterações discutidas na base.

4.7 MONTAGEM

Daniel Moreira (2019, p.185) apresenta proposta para classificar a conexão de uma configuração textural com a seguinte, a qual será utilizada em nossas análises. Moreira propõe três maneiras de montar as configurações de referência A e B: (a) justaposição, (b) superposição e (c) justaposição com partes gatilho (Figura 33).

Figura 28 — Montagem



Fonte: Adaptação de imagem de Moreira (2019, p. 185)

A justaposição acontece quando os limites das configurações não entram em conflito; a superposição aparece nos exemplos coletados em processo de elisão; e a justaposição com partes gatilho descreve situações em que a mudança de configuração ocorre com a utilização de fragmentos anacrústicos pertencentes a configuração que se segue, ou fragmentos de conexão como viradas de bateria, por exemplo.

4.8 OPERAÇÕES

Observa-se, tanto em Gentil Nunes (2009), quanto em Moreira (2019), uma descrição detalhada das transformações que deflagram as alterações nas configurações texturais. Em nossa abordagem, com a utilização dos códigos

estendidos, tais alterações, muitas vezes, tornam-se explícitas em tais extensões, controladas pelo grau de detalhamento escolhido na descrição analítica.

Por exemplo: se indicamos que a parte da melodia principal é constituída num primeiro momento por $Lp_{(a)}$ e em um segundo momento por $Lp_{(a^2b)}$, fica clara a transformação da constituição de fio único, no primeiro momento, para três fios — com a disposição de dois na oitava superior e um na inferior—, no segundo momento. Com isso, serão utilizadas em nossas análises somente as operações de soma e subtração de CTF.

Para indicação das operações de soma e subtração utilizam-se os sinais indicativos seguidos da parte alterada entre chaves. Portanto, se houver uma primeira configuração em que temos a base fazendo uma levada completa acompanhando um instrumento solista e na configuração seguinte houver a mesma constituição somada à entrada de nova parte em melodia secundária, pode-se usar, para demonstrar a situação, os seguintes códigos com operação: $[M\ G_3] + \{Ls\}$.

5 EXEMPLOS E TRANSCRIÇÕES

Neste breve capítulo, detalhamos a escolha dos exemplos usados para análise coletados de três fontes. Em seguida descrevemos alguns processos ligados às transcrições apresentadas.

5.1 FONTES DOS EXEMPLOS

A amostragem dos nossos exemplos procurou contemplar questões diferentes e complementares em nossa investigação sobre o comportamento da base. Trabalhamos com três fontes distintas: (1) repertório do grupo Art Blakey and The Jazz Messengers, (2) álbum Coisas, de Moacir Santos e (3) composições originais.

5.1.1 Art Blakey and The Jazz Messengers

Durante sua carreira, o baterista Art Blakey liderou grupos de vários tamanhos e formações, chamando-os todos de *Jazz Messengers* (Owens, 1996, p.219), cujas sementes foram lançadas em 1954, a partir de apresentações no Birdland em Nova Iorque com os músicos Clifford Brown (trompete), Lou Donaldson (saxofone alto), Horace Silver (piano) e Curly Russel (baixo), sob a batuta de Blakey na bateria. Dois discos foram lançados com gravações ao vivo dessas apresentações, *A Night at Birdland — Volumes 1 e 2 —* com o grupo ainda nomeado *Art Blakey Quintet* (GOLDSHER, 2002, p.3).

O pianista Horace Silver percebeu o potencial do grupo e propôs a Blakey explorarem aquela sonoridade. Para tal, reformularam o grupo e lançaram os discos *At the Café Bohemia — Volumes 1 e 2*, que além de Blakey e Silver incluiu Kenny Dorham (trompete), Hank Mobley (saxofone) e Doug Watkins (baixo), constituindo a primeira formação oficial do Jazz Messengers.

A escolha das gravações do Jazz Messengers para os exemplos desta pesquisa se deu pela frutífera exploração de situações de construção de acompanhamento feito pela base e pela relevância do grupo em diversos aspectos. Sua longevidade — mais de 35 anos de existência — proporcionou diversas formações, sempre sob o comando de Blakey. Os muitos músicos que estiveram ao seu lado durante esse período formam um *hall of fame* do jazz; entre os quais, podemos citar: os trompetistas Clifford Brown, Kenny Dorham, Lee Morgan, Freddie Hubbard e Wynton Marsalis; os saxofonistas Lou Donaldson, Hank Mobley, Benny Golson, Wayne Shorter e Branford Marsalis; os trombonistas Curtis Fuller, Julian

Priester, e Steve Turre; os pianistas Horace Silver, Bobby Timmons, Cedar Walton e Mulgrew Miller; os baixistas Doug Watkins, Jymie Merritt, Victor Sproles, Reggie Workman, Dennis Irwin e Charles Frambrough (Owens, 1996, p.219-220).

A liderança de Blakey nas diversas formações de seus grupos era percebida como uma aprendizagem e os "músicos frequentemente comparam a experiência com ir à escola"[113] (Owens, 1996, p.220). Seu propósito era gerar líderes de novos grupos, então Blakey não se preocupava em manter a mesma formação; assim que seus integrantes tivessem a oportunidade, eram incentivados a formarem seus próprios grupos. Com isso, o modelo de Blakey se espalha à medida que os ex-Messengers o desenvolvem em trabalhos próprios.

O *Jazz Messengers* se tornou uma marca, uma referência, e é colocado pela *Enciclopédia Biográfica do Jazz* como o "arquétipo grupo de *hard bop*"[114] (Feather; Gilter, 1999, p.65).

Nos exemplos selecionados para análise nas gravações do Jazz Messengers temos na base a bateria, o contrabaixo e o piano como instrumentação da seção que acompanha solistas de sopro (trompete e saxofone). Os exemplos mostram uma construção muito livre em relação aos padrões de acompanhamento utilizados e muita interação espontânea entre os instrumentos da base e o plano da melodia. Tal comportamento explora a dispersão das partes na base. Porém, os arranjos contam com ampla utilização de convenções, que estabelecem diferentes funções no discurso textural. Nossa organização em situações texturais e classificação das convenções procura distinguir as funções identificadas. Todas as transcrições dos exemplos foram feitas usando somente áudios das gravações como referência. Com isso, sabemos o resultado da execução dos músicos sem termos ideia do tipo de notação usada para a realização da gravação.

5.1.2 Coisas

Como segunda fonte temos o álbum Coisas, de Moacir Santos (1965). Moacir Santos, pernambucano, músico, compositor e arranjador, é figura relevante no cenário musical brasileiro e internacional. Parte de sua carreira é estabelecida no Rio de Janeiro e depois muda-se para os Estado Unidos onde residiu o resto de sua vida. Escreve para o rádio, cinema e televisão exibindo seu conhecimento e formação tanto

[113] Musicians who have played in his groups often compare the experience with going to school.
[114] the archetypal hard bop.

na música de concerto quanto na popular, em especial com sua preocupação com manifestação de uma herança da música negra. Conhecedor tantos dos gêneros brasileiros quanto do jazz, Moacir traz no álbum Coisas diversos aspectos de sua formação e maneiras de se expressar como compositor e arranjador (França, 2007).

Coisas foi gravado em 1965 e traz uma formação que conta com sopros, cordas e base. Conta com dez faixas (dez Coisas) inspiradas nas pesquisas rítmicas de Moacir e se constituem como frutífero material para a investigação do acompanhamento realizado pela base.

Os exemplos de Moacir trazem para a presente pesquisa algumas características distintas dos exemplos do Jazz Messengers e que julgamos importantes e representativas do comportamento da base. Muitos dos exemplos de Moacir irão trazer mais de um instrumento harmônico na base — entre violão, guitarra, piano, órgão —, fato que implica em organizações específicas na construção do acompanhamento. Muitas vezes temos percussão no lugar da bateria ou somado a ela, o que nos possibilita trazer exemplos de novas e relevantes opções para a CTF P. São explorados de forma recorrente padrões planejados no acompanhamento, seja para a percussão, instrumentos harmônicos ou linha de baixo, contrastando com a organização mais livre em relação aos padrões de acompanhamento encontradas no Messengers.

Os exemplos transcritos de Moacir, embora baseados no áudio das gravações, tiveram apoio das transcrições publicadas de Zé Nogueira e Adnet, como já apontado anteriormente. Em comparação com as gravações do Jazz Messengers, podemos supor a utilização de partes bem mais detalhadas. Primeiramente por Moacir lançar mão de mais instrumentos. Na instrumentação de menor tamanho em Coisas, temos dois sopros, três cellos e base com guitarra, piano, contrabaixo e percussão; e na maior, oito sopros, vibrafone, bateria, contrabaixo, piano e guitarra. Em instrumentações mais numerosas, de maneira geral, já temos notação mais detalhada para organizar o grupo maior, mas, principalmente, temos informações de entrevistas de Moacir, que contam que escrevia tudo, incluindo a base (França, 2007, p.149). Mas, novamente nos exemplos de Coisas, não temos acesso às partes usadas para gravação.

5.1.3 Gravações autorais

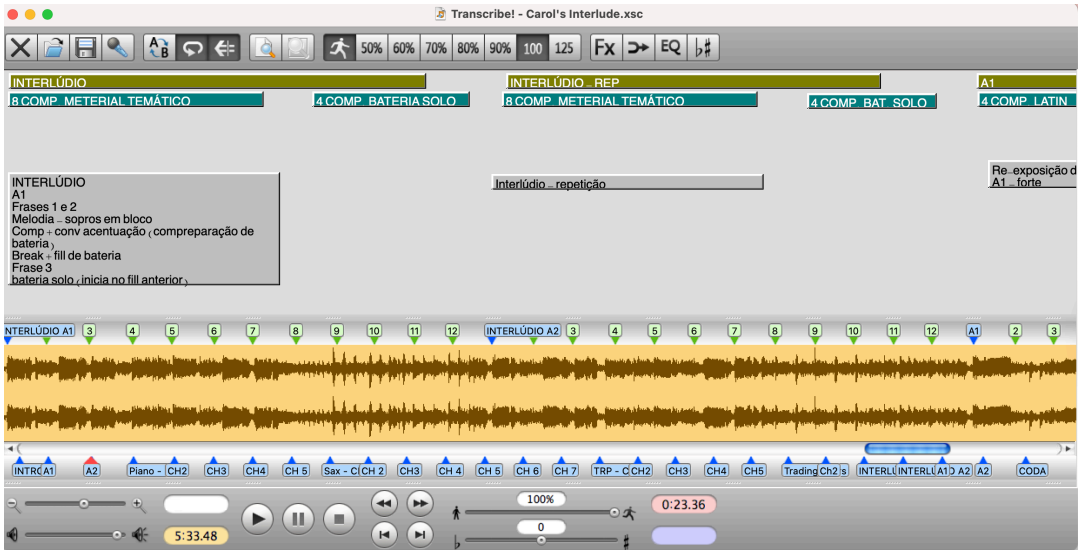
A terceira fonte são composições originais. Apresento cinco gravações de composições minhas, que pretendo lançar em 2026, e completam a amostra dos nossos exemplos. Contamos com os seguintes instrumentistas na gravação: Paulo Diniz na bateria, Jorge Oscar no contrabaixo, Gabriel Geszti no piano, Thiago Trajano na guitarra, Levi Chaves no saxofone tenor e clarineta.

Trazemos aqui uma perspectiva bastante particular e reveladora, pois, desses exemplos, temos ciência precisa das informações. Sabemos exatamente: (1) conteúdo das partes que foram usadas para execução na gravação; (2) anotações e alterações; e (3) direções verbais de interpretação. Ainda contamos com os áudios separados dos instrumentos para a transcrição das realizações dos músicos das partes usadas na gravação. Dessas, poderemos tratar de forma mais aprofundada da relação entre a notação e execução das partes da base.

5.2 TRANSCRIÇÕES

As transcrições para esta pesquisa foram feitas com o auxílio dos *softwares* Transcribe! e Moises. No Transcribe! usamos funções como a redução de andamento, equalização e manipulação do posicionamento panorâmico do estéreo. O processo de decupagem também foi feito no *software,* que conta com ferramenta de campo de texto, possibilitando que anotações sejam fixadas em posições específicas do áudio, proporcionando eficiente acesso ao trecho do áudio ao qual a descrição se refere.

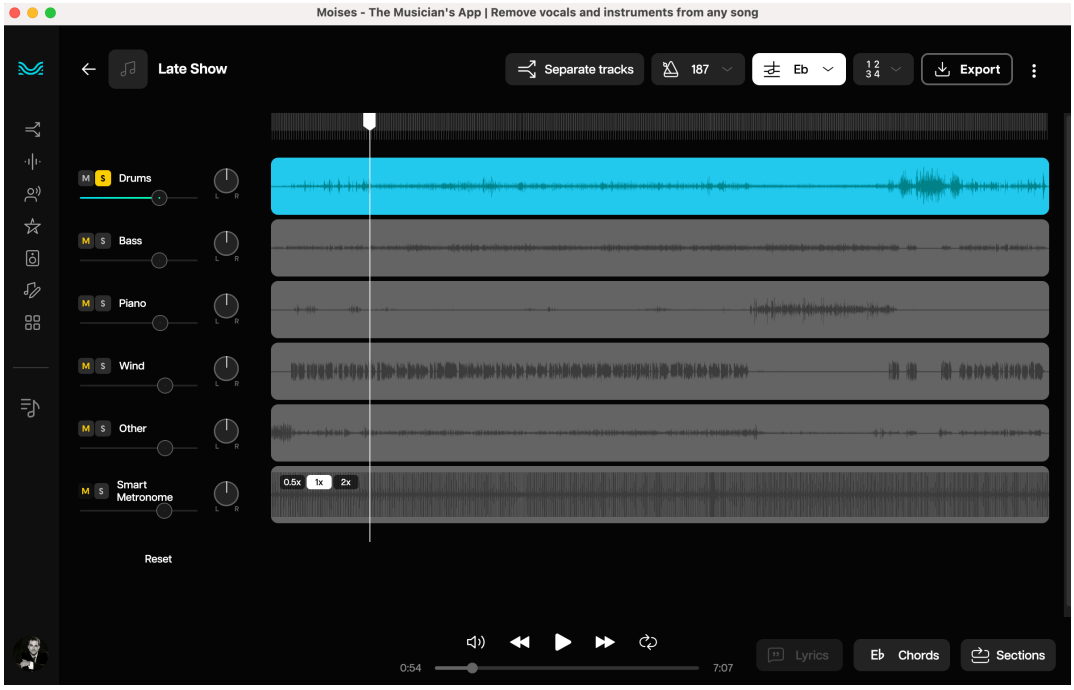
Figura 29 — *Software* Transcribe!



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

O *software* Moises gera separação por instrumentos a partir de um áudio mixado. Ao importar o áudio para o programa pode-se escolher a instrumentação que deve guiar a separação em faixas individualizadas. O programa gera também uma faixa extra, que denomina “outros”, para endereçar o que não foi reconhecido no processo. A separação por instrumento é disposta em *waveforms* com controle de *pan* e volume por faixa. Embora o resultado não seja perfeito, possibilita a escuta de elementos escondidos na mixagem. Sua utilização esclareceu muitas questões que apareceram no processo das transcrições. Em especial, a conferência de dobramentos, peças da bateria utilizadas e escuta de *voicings* executados.

Figura 30 — *Software* Moises



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Por vezes o áudio de faixas separadas no Moises era importado para o Transcribe! para nova manipulação.

O resultado de nossas transcrições é apresentado de diferentes maneiras. Na maioria dos exemplos temos a transcrição das partes individuais de forma detalhada; outros, uma redução da base em uma ou duas pautas. E nos exemplos das gravações autorais, muitas vezes comparamos a reprodução das partes usadas na gravação com a transcrição do áudio executado.

Todos os exemplos se encontram em tom de concerto, portanto, os instrumentos de sopro transpositores mostram notação das alturas em que soam, não

as que seriam escritas para eles. Os instrumentos transpositores de oitava — contrabaixo, violão e guitarra — mantêm a notação transposta, portanto, aparecem escritos oitava acima do que soam.

6 SITUAÇÕES TEXTURAIS

Neste capítulo aplicamos a proposta de análise textural para a base aos exemplos coletados. Aqui, iremos descrever os procedimentos de acompanhamento por meio da construção coletiva na base como seção, além de investigar a construção das suas partes individuais. Os códigos desenvolvidos auxiliarão na compreensão dos gestos característicos, resultantes da soma das partes dos instrumentos da base.

Alguns termos são centrais para nossas análises. Iremos retomá-los aqui seguidos de descrição resumida antes de passarmos para os exemplos[115]:

a) planos na organização de melodia acompanhada: representada pelos códigos M = plano da melodia; A = plano do acompanhamento;
b) CTF — Classe Textural Funcional: representada pelos códigos que descrevem a função da parte textural. São exemplos: Lp = linha principal; Ls = linha secundária; Lb = linha de baixo; P = instrumentos de percussão; Ba = blocos de acompanhamento;
c) dispersão: indica independência rítmica;
d) levada: estrutura de acompanhamento fundamental na expressão da base; constituída, de maneira geral, por meio de partes dispersas e agrupadas no código G, como em $G\{P\ Lb\ Ba\}$;
e) convenção $[C]$: estrutura em que a base se apresenta com partes aglomeradas. Se junto com o plano da melodia, tem o código Cm; se a aglomeração acontece independente no plano do acompanhamento, Ca;
f) aglomeração heterorrítmica: indica dobramento rítmico não estrito, ou seja, não temos todas as articulações replicadas. Nas convenções, usamos o símbolo de semelhante "~" sobre os códigos de convenção — $\widetilde{Cm}$ ou $\widetilde{Ca}$.

Iremos apresentar as situações texturais por meio do que se denominará *espécies de configuração textural*, que são expressas por códigos abrangentes que permitem diversas possibilidades de realização. Seguem alguns exemplos:

a) a espécie $[M\ G]$, indica que há o plano da melodia (M) e que o plano do acompanhamento é expresso em levada (G):

[115] Uma lista completa e mais detalhada pode ser encontrada no Glossário.

- M pode ser expresso por meio de Lp ou Bp, que por sua vez, podem ser realizados por meio de inúmeras constituições: $Lp_{(a)}$, $Lp_{(ab)}$, $Lp_{(a^2)}$, $Bp_{[3]}$, $Bp_{[4]}$ etc;
- G pode ser realizado com mais possibilidades ainda: $G\{P\ Lb\ Be\}$, $G\{P\}$, $G\{P^2\ Lb_{(a^2)}\ Br\ Be\}$ etc.

b) a espécie $[M\ C]$, indica que há o plano da melodia (M) e que o plano do acompanhamento se estrutura em convenção (C):

- C pode aglomerar-se com o plano da melodia em Cm ou de forma independente só no acompanhamento, em Ca. E ainda podem manifestar-se de forma heterorrítmica em $\widetilde{Cm}$ ou $\widetilde{Ca}$.

c) a espécie $[M]$, indica que há apenas o plano da melodia, mas com todas as suas possibilidades de constituição.

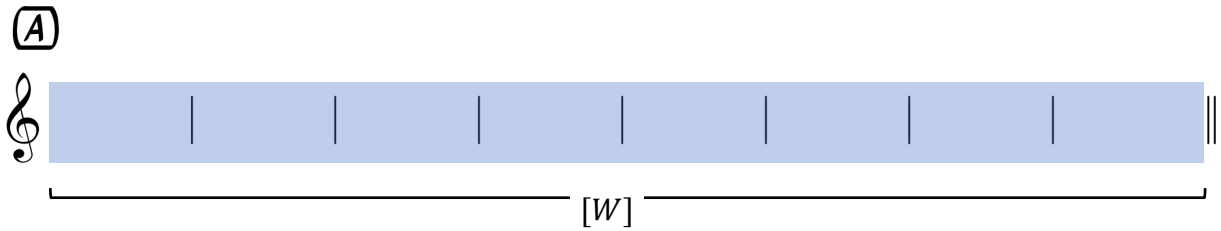
Acima foram mostradas algumas das espécies que participam das situações texturais coletadas; as demais espécies serão apresentadas mais adiante.

Iremos demonstrar a constituição das diversas situações texturais encontradas nos exemplos das gravações pesquisadas, organizando suas manifestações por meio de classificações ligadas à sua função no discurso textural. As situações texturais (1) particularizam uma espécie de configuração ou múltiplas espécies e (2) as dispõem em uma organização específica.

Há situações texturais que apresentam uma única espécie de configuração. Em casos com mais de uma espécie presente iremos definir: *espécie principal* — para a predominante; *espécie secundária* — para a menos presente e usada como contraste ou variação da espécie primária. Dada as espécies de configuração textural hipotéticas [W], [X], [Y] e [Z], iremos apresentar, com exemplos esquemáticos, algumas organizações recorrentes para compor as situações texturais. Usaremos para os exemplos uma janela de observação de uma seção com oito compassos:

a) *Espécie única*: $[W]$

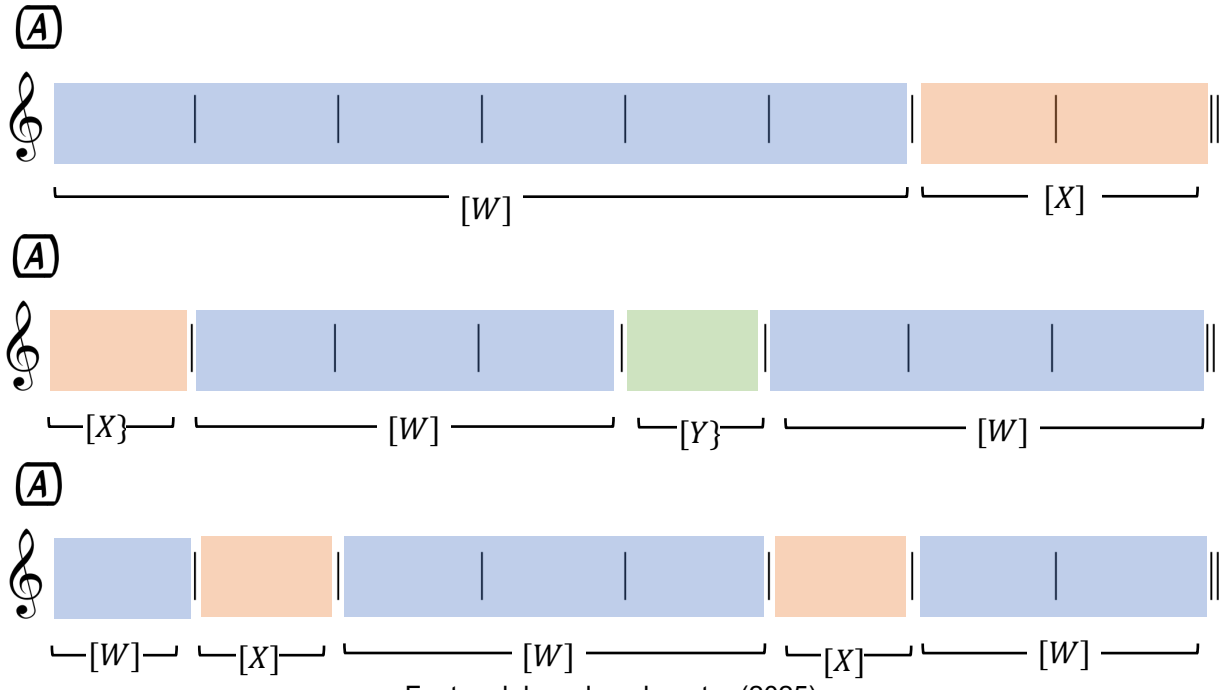
Figura 31— Espécie única



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

b) *Espécie principal* e utilização de *espécies secundárias* como contraste: $[W] \gg [Z]$

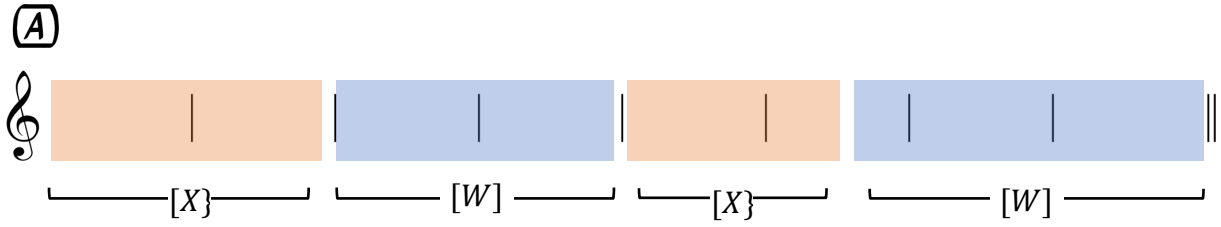
Figura 32 — Espécie principal e secundárias



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

c) Alternância entre duas espécies sem uma clara predominância:$[X]/[Y]$

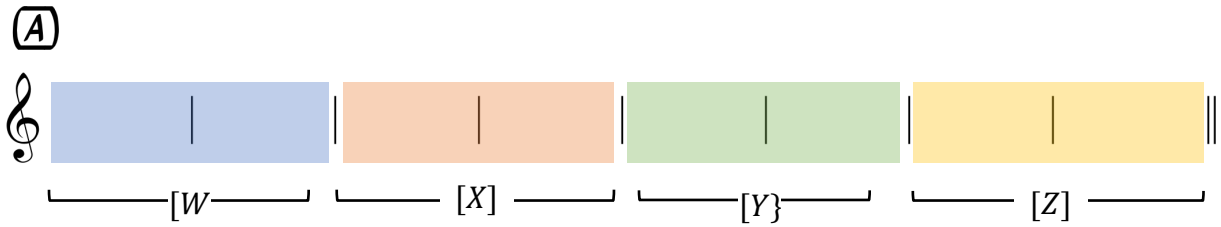
Figura 33 — Espécies alternadas



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

d) Disposição de espécies diferentes adjacentes sem predominância: $[X][Y][Z]$ ...

Figura 34 — Espécies adjacentes



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Cada organização confere um caráter particular para o discurso textural. O discurso textural abarca todo o desdobramento da utilização, manipulação e movimento das partes texturais. É impactado pelo número, disposição e transformação das espécies de configuração textural que o compõem. Então, em nossa proposta, o *discurso* textural apresenta *situações* texturais que organizam de forma particular as *espécies,* que por sua vez são realizadas por meio de configurações textural específicas.

Um conceito de Berry (1976, p.201) — já apresentado anteriormente — e que se relaciona com a manifestação da disposição das espécies no discurso textural é o de *ritmo textural*, que se propõe a descrever a atividade das alterações na textura, análogo a *ritmo harmônico* e à atividade na troca de acordes. Então podemos dizer que uma situação que apresente espécie de configuração única tem o ritmo textural menos intenso do que outra que tenha uma espécie principal com secundárias de contraste; ou ainda da sequência de espécies adjacentes diferentes.

Sigamos com exemplos analisados em que mostraremos a utilização das espécies e situações texturais encontradas nas gravações analisadas.

6.1 $[M\ G]$

Começaremos pela espécie $[M\ G]$ que serve para descrever todas as configurações que apresentem a base organizada em levada (G) na construção do acompanhamento do plano da melodia (M).

As possíveis realizações da espécie $[M\ G]$ trazem configurações centrais na construção textural da base. De certo modo, poderíamos dizer que seriam as configurações mais recorrentes e esperadas na manifestação da base como seção de

acompanhamento. Aparecem, na maioria das vezes, em situações texturais de espécie única ou como espécie principal. Veremos que a espécie pode ser realizada com a levada completa tricomposta G_3, ou reduzida, bicomposta G_2 ou monocomposta G_1.

Seguiremos com exemplos de diversas possíveis realizações de $[M\ G]$ e iremos contemplar situações em que há diferentes níveis de planejamento de construção dos padrões de acompanhamento em relação à liberdade de variações propostas pelos músicos executantes.

6.1.1 $[M\ G]$ com padrões livres

A gravação de “Sleeping Dancer Sleep On” é um ótimo exemplo de situação de espécie de configuração única $[M\ G]$, pois é mantida em toda a gravação. A composição é um jazz-waltz e provavelmente foi executada a partir de uma guia de melodia e cifra. A base sempre apresenta levada completa G_3.

Segue a transcrição de (A1):

Figura 35 — Sleeping Dancer Sleep On — (A1)



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Vemos no exemplo:

a) o plano da melodia (M) é executado pelo flugelhorn e sax tenor; em (A) é realizado em uníssono $Lp_{(a^2)}$ e em (B) em oitavas $Lp_{(ab)}$;

b) o acompanhamento em levada completa (G_3) no plano do acompanhamento é realizado por $G\ \{P\ Lb\ Ba\}$ com construção muito livre;

c) a bateria seguindo a forma e moldando sua levada com leves variações de padrão característicos do *jazz waltz*;

d) o contrabaixo construindo a Lb baseado na cifragem e no gênero;
e) o piano acompanhando de forma livre com Bl;
f) não observamos nenhum tipo de aglomerações em convenções no trecho transcrito e nem no resto da gravação, portanto temos uma situação textural de espécie única.

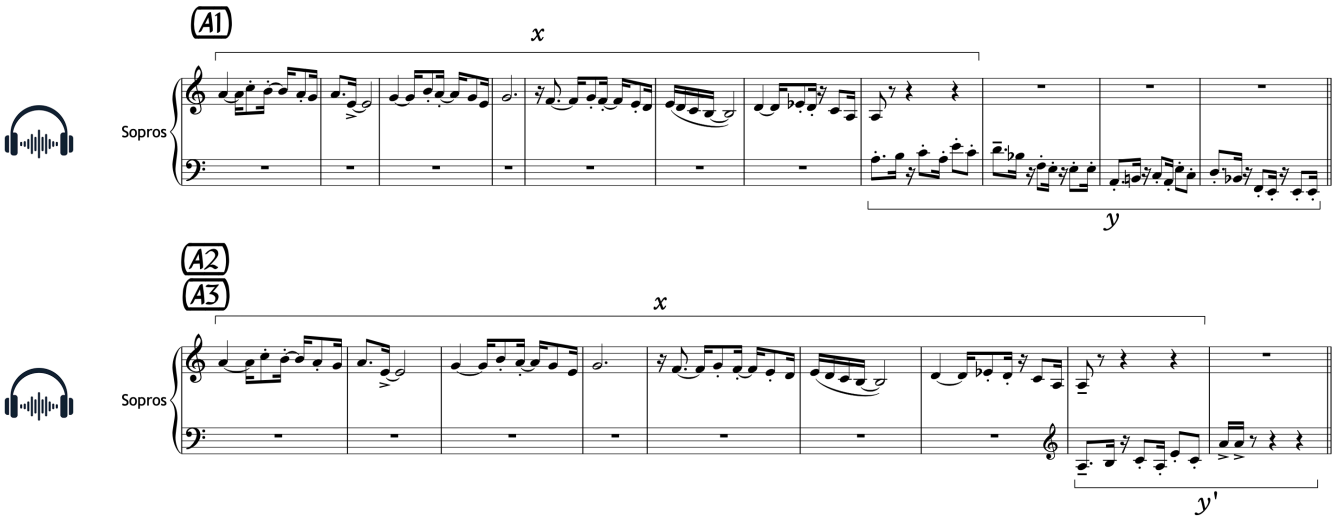
Nesse exemplo, a construção do acompanhamento ocorre contando com conhecimento dos músicos do gênero executado e todas as nuances características da maneira de acompanhar no estilo proposto, que parece ser a única delimitação na construção de suas partes. Provavelmente a gravação foi executada a partir de uma melodia cifrada.

6.1.2 [*M G*] com padrões fixos

Coisa n.6, de Moacir Santos, tem duas seções e dispostas em (A1-A2-B-A3). A seção (B) tem constituição mais regular de oito compassos, já (A), que será utilizada em nosso exemplo, precisa de detalhamento. Dividiremos a seção em dois segmentos, que denominaremos de *x* e *y*, e que são conectados através de uma elisão.

Enquanto o segmento *x* mantém-se o mesmo, observamos alteração na constituição e duração de *y.* Em (A1), o segundo segmento *y* tem quatro compassos e em (A2) e (A3), tem dois compassos e denominaremos de *y'*.

Figura 36 — Coisa n.6 segmentos seção (A)



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Iremos analisar a constituição textural no fragmento *x.*

Podemos observar a utilização de $[M\ G]$ como espécie única nas seções (A1) e (A2) e como espécie principal em (A3), realizado como $[M\ G\{P^2\ Lb\ Ba^2\}]$. Segue a transcrição do segmento *x*.

Figura 37 — Coisa n.6 segmento x



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Podemos observar no trecho:

a) o plano da melodia expresso por quatro sopros em oitavas dois a dois [$Lp_{(a^2b^2)}$]; na oitava de cima (a) trompete e sax alto e, na de baixo (b), sax tenor e barítono;

b) plano do acompanhamento executado pela base com a levada completa G_3, mas agora vemos um claro planejamento com utilização de padrões fixos na base;

c) a percussão é dividida entre o agogô ($P_{\#1}$) e a bateira com duas subpartes ($P_{\#2}$) com padrões fixos;

d) o contrabaixo tem a linha de baixo (Lb) também claramente estruturada em padrão fixo — que se adequa à harmonia de cada compasso;

e) a organização harmônica é dividida em dois blocos(Ba^2): a guitarra com um bloco rítmico (Br) e o piano com bloco estático (Be), ambos com padrões fixos.

Nesse exemplo é clara a intenção de Moacir na divisão dos instrumentos harmônicos da base em funções diferentes e com padrões definidos. Uma maneira de notarmos essas funções poderia ser através de cifragem com as indicações dos padrões rítmicos:

Figura 38 — Coisa n.6, proposta de notação dos instrumentos harmônicos



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Dessa forma, os *voicings* e regiões dos acordes ficariam a cargo dos instrumentistas. Além disso, gostaríamos de aproveitar a especulação quanto à possível escrita para trazer outro ponto para discussão que diz respeito à atitude de interpretativa a partir certos tipos de notação. No caso da indicação com mínimas em notação rítmica e cifragem — como propomos como opção para o piano —, é muito

comum a compreensão que não é necessário executar exatamente mínimas e sim não se estruturar como centro rítmico da levada e usar essencialmente acordes sustentados. Com isso, algumas estruturas secundárias podem aparecer esporadicamente, como: pequenas movimentações, figuras arpejadas, ataques rítmicos e fragmentos melódicos esparsos.

No exemplo do trecho reproduzido de “Coisa n.6”, no trecho reproduzido, pode-se observar que o piano realmente se mantém em mínimas, mas na reexposição da seção nota-se um comportamento diferente nos compassos iniciais, utilizando algumas variações que aos poucos convergem para a estrutura mais estática. Essa interpretação é muito condizente com o momento em que o trecho em questão ocorre na forma do arranjo: retorno ao tema após um acompanhamento livre ao improviso do saxofone barítono. Vemos então uma certa transição de uma atitude mais livre para a estrutura mais regular de acordes sustentados. O que gostaríamos de apontar é que a partir da indicação de mínimas e cifragem pode-se esperar uma atitude adaptativa que lance mão de ornamentos dessas mínimas, muitas das vezes com propostas que se relacionam com o momento na forma do arranjo. Segue a transcrição do piano no trecho:

Figura 39 — Coisa n.6, piano reexposição



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

6.1.3 [$M\ G$] Notação e execução

Na composição original “Samba Canino” temos como instrumentação: clarineta e a base com bateria, contrabaixo, guitarra e piano. Há momentos no arranjo em que a base está bastante livre para criar seus padrões de acompanhamento e interagir e, em outros, em que há convenções e instruções mais precisas.

Foram usados dois tipos de partes para a gravação: (1) uma guia de melodia e cifra para clarineta, guitarra, piano e bateria; e (2) uma parte só com as cifras e algumas indicações de antecipação para o contrabaixo. Gostaria de usar esse exemplo para analisarmos a realização das partes da base na espécie [$M\ G$], a partir de uma notação mais aberta. A Figura 40 mostra o início da seção (A1) e tem

reprodução das partes usadas para gravação nas duas primeiras pautas e a transcrição da realização dos instrumentos nas pautas seguintes.

Figura 40 — Samba Canino, referência e transcrição, seção (A)



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

O trecho transcrito teve como direcionamento de interpretação fazer um samba “mais solto”. Trazemos aqui a informação dessa instrução verbal informal pois é relevante para o resultado da realização das partes que iremos analisar adiante.

As características do trecho são:

a) plano da melodia a clarineta sozinha $Lp_{(a)}$;

b) levada completa (G_3) no plano do acompanhamento $G\ \{P\ Lb\ Ba^2\}$;

c) a bateria constrói uma levada centrada na condução e sem padrão claro, mas moldando-se ao gênero samba;

d) a Lp no contrabaixo inicia o trecho com a utilização de nota longa e em seguida segue para construção com as características do gênero samba;

e) há dois blocos de acompanhamento, guitarra Br e piano Be;

f) a guitarra rapidamente se estabelece, por meio do Br como instrumento principal para imprimir padrões ligados ao samba junto com o contrabaixo;

g) o piano, em contrapartida, complementa o suporte harmônico com Be.

Essenciais para o caráter de “samba mais solto” são o início com nota longa do contrabaixo e a construção da bateria, que não apresenta padrões regulares. Ficam muito claras essas intenções quando se compara com transcrição de mesma seção na reexposição do tema já no final da gravação, onde a proposta é mais rítmica e a exteriorização do samba, contundente. Com isso os padrões mais regulares e característicos do samba aparecem de forma mais clara nesse momento.

Figura 41 — Samba Canino, reexposição contrabaixo e bateria



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

6.1.4 Levada reduzida

Há situações em que a base apresenta a levada reduzida, estruturando-se de forma bicomposta (G_2) ou monocomposta (G_1). Em Coisa n. 2, Moacir Santos trabalha diversas possibilidades de orquestração para seu tema com duas seções, (A) e (B). Gostaríamos de comparar três versões da seção (A), apontando as distinções na composição das CTFs na levada da espécie $[M\ G]$. Mostraremos também as alterações no plano da melodia.

Na primeira versão (A) que acontece no arranjo, temos:

a) no plano da melodia trombone tenor, trompa e sax tenor em uníssono, $Lp_{(a^3)}$;

b) no plano do acompanhamento temos a levada completa, $G\{P\ Lb\ Ba\}$.

Figura 42 — Coisa n.2, levada completa



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Depois de diversas variações e tratamentos, Moacir chega à sua última versão da seção (A). Ao compararmos essa versão com a primeira, podemos perceber, no plano da melodia, a ampliação do âmbito do registro de uníssono para três oitavas e, no plano do acompanhamento, uma regressão de levada completa para reduzida, G_2. É interessante percebermos a mudança de plano da guitarra, que sai do plano do acompanhamento e passa para o da melodia deixando o acompanhamento sem blocos de harmônicos, $G\{P\ Lb\}$.

Figura 43 — Coisa n. 2, levada reduzida G_2



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Vemos na transcrição:

a) o plano da melodia é executado por uma combinação de quatro sopros e da guitarra divididos em três oitavas: (a) flauta, (b) trompete, sax alto e guitarra (c) sax tenor; $[Lp_{(ab^3c)}]$;

b) o plano do acompanhamento com levada reduzida bicomposta $G\{P\ Lb\}$;

c) o contrabaixo apresenta Lb com padrão fixo com construção de pedal ornamentado, centrado em Si≤ alternado com a nota Fá;

d) a bateria apresenta padrão fixo com duas subpartes $[P_{\#2}]$; no último compasso abandona a levada, em gesto ligado à virada (fill), que será discutido posteriormente.

Moacir explora diversas versões de harmonização dessa seção (A) durante seu arranjo. E é interessante refletirmos o impacto da retirada dos Ba nessa última. É de se esperar que a retirada de blocos de acompanhamento tenha impacto em questões ligadas à percepção da harmonia, mas outros fatores reforçam o resultado

nesse caso em particular. Muitas vezes, a construção da melodia implica — ou pelo menos, sugere — caminhos harmônicos; não é o caso em aqui. O outro elemento que usualmente nos ajuda na compreensão harmônica é a linha de baixo, mas que também não nos esclarece nesse exemplo, já que tem a estrutura de pedal. Portanto, esse esvaziamento da informação harmônica dessa versão — resultante da regressão para levada reduzida — é uma consequência importante da manipulação do discurso textural.

Gostaríamos de apontar que antes dessas duas versões que comparamos, há ainda uma outra mais despida de informação harmônica. A versão que veremos agora traz a levada reduzida monocomposta G_1. Agora o contrabaixo também abandona sua função no acompanhamento e se junta ao plano da melodia. É uma forma de "monofonia com percussão" [$Lp\ G\{P\}$].

Figura 44 — Coisa n. 2, levada reduzida G_1



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Vemos na versão em questão:

a) o plano da melodia é executado por uma combinação de trombone baixo, piano e contrabaixo divididos em duas oitavas: (a) piano, (b) trombone e contrabaixo, $Lp_{(ab^2)}$;

b) o plano do acompanhamento com levada reduzida monocomposta $G\{P\}$.

Nos últimos compassos dessa versão de (A), pode-se observar a participação do vibrafone fazendo intervenção com blocos secundários (Bs), preenchendo o espaço ao final da frase com três ataques utilizando os intervalos de 5ª justa, 4ª justa

e 5ª justa, que são o único colorido harmônico do trecho. Com isso nosso trecho teria a seguinte série textural $\left[Lp_{(ab^2)}\ G\{P\}\right] + \{Bs_{[2]}\}$.

6.1.5 Instrumento da base assumindo o plano da melodia

Os instrumentos da base podem, evidentemente, assumir o plano da melodia em diversas circunstâncias. As opções que vimos até então foram derivadas de dobramentos deslocando instrumentos da base para o plano da melodia e resultando em esvaziamento de CTFs na levada. Apontaremos a seguir outras circunstâncias recorrentes nas quais vemos instrumentos da base passando para o plano da melodia.

Na gravação da composição original “Last Minute”, temos como instrumentação saxofone tenor e a base com bateria, contrabaixo, guitarra e piano. Um motivo muito comum para um instrumento da base assumir o plano da melodia é simplesmente de coloração, criando variedade de orquestração. A composição tem forma (A1-A2-B-A3) e, para criar variedade no plano do acompanhamento, temos saxofone em (A) e piano em (B).

O quadro mostra a distribuição das partes texturais divididas nos planos. A primeira linha indica as seções, a segunda a composição do plano da melodia e a terceira a configuração principal do plano do acompanhamento. Foram indicados os instrumentos que executam a Lp em cada seção mostrando a coloração e as entradas e saídas do piano no plano do acompanhamento.

Quadro 4 — Last Minute, coloração Lp

	(A1)	(A2)	(B)	(A3)
M	$Lp(sax)$	$Lp(sax)$	$Lp_{(ab)}(pno)$	$Lp(s.ax)$
A	$G\{P\ Lb\ Br(gt)\}$	$+\{Ba/Ls(pno)\}$	$-\{Ba/Ls(pno)\}$	$+\{Ba/Ls(pno)\}$

Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Outro caso óbvio, mas que precisa ser mencionado, é quando a formação só conta com instrumentos que compõem a base. Os instrumentos mais comuns para assumirem o plano da melodia são o piano ou guitarra/violão. É o que ocorre na gravação da composição original “Cabeludo na corda bamba”; a instrumentação é bateria, contrabaixo, piano e guitarra, e os dois últimos se alternam no plano da melodia das seções da seguinte maneira:

Quadro 5 — Cabeludo na Corda Bamba, coloração Lp

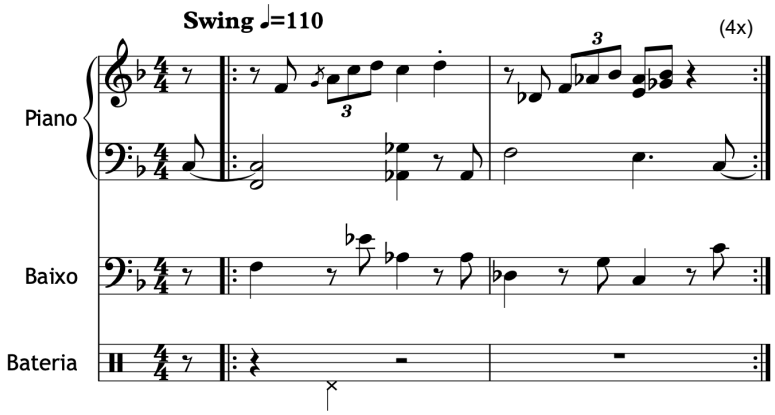
	A1	B	A2
M	$[Lp(gt)]$	$[Lp(pno)]$	$[Lp(gt)]$
A	$[G\{P\ Lb\ Ba(pno)\}]$	$+\{Br(gt)\}$	$+\{Br(gt)\}$

Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Nos casos em que temos sopros — ou quaisquer outros instrumentos — ocupando o plano do acompanhamento nas seções temáticas principais, os instrumentos da base podem servir de ótimo contraste em seções auxiliares, como introduções, transições e codas.

Na gravação dos Messengers de “III Wind”, o trompete é o instrumento responsável pela Lp nas seções temáticas principais de sua forma (A1-A2-B-A3). Mas nas seções auxiliares, o piano assume a Lp. Uma estrutura de dois compassos serve de material para construção da introdução, transições e coda; chamaremos de fragmento *(i)*. Segue a transcrição da introdução, que tem duração de oito compassos, com a repetição de *(i)* quatro vezes.

Figura 45 — III Wind, introdução



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Uma versão com apenas dois compassos aparece ao final de A1 e A3 — marcado em rosa. A seção A é composta de oito compassos, tendo a finalização da melodia no compasso sete. A transcrição mostra os quatro últimos compassos da seção com o trecho discutido em questão nos compassos sete e oito.

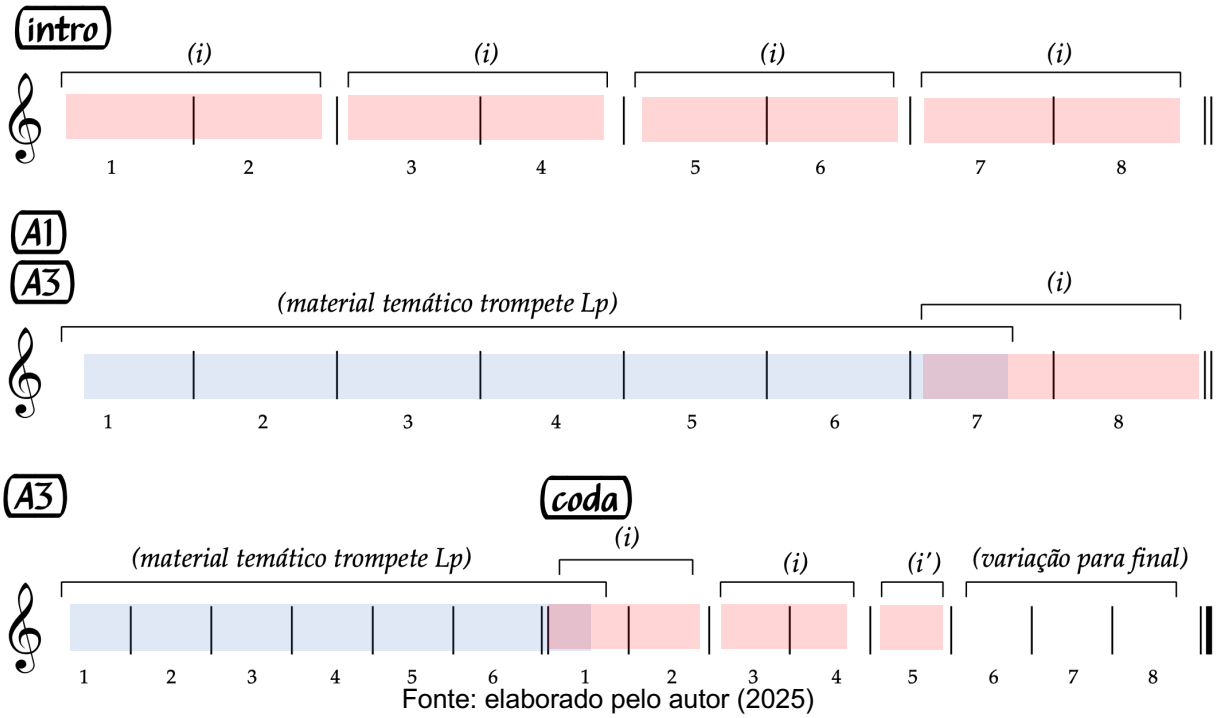
Figura 46 — III Wind, final da seção A



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

É interessante perceber que ocorre uma elisão do final da melodia e a utilização desse material, ocupando os compassos sete e oito da seção. Como o material usado tem o tamanho exato para completar a duração da seção, a sua utilização se confunde com um mero preenchimento do espaço deixado por nota longa no trompete ao finalizar essas seções. Já na coda, a elisão fica evidente, pois o material é repetido quatro vezes, se estabelecendo como nova seção e não um preenchimento do espaço da melodia. Segue, de forma esquemática, os momentos em que a *Lp* é assumida pelo piano como forma de contraste com utilização de *(i)*:

Figura 47 — III Wind, utilização de *(i)*



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Na (coda), *(i')* indica a utilização somente do primeiro compasso seguido de nova estrutura para a conclusão arranjo.

6.2 $[M\ Ls\ G]$

A espécie $[M\ Ls\ G]$ descreve as configurações que têm as características exploradas em $[M\ G]$ com a adição de uma parte textural de linha secundária, $\{Ls\}$. As linhas secundárias podem aparecer nos instrumentos da base ou em outros instrumentos. Seguiremos com exemplos que irão explorar as duas opções.

6.2.1 Linha secundária fora da base

Quando a Ls acontece em instrumento que não é da base, todas as opções já discutidas na espécie $[M\ G]$ continuam disponíveis para a construção do acompanhamento. Vale somente ressaltar que, com a adição dessa nova parte à textura, os instrumentos que fazem padrões variados ou livres de forma improvisada precisam negociar seu espaço com mais esse elemento. Essa é uma reflexão sobre a abordagem do músico ao se posicionar para as interações com o plano da melodia. Muitas das vezes, os espaços do plano da melodia serão ocupados por essa Ls; isso mudará a postura ao moldar seus padrões de acompanhamento, mas não resultará em nenhuma estrutura diferente das já abordadas, em especial nos casos em que as estruturas do acompanhamento são planejadas e fixas.

Em termos formais, a espécie $[M\ Ls\ G]$ é bastante comum quando temos a adição de uma Ls na repetição de uma seção. Podemos ver essa situação em “Coisa n.8”: em (A1) temos $[M\ G]$ como espécie de configuração principal e, em (A2), $[M\ Ls\ G]$.

A base mantém a mesma configuração principal de $G\{P\ Lb\ Ba^2\}$ (em rosa):

a) atabaque faz padrão fixo;

b) linha de baixo é executada pelo contrabaixo e dobrada pelo órgão junto com o Be;

c) guitarra faz Br.

Fora da base, temos:

a) troca de instrumento que executa a Lp (em verde); de sax barítono em [A1] para sax alto em [A2], mas essa alteração não produz impacto na textura, só na coloração da Lp;

b) adição de *Ls* em [A2] feita pelo trompete com surdina (em roxo).

Figura 48 — Coisa n. 8, Ls na repetição de seção



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Como a única alteração textural da seção (A1) para (A2) é a adição da parte de linha secundária, para descrevermos essa transformação no discurso textural podemos usar códigos com a indicação de operação e podemos optar pelo nível de detalhamento desejado:

a) menos detalhado: $[Lp\ G_3] + \{Ls\}$;

b) mais detalhado: $[Lp_{(a)}\ G\{P\ Lb_{(a^2)}\ Ba^2]\ + \{Ls_{(a)}\}$.

6.2.2 Linha secundária na base

Outra possibilidade é a Ls ser executada por instrumento da base. Algumas considerações precisam ser colocadas e discutidas. Ao atribuirmos nova CTF para ser desempenhada por instrumentos da base devemos perceber: (1) se resulta em levada reduzida ou se foram mantidas as CTFs fundamentais; (2) se mantida a levada completa, como foram redistribuídas as CTFs. Embora com pouco impacto — ou nenhum — nos códigos gerados, a investigação através dessas considerações elucida o papel dos instrumentos da base e a maneira que lidam com a atribuição de CTFs para seu acompanhamento, esclarecendo a construção coletiva pela base, central para nós.

Quando falamos em Ls na base, os representantes para assumir essa CTF são os instrumentos com possibilidades de expressão melódica contundente, como o piano ou guitarra, por exemplo.

Propomos dividir a Ls na base em três tipos: planejadas, improvisadas e espontâneas:

a) as planejadas seriam quando fazem parte do arranjo, escritas ou combinadas verbalmente. Normalmente se estruturam de forma mais organizada. Muitas vezes se relacionando com motivos da melodia principal ou com motivos próprios. Têm o mesmo tipo de constituição que usaríamos para instrumentos fora da base;

b) as improvisadas são consequência da interação e variações criadas pelo músico ao acompanhar, que procura responder ao plano da melodia e preencher espaços, semelhante ao papel que uma flauta poderia ter ao preencher espaços de forma improvisada enquanto um vocalista ocupa a melodia principal. Contudo, no caso de

instrumentos da base, esse gesto, muitas vezes, se alterna com os padrões nos blocos de acompanhamento;

c) as que chamamos de espontâneas trazem um gesto bastante específico do modo de acompanhar dos instrumentos harmônicos, em especial ao usarmos blocos livres, sem padrões específicos. Muitas vezes, ao realizar seu acompanhamento, o instrumentista acaba fazendo com que a nota da ponta do bloco imprima um contorno melódico que se sobressai, ou seja, uma linha secundária com o suporte harmonizado. Esse gesto acopla as características rítmicas, harmônicas e melódicas de uma vez só, mas novamente, de maneira simbiótica com as outras estruturas de acompanhamento, como se uma estrutura que sugere uma *Ls* emergisse das escolhas de um acompanhamento em blocos livres. Normalmente aparecem em interação com o plano da melodia, em especial nos espaços. Embora seja parecida com a que classificamos como improvisada, julgamos ser um gesto com alguma particularidade.

É muito importante enfatizarmos que o gesto de acompanhar improvisadamente a partir de uma cifragem é muito fluido e conjuga diversas atitudes que se alternam e se sobrepõem. Portanto, nossa intenção não é trazer proposta taxonômica precisa nem dar conta de todas as nuances da arte de acompanhar, mas apontar gestos recorrentes. Mesmo que, por vezes, não seja possível fazer uma delimitação inequívoca entre as realizações das diferentes opções apresentadas, julgamos ser relevante discuti-las e procurar ampliar a compreensão das possibilidades que se apresentaram em nossos exemplos na construção coletiva da base.

Em “III Wind”, podemos ver que o acompanhamento de Horace Silver ao piano lança mão de *Ls* planejada na construção de seu acompanhamento. Em todas as versões de (A) há a presença de *Ls*, seja no piano, saxofone ou ambos. Segue a transcrição de (A1) onde o piano executa sozinho a *Ls*. Ela é constituída de pequeno fragmento motívico que, embora articulado melodicamente, tem a função de delinear a harmonia usando notas guia e colorações dos acordes.

Figura 49 — III Wind, Ls no piano[116]



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Podemos perceber que o piano abandona uma estrutura massiva de bloco de acordes mais densos e privilegia a estrutura linear, com a adição de apenas uma nota, entre o dobramento em oitavas, para reforçar o sentido harmônico. No primeiro compasso, após o ataque inicial do acorde de F7M, que faz elisão com a introdução que precede o trecho, o piano parte para construção em Ls. Analisando a função harmônica — característica de linhas secundárias no acompanhamento — podemos perceber:

a) no primeiro acorde, a estrutura da Ls conecta a sétima maior com a sexta maior do acorde cromaticamente com a linha Mi-Mib-Ré.

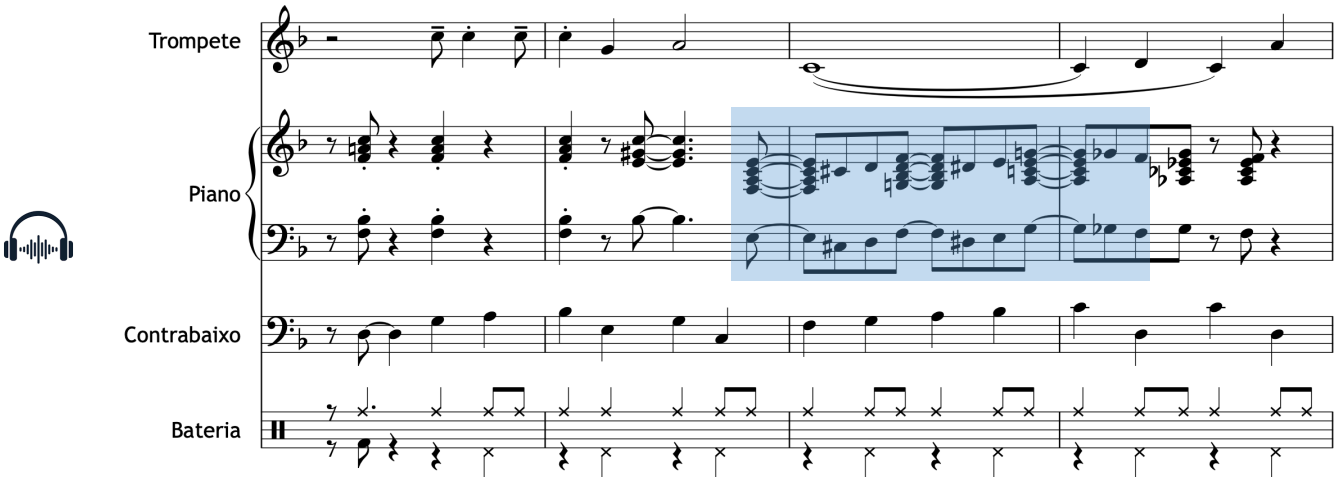
b) em seguida reforça as notas guia dos encadeamentos da seguinte maneira:

- Em7(b5) — A7: com Ré — Dó#
- D7: com Sol — Fá#
- Ebsus — Eb7: com Láb — Sol

Em outra gravação de mesmo álbum, “It’s You Or No One”, Silver já usa um conteúdo com contorno melódico mais pronunciado nessa linha secundária planejada. Aproveitando o espaço da melodia, a Ls aparece com Br de apoio na mudança dos acordes (em azul):

[116] A seta para direita indica um deslocamento micro rítmico, dando a sensação da *layback*, tocado com a interpretação “para trás” ou atrasado.

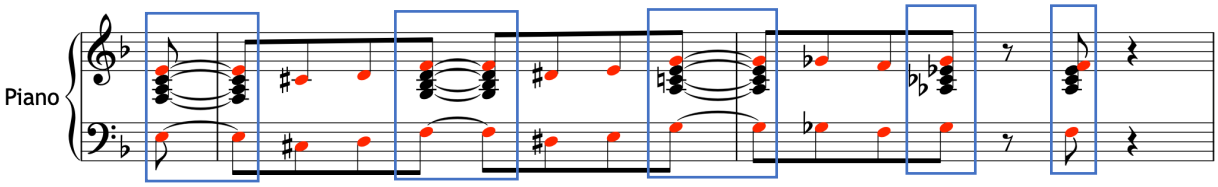
Figura 50 — It's You Or No One, Ls planejada no piano



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Vemos que a construção sugere duas CTFs condensadas no gesto do piano, Ls (em vermelho) e Br (marcado com retângulos).

Figura 51 — CTFs condensadas



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Nos dois compassos que antecedem a Ls, o piano está moldando seu acompanhamento — provavelmente — baseado em cifras. Podemos propor uma notação que dê conta da situação com:

a) travessões e cifras para os trechos de acompanhamento livre (Bl);

b) notação tradicional para os trechos em que aparecem a linha secundária em oitavas ($Ls_{(ab)}$);

c) notação rítmica e indicação de cifras: para os apoios dos blocos rítmicos à linha secundária e depois dela.

Figura 52 — Proposta de notação para CTFs condensadas



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

A evidência que temos de que essa Ls é planejada acontece em (A2), pois na repetição do trecho o saxofone dobra a linha secundária na oitava mais grave, junto com a mão esquerda do piano, transformando-a em $Ls_{(ab^2)}$:

Figura 53 — Dobramento Ls, piano e saxofone tenor



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Antes de seguirmos com exemplo de Ls improvisada, valem as reflexões: partindo de transcrições, sem ter acesso nenhum ao material usado para as gravações, fica difícil dizermos com absoluta certeza o que foi improvisado no acompanhamento ou o que, de certa forma, foi planejado, combinado no estúdio ou em ensaios. Podemos apenas supor, pelo carácter e estrutura, analisando a situação e levando em consideração o processo característico ligado à expressão de certos gêneros. Aqui reiteramos a contribuição e a importância para nossa argumentação que a inclusão de exemplos com gravações originais traz. Podemos dizer, neles, exatamente o que aconteceu, o grau de detalhamento da notação usada, as direções verbais que foram dadas e confrontar com uma transcrição e áudios produzidos. Seguiremos com um exemplo desses.

A composição “Don’t Worry”, é um blues em compasso ternário, na forma (A B A). Tem como instrumentação: bateria, contrabaixo, piano e guitarra. O trecho que analisaremos é o início de (B). A figura mostra na primeira pauta a reprodução da guia de melodia e cifra usada por todos os instrumentos para a gravação, seguida da transcrição das partes realizadas a partir dela; nosso foco será na construção do acompanhamento executado por Gabriel Geszti ao piano.

Figura 54 — Don't Worry, Ls improvisada no piano



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Vemos a espécie $[M\ Ls\ G]$ realizada através da configuração: $[Lp_{(a)}\ Ls_{(a)}\ G\{P\ Lb\ Ba\}]$.

Nesse trecho, tínhamos uma leve queda de dinâmica — direção verbal; o início da seção (B) serve de contraste para o final da (A), um pouco mais enérgica — que traz convenções em movimentações harmônicas e que trataremos em outro momento. Seguem alguns pontos que podem ser percebidos ao compararmos a guia com a transcrição:

a) liberdade de interpretação da Lp pela guitarra;

b) bateria faz levada só com pratos — na seção anterior tínhamos o bumbo; mantendo a divisão do pulso clara e ajudando a trazer o caráter proposto pela dinâmica;

c) a Lb se mantém puramente harmônica, conduzindo as inversões descritas pela cifragem;

d) o piano constrói Ba a partir da cifra e acumula mais a Ls em seu acompanhamento, aqui improvisada, promovendo interação com a Lp da guitarra, ocupando espaços e aproveitando motivos.

Para explorarmos o terceiro tipo, a que chamamos de espontânea, vamos usar a seção de improviso de trompete de “Coisa n. 9”, de Moacir Santos. Aqui a guitarra acompanha com blocos livres o solista. Podemos perceber no acompanhamento executado por Geraldo Vespar que seus blocos se organizam de maneira a evidenciar uma Ls harmonizada. Segue a transcrição dos compassos

iniciais, mostrando o trompete solista e a guitarra — colocamos em vermelhos as notas da ponta dos acordes que constituem a Ls embutida nos blocos.

Figura 55 — Coisa n.9, Ls espontênea



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Antes de encerrarmos este tópico gostaríamos de olhar a seção (A) de “Coisa n. 10”, de Moacir Santos. Primeiramente vamos aos elementos constitutivos e em seguida nos aprofundaremos na parte do piano, executada por Chaim Lewak.

Vemos, nessa seção, $[M\ Ls\ G]$ se estabelecer como espécie de configuração principal — omitimos os dois compassos finais da seção que utilizam configuração diferente e serão tradados em novo tópico. A realização da espécie resulta em $[Lp\ Ls\ G\{P\ Lb\ Ba^2\}$:

a) Lp é executada pelo saxofone barítono (nessa faixa o próprio Moacir);

b) P executada pelo atabaque, mantém um padrão fixo;

c) Lb executada pelo contrabaixo tem figura rítmica bastante independente das demais estruturas; tem âmbito de uma oitava, alternando as fundamentais e quintas dos acordes em padrão fixo de dois compassos de duração;

d) o violão tem Br com padrão fixo de um compasso de duração;

e) o piano executa a estrutura de bloco livre, Bl e Ls; detalharemos sua construção em seguida.

Figura 56 — Coisa n.10, seção (A)[117]



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Já apontamos anteriormente possíveis maneiras de organizarmos situações nas quais temos dois instrumentos harmônicos no plano do acompanhamento quando ambos executam blocos de acompanhamento. Aqui, a organização se dá da seguinte maneira: o violão mantém um padrão fixo com Br e o piano constrói seu acompanhamento sem padrões fixos, portanto com blocos livres (Bl) conjugado com Ls. O exemplo em Coisa n. 10 é bastante rico e ilustrativo do comportamento de Bl enquanto outro instrumento mantém um Br fixo. Vamos aos detalhes da performance de Chaim Lewak:

a) como a parte rítmica da levada já está bem representada pela percussão e pelos Br do violão, Lewak utiliza diversos compassos

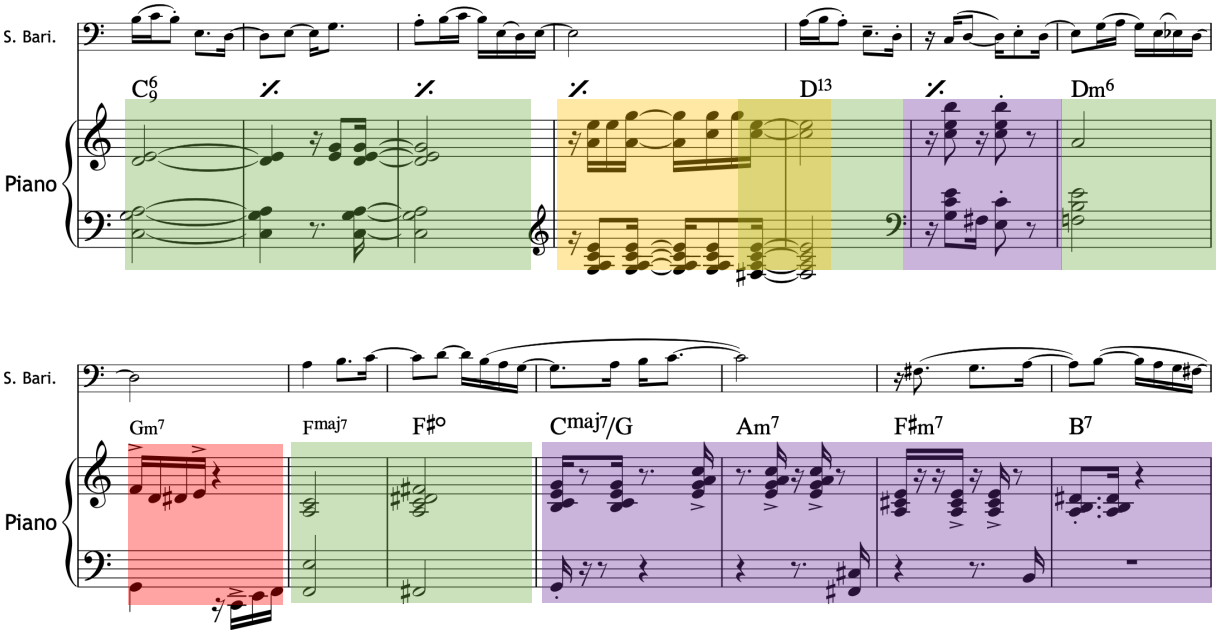
[117] Os cellos foram omitidos na transcrição.

com blocos estáticos (Be), em especial nos compassos em que a atividade rítmica da melodia também é bastante ativa (em verde);

b) Ls espontânea: aproveitando nota longa da melodia, ao utilizar a inversão do acorde com o impulso rítmico para gerar movimento no espaço deixado, emerge, como consequência das notas da ponta de seu bloco de acompanhamento, uma melodia secundária (em amarelo);

c) em roxo vemos uma opção de escolha de figuras rítmicas, sem um padrão claro, atitude característica de Bl.

Figura 57 — Coisa n.10 acompanhamento piano



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

6.2.2.1 $[M\ Ls\ G\{P\}]$

Um caso bastante interessante na utilização de linha secundária na base acontece em “The End of a Love Affair”, composição de Edward C. Redding na gravação do Jazz Messengers. O tema apresenta a forma (A1-A2-B-A3-C) e a espécie que demonstraremos ocorre na seção (B), que se constitui como uma seção contrastante. A principal transformação para o contraste textural, nesse caso, vem da utilização de levada reduzida monocomposta $G\{P\}$, enquanto todos os demais instrumentos da base fazem elemento único: uma linha secundária (L_s).

Figura 58 — The End of a Love Affair, $[M\ Ls\ G\{P\}]$



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

A realização da espécie acontece em $[Lp_{(a)}\ Ls_{(a^2b)}\ G\{P_{\#2}\}]$:

a) trompete ocupa o plano da melodia com $Lp_{(a)}$;

b) a bateria mantém a levada característica de jazz na levada reduzida monoposta $G\{P_{\#2}\}$;

c) os demais instrumentos se aglomeram na Ls.

A estrutura dessa linha secundária procura sugerir contexto harmônico dando suporte à melodia principal executada no trompete.

6.3 DOBRAMENTOS DE LINHAS COM INSTRUMENTOS DA BASE

Os dobramentos de linhas são bastante comuns e já foram apontados em exemplos anteriores algumas das possibilidades em que se apresentam. Gostaríamos de retomar o assunto neste tópico organizando os dobramentos mais recorrentes feitos pelos instrumentos da base.

6.3.1 Dobramento de Lp

Particularizamos primeiro as situações em que instrumento fora da base ocupa o plano da melodia dobrado por algum instrumento da base.

Os instrumentos da base mais usados para esse dobramento são o piano, guitarra ou violão. Esse dobramento de Lp já apareceu em alguns exemplos anteriores, como na Figura 43, em que a guitarra se junta ao plano do acompanhamento.

De maneira geral, quando o contrabaixo se aglomera na dobra, há um esvaziamento relevante na levada; é mais comum que aconteça nos casos em que todos os instrumentos dobram a Lp, ou seja, na realização das espécies $[M]$. Ouvimos esse caso na Figura 44, em “Coisa n. 2”, em realização de $[M\ G\{P\}]$.

Nesses exemplos mostrados anteriormente, a aglomeração da base aconteceu em situações texturais de espécie única ou principal, mas também vemos a aglomeração da base na Lp em espécie secundária, de contraste. Ou seja, abandonando seu papel na levada para aglomeração em fragmentos monofônicos. Essa situação é bastante comum em finalizações de seção.

Em “Samba Canino”, o final do arranjo acontece com essa situação. Depois de uma convenção, a base se aglomera com o plano da melodia, apresentando um fragmento monofônico para terminar o arranjo.

Figura 59 — Samba Canino, dobramento Lp de fragmento monofônico



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Podemos perceber que o dobramento é heterorrítmico. Na parte do contrabaixo foi planejada a retirada de algumas articulações para que o dobramento fosse realizado de forma mais fluida. Já no piano, foi uma proposta de interpretação do dobramento pelo pianista que ainda distribuiu o fragmento em oitavas diferentes.

Essa utilização de fragmento monofônicos pode ser usada também com aglomeração só de instrumentos da base. Aqui mostramos um caso em que temos

um fragmento monofônico nos sopros, seguido de resposta monofônica na base. O exemplo acontece na (coda) de “Nica’s Dream”, composição de Horace Silver na gravação do Jazz Messengers. A (coda) apresenta como espécie principal $[M\ Ls\ G_3]$. A levada é interrompida com uma convenção $[Ca]$ seguida do plano da melodia sem acompanhamento; um primeiro fragmento monofônico nos sopros (em verde) e depois na base em resposta, com o piano e contrabaixo dobrando (em azul), como podemos ver na Figura 60.

Figura 60 — Nica’s Dream, fragmento monofônico de resposta



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

6.3.2 Dobramento de Lb

O dobramento da linha de baixo também é bastante relevante nas opções de construção textural na base. Podemos ter o dobramento dessa CTF fundamental da base com instrumentos fora da base ou dentro dela.

Em “Coisa n. 8”, já mostramos um exemplo em que a Lb é apresentada no contrabaixo com dobra do órgão (Figura 48). Outros instrumentos da base que apareceram dobrando a Lb nas gravações pesquisadas foram o piano e a guitarra.

Em diversos arranjos do Jazz Messenger, em especial nos que temos o pianista Horace Silver, temos muitos momentos em que a linha de baixo é dobrada pela mão esquerda do piano. Talvez o fato de Silver ser arranjador dessas faixas e muitas delas ainda sendo composições do próprio fez com que os trechos em que a linha de baixo tivesse uma proposta mais estruturada e planejada, fossem apropriados para dobra por seu compositor/arranjador. Se foi por esse motivo ou outro qualquer,

o que é mais relevante para nossa investigação é que a dobra de piano e contrabaixo na *Lb* se constitui uma das opções a ser apontada nas realizações texturais da base. Seguimos com dois exemplos de composições de Horace Silver na execução do Jazz Messengers. O primeiro acontece na (introdução) de “Nica’s Dream”:

Figura 61 — Nica's Dream, piano dobrando Lb



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

O segundo exemplo acontece na (coda) de “Ecaroh”:

Figura 62 — Coda de Ecaroh, piano dobrando Lb



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

No repertório de Moacir Santos coletado, vemos muitos exemplos de dobra da *Lb* fora da base. Os instrumentos usados são sax barítono, trombone baixo e cello. O dobramento com instrumentos fora da base reforça o aspecto melódico da *Lb*, deixando mais evidente a horizontalidade da linha, muito usado quando temos um *ostinato*. Podemos ver um exemplo dessa utilização na seção (A) de “Coisa n. 4”, em que a *Lb* é dobrada pelo sax barítono e trombone baixo.

Figura 63 — Coisa n.4, dobramento Lb fora da base



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Detalhando todos as partes, temos:

a) o plano da melodia é expresso somente pelo trombone tenor, $Lp_{(a)}$;

b) o acompanhamento é expresso em levada completa realizada em $G\{P^2\ Lb\ Br\}$;

c) temos duas partes de percussão, P^2 — atabaque e agogô;

d) a linha de baixo é executada pelo contrabaixo, sax barítono e trombone baixo, em uníssono, $Lb_{(a^3)}$;

e) o conteúdo harmônico é executado pela guitarra em um bloco rítmico, Br.

6.3.3 Dobramento de Ls

As linhas secundárias também podem aparecer dobradas por instrumentos da base. Em “Coisa n. 5” vemos um exemplo em que a guitarra dobra a Ls que aparece nos sopros. Nesse trecho também temos dobramento da Lb.

Figura 64 — Coisa n.5, dobramento de Ls pela guitarra[118]



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Detalhando as partes, temos:

a) na $Lp_{(abc^2)}$ temos quatro sopros divididos em três oitavas: na oitava mais aguda *a* temos o flautim; na central *b,* o trompete com surdina; e na mais grave *c*, os saxes alto e tenor. O flautim participa somente da figura inicial do motivo, que segue sem a oitava superior;

b) a guitarra dobra, oitava abaixo, linha secundária apresentada no trombone tenor e trompa, $Ls_{(a^2b)}$;

c) a levada é reduzida, bi composta G_2, realizada em $G\{P^2\ Lb_{(a^2)}\}$;

d) temos duas percussões, P^2: atabaque e agogô;

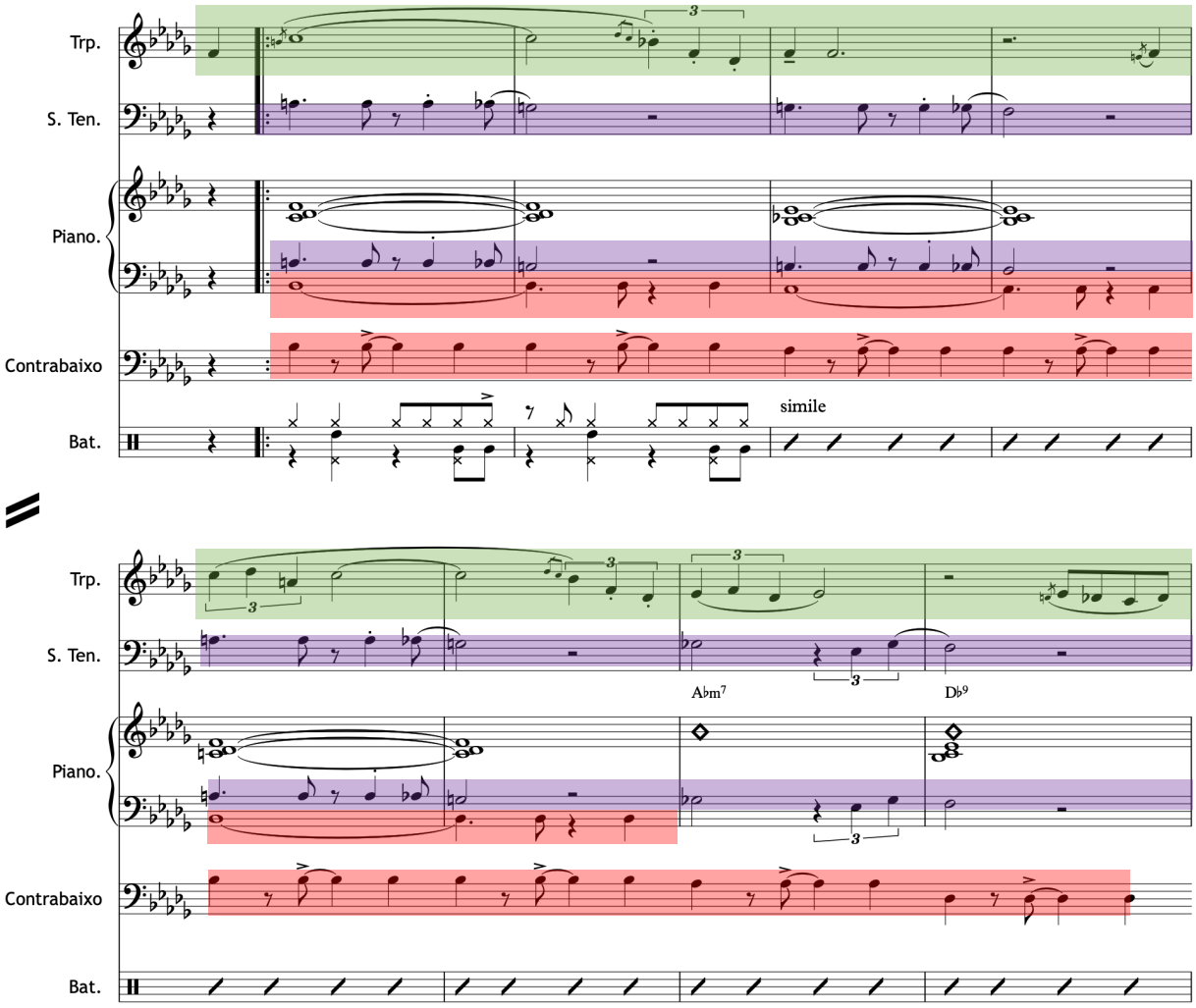
e) a Lb aparece com dobramento em uníssono: contrabaixo e trombone baixo;

f) o saxofone barítono faz uma Ls que acaba gerando um bloco em quintas com a Lb.

No repertório do Jazz Messengers, que tem, de maneira consistente, o plano da melodia sendo expresso nos sopros, vemos de forma recorrente o trompete na Lp e o sax tenor na Ls. E por vezes, o piano dobra a Ls. Vemos isso em “Nica’s Dream” na seção (A):

[118] Exemplo de áudio com a mixagem manipulada no software Moises para que o dobramento da guitarra apareça de forma mais evidente.

Figura 65 — Nica's Dream, dobramento de Ls pelo piano



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Detalhando as partes, temos:

a) na Lp o trompete;
b) na Ls o dobramento de sax tenor e piano;
c) o piano apresenta função tripla: constrói Be, dobra a Ls com sax tenor e dobra de forma heterorrítmica a Lb;
d) o contrabaixo executa a Lb;
e) a bateria faz levada com três subpartes, $P_{\#3}$.

Dobramentos rítmicos em que as CTFs se mantêm separadas por função acabam gerando convenções e serão assunto dos itens que se seguem.

6.4 $[M\ G] \gg [M\ C]$

Demonstramos nos itens anteriores situações em que a base privilegiou a dispersão das suas partes, constituindo CTFs independentes. Agora, vamos investigar as situações em que a base renuncia à individualidade de suas partes em favor de recessão textural e se aglomeram em uma convenção.

A aglomeração pode ser *integral*, com todas as partes da base apresentando estrutura homorrítmica, ou *parcial*, com algumas partes se aglomerando enquanto as demais apresentam outra configuração. Quanto maior o número de partes se aglomerando, maior é a recessão textural e o contraste promovidos. Portanto, denominaremos de *convenção atenuada*, quando a aglomeração for parcial. Na convenção atenuada, a parte que não participa da convenção pode apresentar duas funções: (1) manutenção da levada ou (2) preenchimento (normalmente através de virada de bateria — *fill*). É importante apontarmos ainda que a escolha de quais instrumentos participam da convenção irá também impactar a percepção de suspensão da levada e a força da aglomeração; retornaremos ao assunto durante os exemplos.

Dividimos as situações de convenção em dois grandes grupos: (1) quando a convenção aparece como espécie secundária, provocando contraste à $[M\ G]$, que se estabelece como primária; e (2) quando a convenção se estabelece como espécie única ou principal, sendo a expressão da base essencialmente através de aglomerações na janela de observação proposta. Começaremos pelas situações em que a convenção aparece como espécie secundária, e usaremos para descrevê-la o código $[M\ G] \gg [C]$, onde $\gg$ indica que $[M\ G]$ acontece em muito maior frequência do que $[C]$.

Sendo a expressão da base fundamentalmente dispersa na espécie $[M\ G]$, podemos formular a seguinte questão hipotética para direcionar nossa exposição: qual o motivo dos instrumentos se juntarem em momentos específicos?

Podemos perceber que as situações de convenção têm características diferentes e por vezes funções específicas. Com isso, estabelecemos classificações para definir os atributos das convenções de acordo com a sua qualidade de constituição ou função no discurso textural. Frequentemente, uma mesma convenção apresenta múltiplas características e funções, que podem aparecer de forma simultânea ou justaposta. Os exemplos esclarecerão a proposta de classificação.

6.4.1 Pontuação formal

Usaremos a classificação de *pontuação formal* para descrever situação na qual a base se aglomera para pontuar o final de uma frase ou seção. Podemos traçar um paralelo com as cadências: se podemos dizer que certos encadeamentos de acordes proporcionam uma pontuação harmônica com as cadências, propomos que o gesto de aglomeração das partes da base ao final de frases ou seções pode promover *pontuação textural*.

A convenção de pontuação formal acontece, de maneira geral, como contraste em uma seção que apresenta uma espécie $[M\ G]$ como configuração principal, e pode se manifestar aglomerada ao plano da melodia (Cm) ou de forma independente, só no acompanhamento (Ca).

Em “Carol’s Interlude” — composição do saxofonista Hank Mobley na versão do Jazz Messengers —, a seção (A) tem como configuração textural predominante $[M\ G_3]$, a base com partes dispersas em levada completa acompanhando o plano da melodia. Ao final da seção há uma regressão textural e a base se aglutina em convenção de pontuação formal junto com o plano da melodia (Figura 66).

Figura 66 — Carol’s Interlude, pontuação formal $[\mathrm{M\ Cm}]$

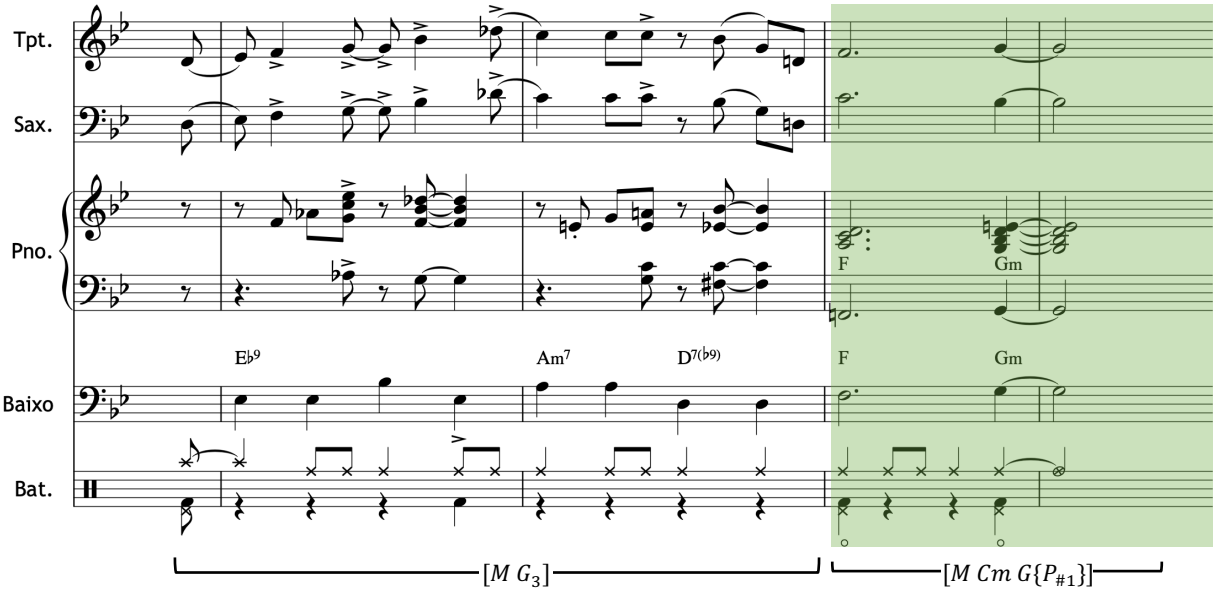


Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Embora nosso foco neste momento seja na mudança de comportamento da base, gostaríamos de apontar, na construção do plano da melodia, a relação com os conceitos de convergência e divergência de Wallace Berry (Berry, 1976, p.9). Apesar de termos uma recessão textural com a aglomeração da convenção, o plano da melodia se comporta de forma divergente, saindo de uma $[Lp_{(ab)}]$ para um $[Bp_{[2]}]$. Ou seja, seu dobramento em oitavas se transforma em intervalo de 6as no momento da convenção, provocando uma relação compensatória entre a estrutura intervalar e o aspecto homorrítmico da convenção.

Ainda é importante apontarmos que a aglomeração nas convenções pode ser atenuada através de aglutinação parcial da base. Essa situação é muito frequente quando uma ou mais partes mantém sua estrutura de acompanhamento em levada e não se aglomera na convenção. Ainda em “Carol’s Interlude”, na repetição da seção do exemplo anterior, ao chegar novamente no ponto da convenção, a bateria traz uma variação que mantém sua construção de acompanhamento — com a condução no prato —, criando uma atenuação na sensação de aglomeração da convenção. O código para descrever esse exemplo deve contemplar a aglomeração parcial, indicando que, nesse caso, uma das subpartes da bateria se mantém na levada: $[M\ Cm\ G\{P_{\#1}\}]$.

Figura 67 — Carol’s Interlude, convenção atenuada



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Na comparação dessas duas versões da convenção, devemos voltar a reforçar que os exemplos são transcrições de um áudio, e não partituras que foram

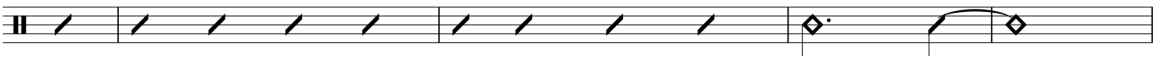
executadas. Portanto, isso nos traz uma valiosa especulação: podemos inferir que a distinção de comportamento do baterista Art Blakey nas duas versões da convenção apontadas nos exemplos anteriores são simplesmente opções de interpretação de uma convenção pelo músico. Ou seja, a partir da situação de que em dado momento todos os instrumentos da base devem realizar uma divisão rítmica específica, o baterista pode escolher executá-la como um elemento único ou em conjunção a outras subpartes em outras funções. Não importa se a convenção está notada em partitura ou verbalmente combinada. Poderíamos continuar especulando que, na suposição de termos alguma notação a ser seguida, duas opções seriam bastante comuns: (a) parte de melodia e cifra, como uma guia; (b) parte de bateria. A Figura 68 mostra essas suposições.

Figura 68 — Possíveis opções de notação para convenção em Carol's Interlude

(a) melodia e cifra



(b) parte de bateria



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

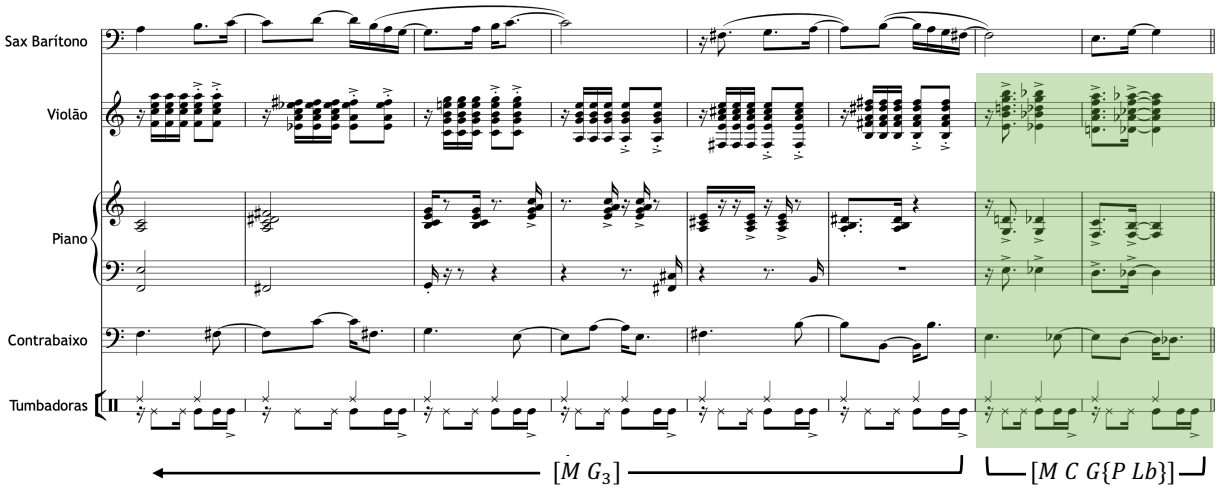
A partir da opção (a) poderia ter sido combinado que todos dobrariam em convenção os ataques nos dois últimos compassos. Na opção (b) essa "combinação" já está notada para o baterista. E para interpretação do baterista na execução da convenção vimos que duas escolhas diferentes foram executadas, como mostram as figuras anteriores com as transcrições. Na primeira vez, uma dobra homorrítmica e, na segunda, uma subparte dobra a convenção enquanto outra mantém a figura de levada.

Embora essa seja uma atitude muito recorrente e natural de interpretação da base — no caso, especificamente do baterista —, a nossa discussão aqui procura elucidar exatamente o reflexo que as escolhas feitas pelos músicos têm na textura resultante da base.

Em "Coisa n. 10", também podemos observar uma convenção de pontuação formal ao final de (A1), preparando para a repetição da seção. Aqui, se apresenta na forma de convenção atenuada, pois algumas partes se aglomeram enquanto outras

mantêm a levada. (A1) tem como espécie de configuração principal $[M\ G_3]$ realizada em $[Lp\ G\{P\ Lb\ Ba^2\}]$ e, nos dois últimos compassos da seção, os blocos de acompanhamento do piano e do violão se aglomeram provocando uma recessão textural através de uma convenção de pontuação formal enquanto a percussão e o contrabaixo se mantêm na levada.

Figura 69 — Coisa n.10 recessão através de convenção de pontuação formal[119]

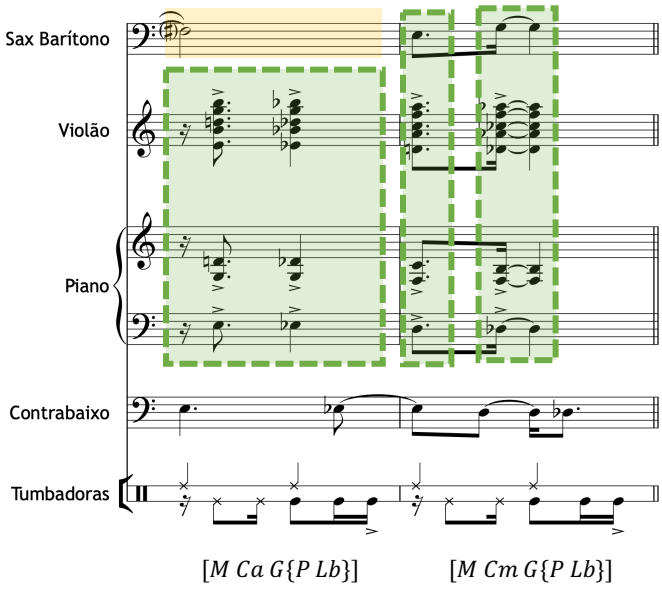


Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Vamos olhar mais de perto só a convenção atenuada agora. Se repararmos, no primeiro compasso, a aglomeração se dá de forma independente da melodia Ca e, no segundo, junto com ela, Cm.

[119] Os cellos estão omitidos da transcrição.

Figura 70 — Coisa n.10 convenção de pontuação formal



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Seguiremos para nossa próxima classificação, *breque,* que muitas vezes é combinado com a classificação de pontuação formal.

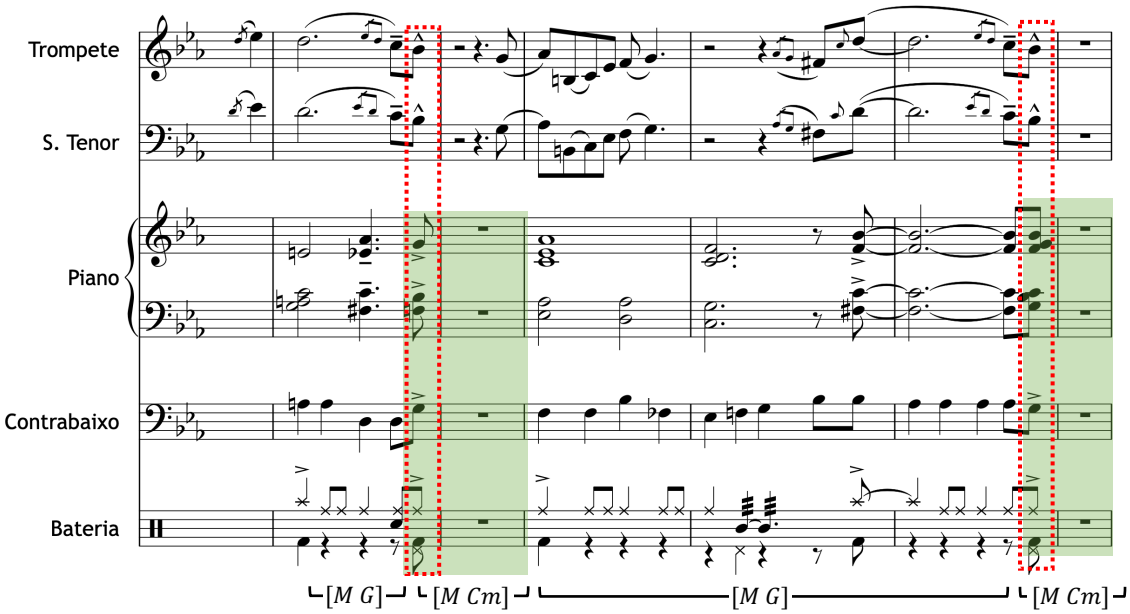
6.4.2 Breque

O termo breque já é usado de maneira informal no linguajar musical para designar um corte. Por isso o usaremos nesta classificação que indica um ataque curto, que suspende a levada para os instrumentos da base.

O breque pode ser a maneira de expressar outras classificações, por exemplo: a pontuação formal pode ser feita através de um breque. Como indicamos anteriormente, as convenções podem ter múltiplas classificações; cada uma procura apontar um aspecto de sua construção ou função, que podem ser somadas, combinadas. Mas o breque também pode ser usado livre de posicionamento específico estrutural na forma. Comecemos por um exemplo assim.

Na gravação de “Late Show”, com os Messengers, vemos a utilização de duas convenções de breque na seção (B), suspendendo de forma abrupta a levada, criando contraste à espécie principal $[M\ G]$. O breque ocorre junto com o plano da melodia:

Figura 71 — "Late Show", breque



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Agora, um exemplo em que a pontuação formal é expressa pelo breque; muito frequente na preparação de fragmento anacrústico que o sucede. É exatamente o que acontece em “Coisa n.8”. No final de (A1) há um breque que deixa a anacruse para a repetição em (A2) no saxofone alto sem a base. Aqui, o breque não coincide com ataque no plano da melodia:

Figura 72 — Coisa n.8, Pontuação formal expressa pelo breque



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Breque, em sua versão na língua inglesa, *break*, também é usado no linguajar popular em ensaios e gravações. Nos contextos ligados ao universo do jazz, o termo

tem versão em que é aplicado em um ponto específico da forma: ao final da exposição do tema e antecedendo a seção de improvisos, o *solo break.* Essa convenção, que provoca recessão textural e suspensão do acompanhamento, tem como objetivo evidenciar a entrada do instrumento que se coloca como solista improvisador no momento. Na situação mais comum, o *solo break* deixa os dois últimos compassos da seção sem acompanhamento e livres para o solista criar um impulso anacrústico para iniciar seu improviso[120]. O acompanhamento retorna ao se iniciar a próxima seção.

Um exemplo de *solo break* pode ser encontrado em “Deciphering the Message”. Após a exposição do tema organizado em (A1-A2-B-A3), temos a convenção de *solo break* e se iniciam as seções de improviso, começando pelo trompete. A transcrição mostra o final de (A3):

Figura 73 — Deciphering the Message, *solo break*



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

O *solo break* pode ter seu corte junto com o plano da melodia, ou de forma independente, como no caso do exemplo anterior.

Em “Coisa n. 9”, é interessante percebermos como o breque é usado como expressão de pontuação formal durante o arranjo ajudando a compreensão de estruturas irregulares na organização interna das seções. Para entendermos como

[120] Outras durações ainda comuns são de um compasso e quatro compassos; mas a duração do *solo break* pode ser qualquer uma.

isso acontece, precisaremos fazer uma breve análise da estrutura do tema, que se apresenta em (A1-A2-B-A3) com a seguinte estrutura interna (a numeração dos compassos reflete a contagem interna de cada seção):

a) (A1) — 10 compassos: dois membros de frase com 5 compassos cada; podemos ver que o motivo inicial de cada membro é um longo impulso anacrústico; a irregularidade é gerada ao se deixar a anacruse do segundo membro de frase para o compasso 5 em vez do 4, alongando a nota final do primeiro membro de frase; e a anacruse para a repetição da seção em (A2), para compasso 10 em vez do 9;

Figura 74 — Coisa n.9, (A1)



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

b) (A2) — 9 compassos: membros de frase com 5 e 4 compassos; a mesma questão de (A1) ocorre no primeiro membro de frase; no segundo membro de frase vemos estrutura regular de 4 compassos, como a seção (B) não tem a longa anacruse, não é preciso o compasso extra;

Figura 75 — Coisa n.9, (A2)



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

c) (B) — 9 compassos: membros de frase com 4 e 5 compassos; primeiro membro de frase regular com 4 compassos; segundo membro tem compasso extra novamente para acomodar a anacruse para volta em (A3);

Figura 76 — Coisa n.9, (B)



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

d) (A3) — 10 compassos: dois membros de frase com 5 compassos cada; mesma situação de (A1); embora não precise do compasso extra ao final, veremos, em seguida porque ele aparece.

Figura 77 — Coisa n.9, (A3)



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Agora, mostraremos como a manipulação do discurso textural através da inserção das convenções de breque faz com que a compreensão da forma seja mais eficiente. Moacir usa duas versões do breque para valorizar a construção anacrústica do motivo inicial dos membros de frase da (A):

a) com aglomeração parcial, gerando uma convenção atenuada em que a percussão mantém a levada, $[Ca\ G\{P\}]$. Essa versão atenuada é usada em pontos menos estruturais, no meio das seções entre membros de frase;

b) com aglomeração integral, $[Ca]$; levada completa é suspensa, é usada em pontos mais estruturais, entre seções.

Mostraremos a seguir, a distribuição das convenções de Coisa n. 9 na forma da exposição do tema — marcado em verde $[Ca]$ e em roxo $[Ca\ G\{P\}]$.

Figura 78 — Coisa n.9, mapeamento de convenções de pontuação formal



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Ainda sobre “Coisa n. 9”, o breque no primeiro compasso foi indicado para representar corte na estrutura da introdução, que não conta com a base, a base entra em configuração de levada em (A1), após a anacruse do saxofone alto. O breque ao final de (A3) funciona como um *solo break*, já que após a suspensão da levada, o trompete inicia seu improviso. Na reexposição do tema após a seção do improviso, o breque ao final de (A3) serve como corte final do arranjo. Aliás, essa é outra utilização muito recorrente para esse tipo de convenção. No caso de “Coisa n. 9”, é interessante percebermos que não há preparação nenhuma no acompanhamento, nenhum tipo de comportamento diferente que antecipe o corte final. Não vemos alterações nos padrões de acompanhamento nem preenchimentos no espaço deixado pela nota longa, exceto pelo Ba executado pelo órgão, mas ele não é surpresa, está sempre presente na mesma posição em todas as versões apresentadas de (A). Segue aqui a transcrição do trecho:

Figura 79 — Coisa n.9, breque para fim



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

É relevante apontarmos que não há preparação para a convenção de breque, porque é muito recorrente os instrumentos da base alterarem seus padrões de acompanhamento para conduzirem para a recessão textural provocada por uma convenção, em especial a bateria, com utilização de viradas. Iremos apontar esse procedimento em exemplos futuros.

6.4.3 Variação de modalidade de acompanhamento

Neste item, trazemos nova classificação de convenção como espécie de configuração secundária para descrever os casos nos quais a base usa a convenção simplesmente para criar uma variação da modalidade de acompanhamento. É mais comum aparecer nos espaços do plano da melodia, ou seja, quando temos M em pausa, ou nota longa no plano da melodia.

Na apresentação dos exemplos, quando o foco não for a realização nas partes individuais da base e sim seu comportamento em bloco, optaremos por usar uma notação reduzida para base da seguinte maneira:

a) os trechos em que a base está na espécie de configuração $[M\ G]$ — usaremos travessões e cifra;

b) nos momentos de convenção com aglomeração integral — notação rítmica e cifras;

c) nos momentos de convenção atenuada com aglomeração parcial (se a parte dispersa mantiver a levada) — travessões, notação rítmica acima da pauta e cifras;

d) indicações de *fill* de bateria — para mostrar preenchimentos com viradas de bateria criando parte dispersa da aglomeração gerada na convenção.

Podemos ver um exemplo de convenção como variação da modalidade de acompanhamento em “Last Minute”, na seção (B). Para gravação dessa música foram usadas (1) parte guia de melodia, cifra e convenções para bateria, e (2) partes específicas para piano, saxofone, contrabaixo e guitarra. As partes específicas não continham realização de levada, traziam somente cifragem, convenções com notações rítmicas e, no caso do piano, a melodia escrita para a seção (B). A configuração primária da espécie $[M\ G]$ é realizada com $[Lp_{(ab)}G\{P_{\#3}\ Lb\ Bl\}]$ da seguinte maneira:

a) $Lp_{(ab)}$ — ao piano;

b) $P_{\#3}$ — levada de samba na bateria com três subpartes: {I} prato de condução, {II} aro e {III} bumbo;

c) Lb — executada pelo contrabaixo;

d) Bl — blocos de acompanhamento livre feitos pela guitarra, alternando $Br/Bh/Bq$.

Aproveitando o espaço da melodia, contrabaixo, guitarra e bateria se aglomeram em uma convenção de variação de modalidade de acompanhamento, criando contraste através da espécie de configuração secundária $[M\ Ca]$ — marcada em verde:

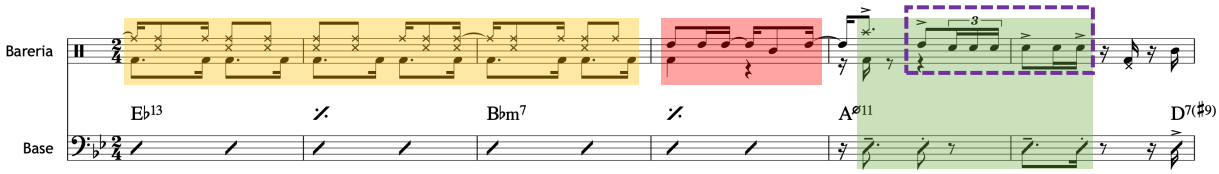
Figura 80 — “Last Minute”, convenção de variação de modalidade de acompanhamento



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Marcado em rosa e tracejado em roxo, temos dois comportamentos muito característicos da bateria ao interpretar convenções que detalhamos a seguir. Reproduzimos abaixo novamente a referência da base e realização da bateria e seguimos com comentários.

Figura 81 — "Last Minute", interpretação de convenção pela bateria



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Podemos dividir o trecho na Figura 81 em três momentos:

a) em amarelo: $P_{\#3}$ — levada com três subpartes, que é o comportamento desde o início da seção [B];

b) em rosa: abandono do padrão da levada para assumir estrutura de virada (fill) para preparar os ataques da convenção; essa é uma atitude transitória muito recorrente, para conectar a levada com a convenção;

c) em verde: realização da convenção com dobramento heterorrítmico; essa maneira de interpretar a convenção é muito recorrente, em vez de executar o ritmo exatamente igual ao previsto a bateria faz um

dobramento heterorrítmico, em que algumas das articulações estão subdivididas.

Em uma convenção, a aglomeração pode ser homorrítmica, quando todos reproduzem o mesmo modelo rítmico, ou heterorrítmica, quando a reprodução do modelo contém diferenças. Essas diferenças são produzidas através de dois processos: (1) subdivisão de certas articulações do modelo e (2) agrupamento de certas articulações do modelo. No exemplo anterior (Figura 81) a bateria subdivide algumas das articulações do modelo da convenção. Mostraremos mais adiante opções que usam o processo inverso, de agrupamento.

O recurso de um dobramento heterorrítmico é bastante relevante no comportamento da base e as diversas maneiras observadas serão exploradas em exemplos posteriores. Para isso, podemos particularizar esse tipo de dobramento quando for interessante para nossa análise e iremos usar o símbolo "~" acima do código da convenção para indicar a relação heterorrítmica, $\widetilde{C}$, $\widetilde{Cm}$, ou $\widetilde{Ca}$. A relação heterorrítmica nos dobramentos das convenções é uma manifestação do conceito de ativação textural discutido por Berry, já apontado anteriormente (Berry, 1976, p.222).

Em "Nica's Dream", temos outro exemplo da utilização de convenção como variedade de modalidade de acompanhamento na seção (A). Gerando contraste com a espécie principal da seção, $[M\ Ls\ G_3]$, a convenção aglomera a base do Jazz Messengers da aproveitando a nota longa da Lp ao trompete.

A espécie principal da seção é $[M\ Ls\ G_3]$, com uma Ls executada no saxofone e dobrada ao piano, por isso colocamos na nossa redução da base duas pautas. A convenção aglomera a base do Jazz Messengers gerando variedade na modalidade de acompanhamento, com a utilização de Ca como configuração secundária de contraste. Ela acontece aproveitando a nota longa da Lp ao trompete.

Figura 82 — Nica's Dream, convenção de variação de modalidade de acompanhamento

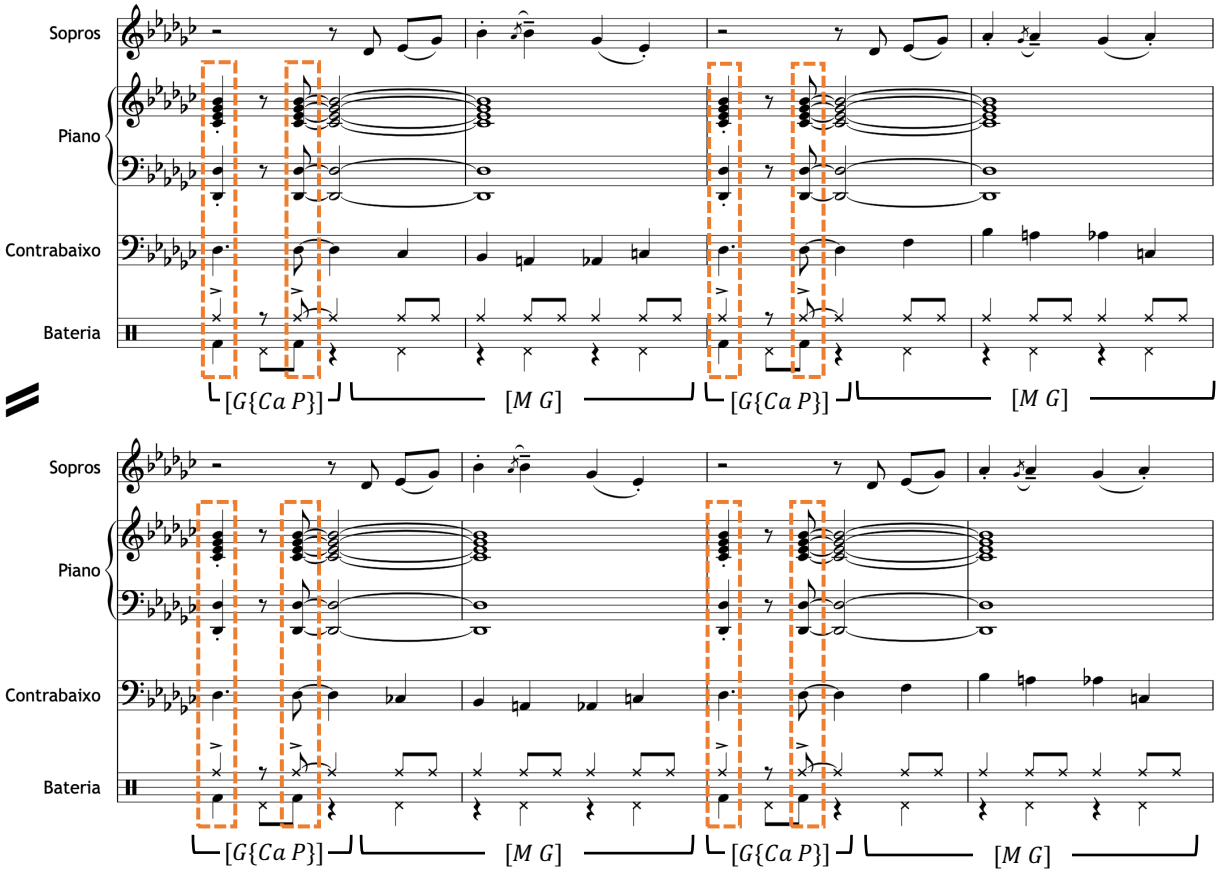


Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Podemos ver que há uma atenuação da convenção com a bateria saindo da aglomeração para fazer a virada de bateria que conecta com a retomada da levada no compasso seguinte. Podemos interpretar a virada como uma parte gatilho que conecta duas configurações texturais em uma montagem em justaposição: $[M\ Ca] - fill - [M\ Ls\ G]$.

A atenuação na convenção de variação de modalidade de acompanhamento pode ser feita através da manutenção da levada por alguma parte, e é o que vemos na seção (A) de "Noise in The Attic", composição de Wayne Shorter na gravação do Jazz Messengers. Aqui, o piano, contrabaixo e subpartes bateria se aglomeram em convenção, enquanto outras subpartes da bateria mantêm a levada. Olhemos a transcrição completa do trecho:

Figura 83 — Noise in The Attic, convenção atenuada na variação de modalidade de acompanhamento



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Temos no exemplo:

a) $Lp_{(a^2)}$ — executada nos sopros por trompete e sax tenor;

b) Piano — participa da convenção;

c) Contrabaixo — alterna aglomeração com a convenção e dispersão em forma de levada (detalharemos em seguida);

d) Bateria — se aglomera na convenção e mantém a levada de forma simultânea (detalharemos em seguida).

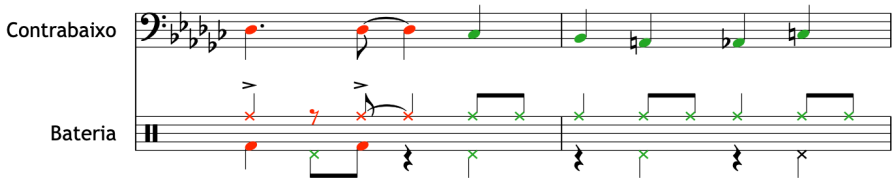
No trecho da figura anterior (Figura 83), o comportamento da base pode ser resumido em uma estrutura de dois compassos repetidos quatro vezes. No primeiro compasso, nos tempos um e dois, temos a convenção atenuada, e em seguida a base se organiza em levada. O piano participa só da convenção.

Vamos detalhar agora a construção do contrabaixo e da bateria:

a) o contrabaixo faz a convenção, mas já no quarto tempo do primeiro compasso, retoma a levada em estrutura de *walking bass*;

b) a bateria tem funções diferentes para suas subpartes: (1) bumbo — se aglomera na convenção; (2) contratempo, mantém a levada; (3) prato de condução — acentua as articulações que coincidem com a convenção e retoma levada a partir do quarto tempo. Seguimos com o detalhe da estrutura de dois compassos com a transcrição do baixo e da bateria com cores detalhando suas funções: em vermelho — convenção; em verde — levada.

Figura 84 — Noise in The Attic, detalhamento bateria e contrabaixo



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

6.4.4 Aglomeração com melodia

A base pode se aglomerar simplesmente com objetivo de dobrar articulações selecionadas do plano da melodia, com isso, os instrumentos *interrompem a levada* para valorizar esses pontos específicos.

Podemos ver na composição original “Garotada” a base se agrupando com antecipação no plano da melodia. Aqui, posso dizer que minha escolha se deu para valorizar a antecipação de colcheia. No tema, são usadas antecipações de forma estrutural, mas sempre no nível métrico da semicolcheia; no trecho em discussão a antecipação se dá no nível de colcheia e julguei ser interessante reforçar com uma convenção aglomerando a base junto com tal articulação. Segue o trecho com a transcrição das partes e a guia usada para gravação.

Figura 85 — Garotada, convenção de aglomeração com a melodia



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Podemos ver no exemplo:

a) Lp na clarineta;

b) $[M\ G]$ como configuração principal na realização $[G\{P\ Lb\ Ba^2\}]$;

c) aglomeração da base com o plano da melodia valorizando o ataque antecipado em concheia;

d) a convenção é marcada com o código heterorrítmico $\widetilde{Cm}$ porque a melodia segue se movimentando enquanto a base sustenta acorde atacado junto com a antecipação.

Em “The End Of a Love Affair” podemos ver, na seção de improvisos, a seguinte organização:

a) solo de saxofone — um chorus;

b) solo de trompete — um chorus;

c) solo de piano — organizado em dois momentos: o primeiro sobre um chorus — como acontece com saxofone e trompete, seguido de seção que funciona como um (intermezzo) fazendo a transição para a reexposição do tema. Esse segundo momento alterna quatro compassos de material temático com os sopros na Lp seguidos de

quatro compassos de improviso de piano. A estrutura se repete duas vezes.

O trecho inicial do *intermezzo* apresenta aglomeração da base com o plano da melodia que gostaríamos de trazer como exemplo; segue a transcrição do trecho de passagem do final da primeira seção de solos do piano para o *intermezzo*.

Figura 86 — The End Of a Love Affair, aglomeração com plano da melodia



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Vemos no exemplo anterior (Figura 86) que a base molda sua estrutura de acompanhamento para uma aglomeração com o plano da melodia suspendendo brevemente sua organização em levada.

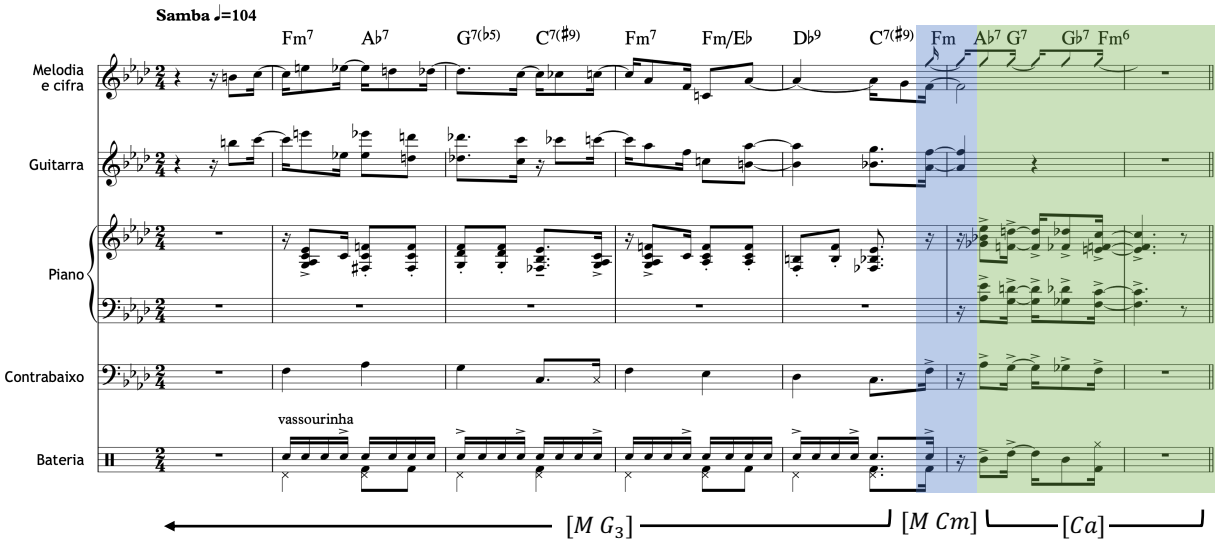
O próximo exemplo conjuga classificações de forma simultânea e justaposta. Em “Cabeludo na corda bamba” vemos uma pontuação formal que é constituída por um breque — junto com o plano da melodia, Cm — seguido de convenção só no plano do acompanhamento, Ca, que aproveita o espaço deixado pela Lp. Para a gravação, usamos uma parte de melodia e cifra como guia para todos, ela aparece na primeira pauta seguida da transcrição da realização feita pelos músicos:

a) a configuração principal da seção *A* é $[M\ G_3]$;

b) a convenção de pontuação formal acontece com a combinação de Cm e Ca;

c) vemos então a regressão completa da base, pois todas as partes se aglomeram na convenção.

Figura 87 — Cabeludo na corda bamba, convenção de pontuação formal que conjuga Cm e Ca



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

6.4.5 $[\boldsymbol{M\ G}] * \boldsymbol{C} *$

Até então usamos dois níveis de hierarquia das espécies de configuração utilizadas: primária (para as predominantes) e secundárias (para usadas em pontos para gerar contraste à primária). Gostaríamos de introduzir novo nível: *aglomeração incidental*.

Chamaremos de aglomerações incidentais as que não chegam a se estabelecer como configurações independentes de fato; são aglomerações em ataques pontuais que acontecem *sem interromper o fluxo da levada*. São os casos em que a estrutura do acompanhamento precisa se moldar para encaixar aglomerações programadas. As indicaremos entre asteriscos; usaremos: $*Cm*$ quando a aglomeração acontecer junto com o plano da melodia e $*Ca*$ quando só no acompanhamento.

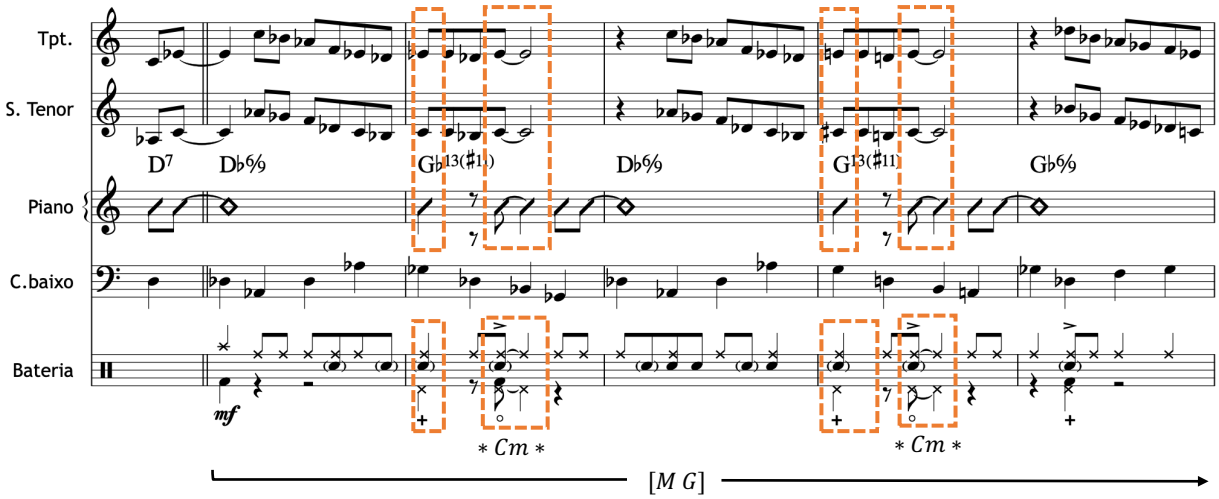
A aglomeração incidental pode ser *integral* — com todos os membros da base participando —, ou *parcial*, quando, pelo menos um não participa.

6.4.5.1 Aglomeração incidental junto com plano da melodia ∗ Cm ∗

Fazer com que a base molde seu acompanhamento para coincidir com ataques de articulações específicas do plano da melodia é uma das utilizações de aglomeração incidental.

Vemos um exemplo em “Ecaroh”, em que o piano e a bateria moldam seu acompanhamento para aglomeração incidental com o plano da melodia, mas podemos perceber que o fluxo da levada se mantém. A aglomeração da base é parcial, já que o contrabaixo mantém sua estrutura em *walking bass* independente.

Figura 88 — Ecaroh, aglomeração incidental



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Podemos ver outro um exemplo de aglomeração parcial em “Giantis”, composição de Wayne Shorter na gravação do Jazz Messengers. Na seção (B) do arranjo, vemos o piano e a bateria se aglomerarem com a melodia, enquanto o contrabaixo mantém a levada em *walking bass.* Na figura mostramos:

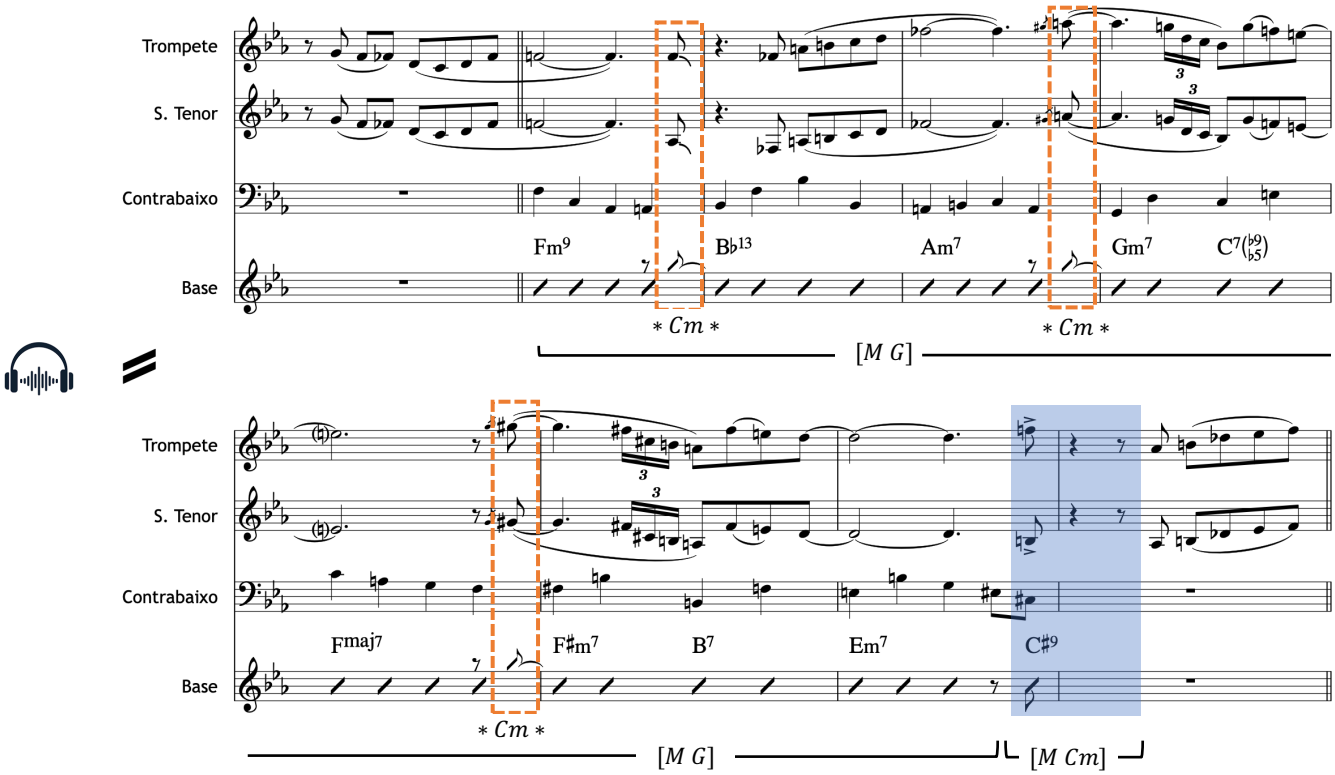
a) o plano da melodia executado pelo trompete e sax tenor;

b) a Lb executada pelo contrabaixo e que se mantém na levada, não se juntando às aglomerações incidentais;

c) redução das antecipações que configuram as aglomerações incidentais executadas pelo piano e bateria;

d) no final da seção temos uma convenção de pontuação formal em forma de breque. Nesse momento temos uma regressão total, a base completa se aglomera junto ao ataque do plano da melodia.

Figura 89 — Giantis, aglomeração incidental



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

6.4.5.2 Aglomeração incidental somente no plano do acompanhamento ∗ Ca ∗

Aglomerações incidentais acontecem com bastante frequência somente no plano do acompanhamento, quando usamos convenções só para indicar antecipações em pontos específicos do fluxo da levada.

A convenção pode estar ligada à estrutura de linhas guias características do próprio gênero executado. A sua indicação marca articulações que todos devem pronunciar durante a realização da levada.

Um exemplo com a antecipação ligada ao gênero pode ser visto na composição original “Last Minute”. Temos duas seções organizadas na forma (A1-A2-B-A3). As seções (A) são indicadas como *samba funk* e a (B) como *samba*. Na estrutura da levada proposta para o *samba funk*, combinamos de manter, de forma evidente, o padrão de dois compassos em que o primeiro é antecipado e o segundo não. A indicação do estilo mais a notação da antecipação foram suficientes para todos moldarem o acompanhamento de forma adequada, gerando a aglomeração incidental nas antecipações.

No exemplo na figura vemos:

e) sax tenor no plano da melodia M;

f) a base fazendo levada completa G_3 realizada como $G\{P\ Lb\ Ba^2\}$;

g) aglomerações incidentais baseadas nas características do gênero executado $*\ Ca\ *$;

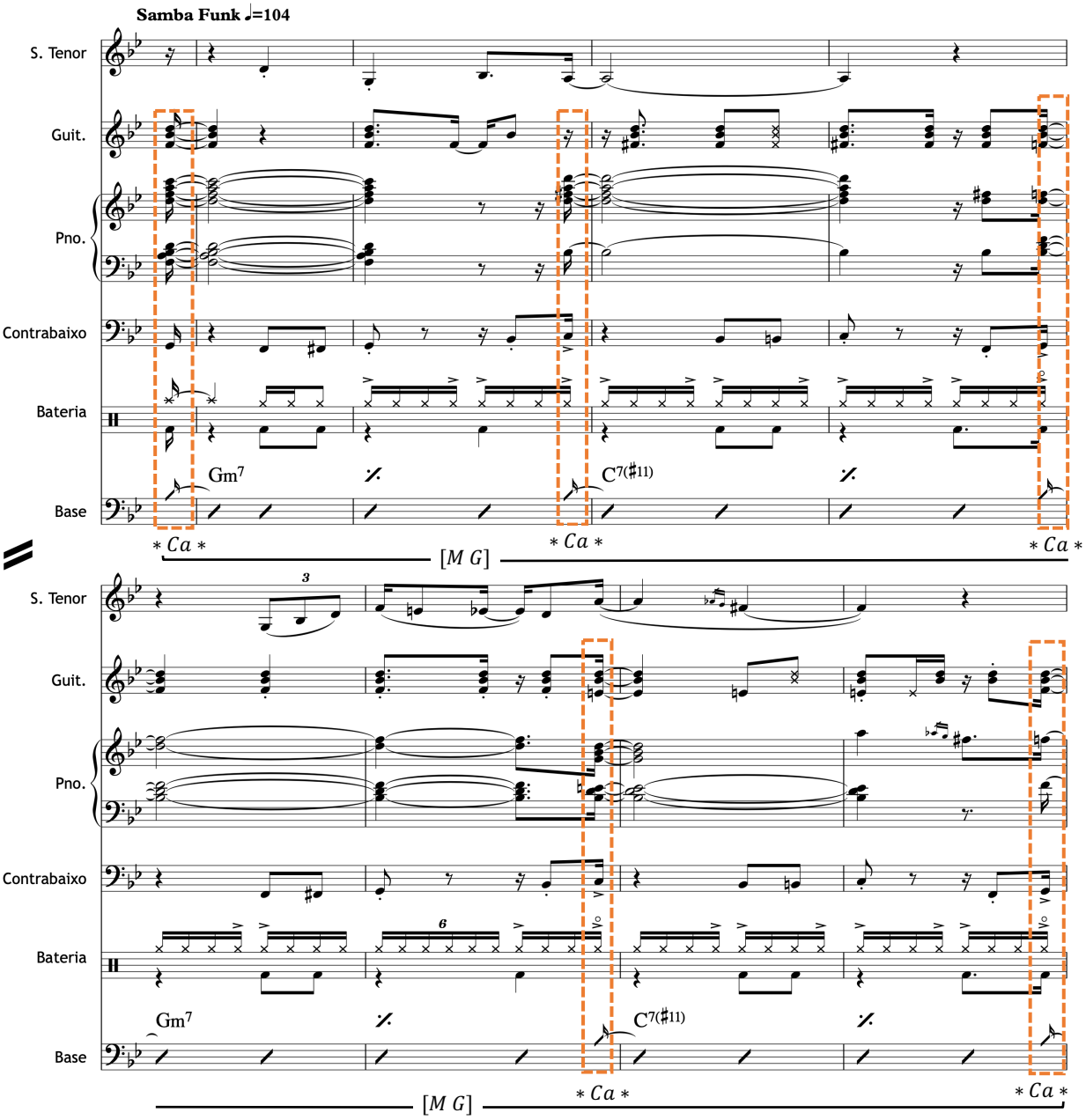
h) mesmo sem combinação, guitarra e piano dividiram seus blocos da seguinte maneira:

   - guitarra fazendo bloco rítmico Br;
   - piano fazendo bloco estático Be;
   - ambos respeitando as antecipações em suas construções;

i) contrabaixo executando Lb moldada ao gênero e antecipações da notação;

j) bateria fazendo levada com duas subpartes: {I} bumbo e {II} contratempo, ambos ajustados ao gênero e antecipações.

Figura 90 — Last Minute, aglomeração incidental



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

6.5 [***M C***] CONVENÇÃO COMO ESPÉCIE DE CONFIGURAÇÃO ÚNICA OU PRINCIPAL

Agora trataremos das situações nas quais a base se apresenta aglomerada em convenções como espécie de configuração única ou principal no trecho analisado, ou seja, não teremos manifestação da base através da levada. Iremos dividir nossos exemplos nas situações em que há aglomeração entre os planos da melodia e acompanhamento [$M\ Cm$] e quando a relação entre os planos é dispersa [$M\ Ca$].

6.5.1 $[M\ Cm]$

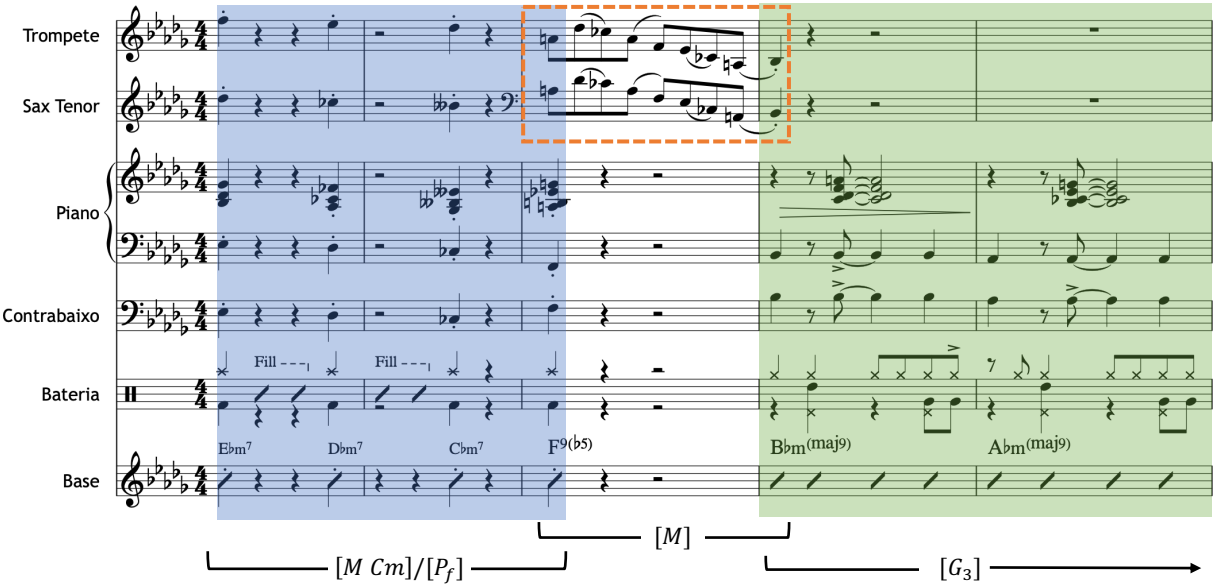
Quando a base se organiza em convenção como espécie única e há aglomeração entre os planos, duas possibilidades se apresentam:

a) aglomeração homorrítmica: todas as articulações do plano da melodia são duplicadas na base gerando um bloco único, unindo os dois planos em uma estrutura só, $\{Cm\}$.

b) aglomeração heterorrítmica: articulações selecionadas do plano da melodia são duplicadas na base, que não apresenta constituição rítmica exatamente igual, mas estruturalmente ligada à estrutura do plano da melodia, $\{\widetilde{Cm}\}$.

Começaremos com um exemplo de $[M\ Cm]$. A introdução de "Nica's Dream" pode ser dividida em três trechos, que têm três situações texturais montadas com o processo de elisão. Podemos ver que há superposição das configurações na passagem de uma para outra. São elas: (1) $[M\ Cm]/[P_f]$ — em azul; (2) $[M]$ — tracejado em laranja; (3) $[G]$ — em verde.

Figura 91 — Nica's Dream, combinação de espécies



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

No primeiro trecho, temos a alternância de duas configurações: a convenção junto com o plano da melodia $[M\ Cm]$ e viradas de bateria $[P_f]$. É relevante apontamos que nenhuma das duas configurações se constituem estruturadas em levada. Podemos ver como as viradas de bateria são usadas como fragmentos acessórios,

conectando os ataques da convenção da base. Usaremos o código que indica a alternância de configurações: $[M\ Cm]/[P_f]$. Nos trechos seguintes temos configurações que trataremos adiante: $[M]$ — plano da melodia sem o do acompanhamento, e $[G]$ — plano do acompanhamento em levada sem o da melodia.

Já vimos situações em que a bateria gera dobramento heterorrítmico através da subdivisão de articulações da convenção. A outra maneira da base se aglomerar com o plano da melodia consiste em fazer um dobramento heterorrítmico com perspectiva inversa, agrupando articulações. Seguimos com um caso que explora essa maneira.

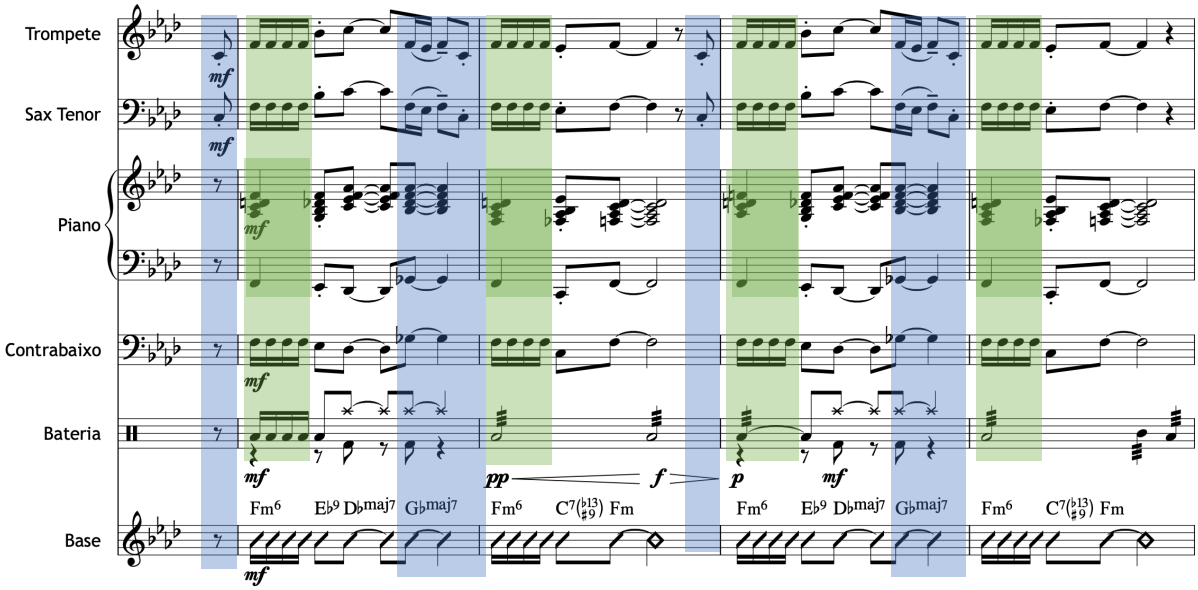
Em “Hank’s Symphony” — composição de Hank Mobley na gravação do Jazz Mesengers — temos uma longa introdução organizada (A1-A2-B-A3). Usando as espécies, podemos traçar um mapa geral do discurso textural e perceber que as transformações texturais reforçam a estrutura formal estabelecendo a seção (B) como contrastante. Com isso, as seções (A) são construídas com convenções e (B) com levada:

a) (A1), (A2) e (A1): $[M\ C]$ realizado como $[Lp_{(ab)}\ \widetilde{Cm}]$;

b) (B): $[M\ G]$ realizado como $[Lp_{(ab)}\ G\{P\ Lb\ Be\}]$.

Vamos então analisar a transcrição de (A1) para demonstrar a manifestação de $[M\ \widetilde{Cm}]$ como espécie única:

Figura 92 — Hank’s Symphony, convenção heterorrítmica



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Podemos perceber:

a) que a base constrói seu acompanhamento através de convenção que tem o objetivo de fazer dobramento com o plano da melodia;

b) o dobramento é feito através de uma aglomeração heterorrítmica, pois nem todos as articulações do plano da melodia aparecem nas figuras dos instrumentos no acompanhamento;

c) em azul estão marcadas as articulações que nunca estão refletidas no acompanhamento: anacruse no início de motivo e a bordadura no final. Essas articulações são agrupadas em durações mais longas nas figuras da base;

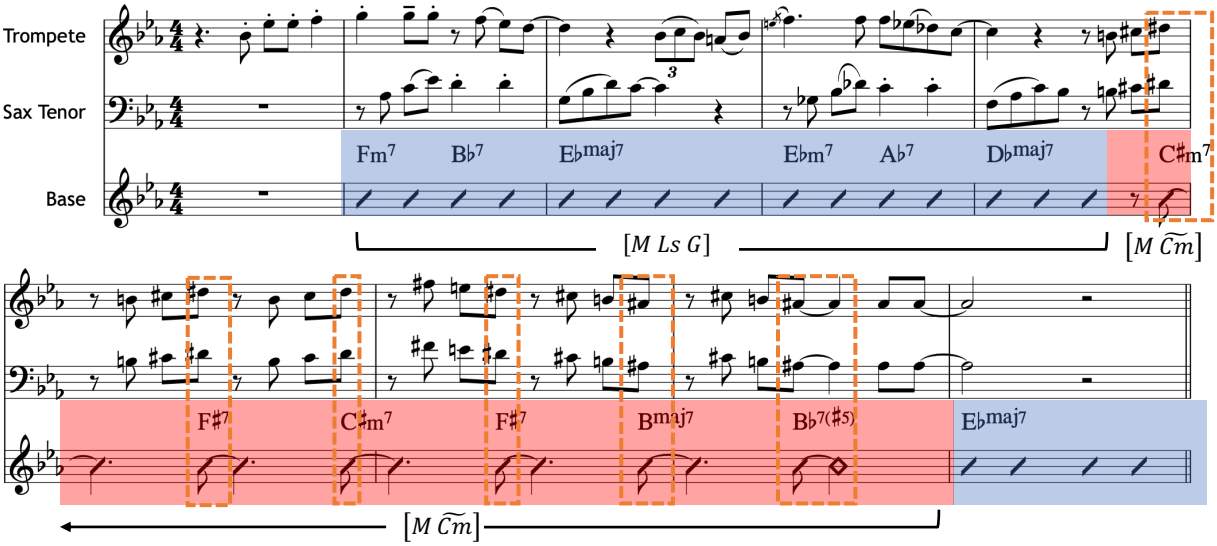
d) em verde: quatro semicolcheias repetidas têm dobramento no contrabaixo e bateria, mas não no piano — que as agrupa em uma semínima

e) a bateria usa trêmulos deixando de executar um dobramento estrito; esse comportamento traz um caráter de preenchimento (*fill*) no gesto da bateria.

Muitas vezes a escolha por um dobramento heterorrítmico diz respeito ao idiomatismo de cada instrumento. Ou seja, a base se aglomera ao plano da melodia, mas a escolha das articulações replicadas e, consequentemente, a figura rítmica resultante é produto do ajuste do modelo às particularidades do instrumento que a realiza.

Uma outra utilização importante do dobramento heterorrítmico acontece quando convenções na base procuram reforçar somente pontos estruturais da melodia. Podemos ver um exemplo em “The End of a Love Affair”. A seção (A), de oito compassos, é dividida de forma regular em dois segmentos de quatro compassos. Enquanto *o* primeiro segmento apresenta configuração com levada, o segundo é constituído com convenções. A base abandona a levada e se aglomera com a melodia, reforçando as antecipações presentes em sua estrutura através de uma convenção heterorrítmica.

Figura 93 — The End of a Love Affair, convenção heterorrítmica



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Podemos perceber que o propósito das figuras usadas para a convenção é a aglomeração com o plano da melodia.

6.5.2 $[M\ Ca]$

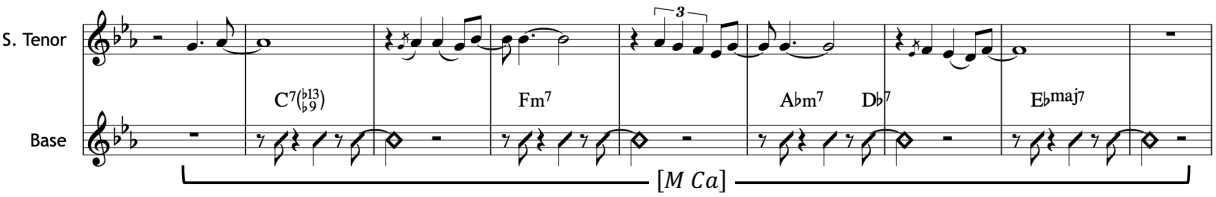
Agora discutiremos os casos em que a base se organiza em convenção como espécie única, mas os planos da melodia e do acompanhamento se apresentam dispersos. Seguem algumas maneiras que essa situação pode aparecer.

6.5.2.1 Estrutura dispersa alternada

Casos em que o plano do acompanhamento se alterna com o da melodia, como em uma estrutura de pergunta e resposta.

Podemos ver essa utilização no arranjo de “Stella By Starlight”, de Victor Young, com o Jazz Messengers. No trecho destacado o saxofone tenor no plano da melodia e a base toda aglomerada utilizando a convenção de acompanhamento como espécie única se alternando com os fragmentos da Lp.

Figura 94 — Stella By Starlight, $[M\ Ca]$



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

6.5.2.2 Estrutura dispersa simultânea

Caso em que o plano da melodia é acompanhado pela base com Ca em uma estrutura independente, mas simultânea, não alternado.

Em “Like Someone In Love” — composição de Jimmy Van Heusen na gravação do Jazz Messengers — vemos a apresentação de $[Ca]$ e, em seguida, temos a entrada do plano da melodia em estrutura dispersa. Vemos que a montagem das configurações acontece com superposição, por causa da anacruse do plano da melodia.

Figura 95 — Like Someone In Love, $[\mathrm{M\ Ca}]$



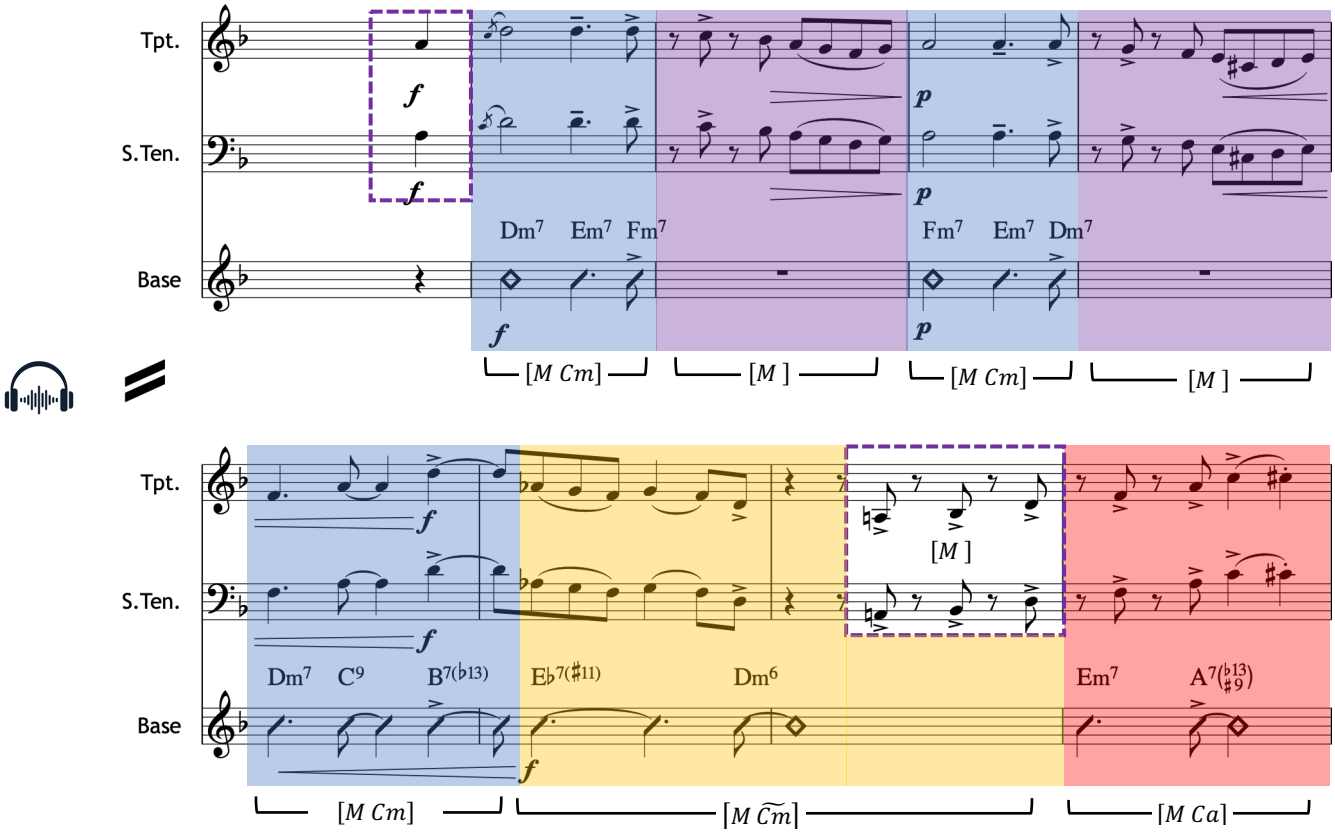
Fonte: elaborado pelo autor (2025)

6.5.3 Combinações de $[C]$ ou alternância com $[M]$

Há casos em que a relação entre os planos da melodia e acompanhamento varia de forma mais intensa, resultando em um ritmo textural mais acelerado no discurso. Veremos combinações de configurações que promovem alternância entre convenções agrupadas com o plano da melodia $[M\ Cm]$, independentes $[M\ Ca]$ e planos separados — somente $[M]$ ou somente $[A]$.

Na seção (A) de “Infra-Rae" — composição de Hank Mobley na gravação do Jazz Messengers — há justaposição das configurações que combina: $[M\ Cm]$, $[M\ \widetilde{Cm}]$, $[M\ Ca]$ e $[M]$. A figura mostra o plano da melodia nos sopros e as convenções homorrítmicas na base, na gravação dos Jazz Messengers.

Figura 96 — Infra-Rae, alternância de configurações



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Podemos observar na transcrição do trecho de “Infra-Rae":

a) em azul: base aglomerada de forma homorrítmica com o plano da melodia $[M\ Cm]$;

b) em laranja: base aglomerada de forma heterorrítmica com o plano da melodia, agrupando algumas articulações em durações mais longas na construção de sua figura [$M\ \widetilde{Cm}$];

c) em rosa: a base fazendo convenção com construção dispersa do plano da melodia [$M\ Ca$];

d) em roxo: plano da melodia sem a base [M];

e) em tracejado roxo: plano da melodia em estrutura anacrústica. Na primeira marcação temos o impulso inicial do trecho e, na segunda, o fragmento se constitui uma parte de gatilho na justaposição de configurações.

Outro exemplo de combinações que alternam convenções com fragmentos monofônicos pode ser visto na introdução da gravação da composição autoral “Last Minute”. Temos três situações texturais presentes nesta introdução:

a) Oito compassos de levada reduzida monocomposta [$G\{P\}$] — bateria sozinha na levada;

b) Doze compassos em que a bateria segue na levada enquanto contrabaixo, piano e guitarra alternam convenções de acompanhamento e dobramentos monofônicos junto com saxofone [$Ca/M\ G\{P\}$];

c) Compassos finais: pontuação formal com acordes sustentados e plano da melodia independente com a guitarra [$M\ Ca$] e terminando com ataque com planos aglomerados [$M\ Cm$].

A Figura 97 apresenta marcado:

a) em verde: levada constante da bateria, em tracejado verde o *fill*;

b) em azul: convenção de acompanhamento sem o plano da melodia;

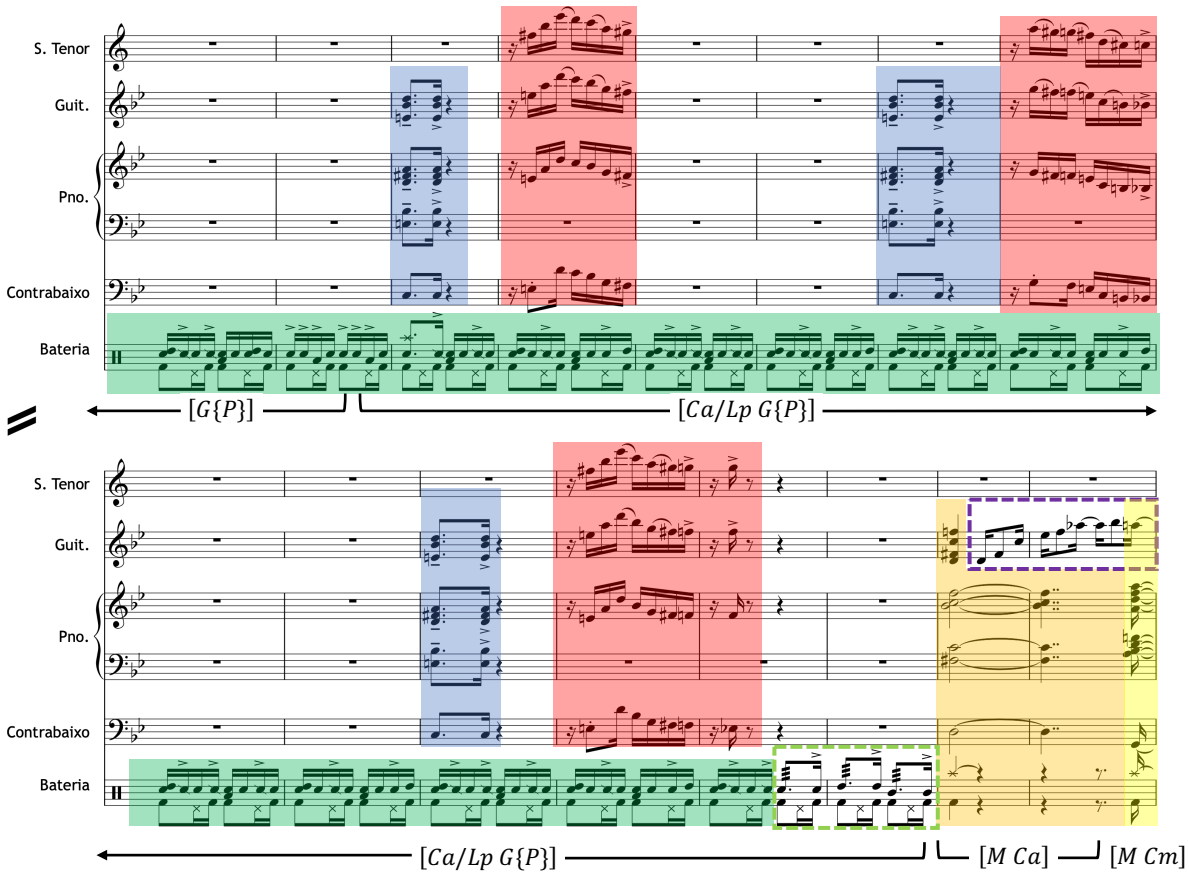
c) em rosa: fragmento monofônico — junto com levada de bateria;

d) em tracejado verde: o *fill* de bateria que antecede a convenção de pontuação formal;

e) em laranja: início da convenção de pontuação formal com acompanhamento independente do plano da melodia — marcado em tracejado roxo;

f) em amarelo: ataque final da convenção de acompanhamento junto com o plano da melodia;\.

Figura 97 — Last Minute, alternância de configurações



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

As configurações se apresentam justapostas, com exceção do penúltimo compasso, que mostra uma superposição.

6.5.4 Convenção em padrão de levada

Embora, até então, tenhamos tratado a levada como estrutura que aponta para a base com partes essencialmente dispersas e não aglomeradas, podemos construir uma levada em que todos os instrumentos basicamente reproduzem a mesma divisão rítmica. Se pensarmos a construção do acompanhamento da base através de uma levada como a soma das partes individuais de seus integrantes, podemos ter situações em que se somam partes muito diferentes ritmicamente e

outras em que se somam partes muito parecidas, ou mesmo iguais. Mas devemos lembrar que, mesmo se ritmicamente iguais, temos diferenças importantes para criar dispersão por outros critérios que não o rítmico: timbres e estrutura — altura não determinada na bateria, blocos de acorde no piano e no contrabaixo, região grave e contorno na linha de baixo, por exemplo. Então, embora um bloco único ritmicamente, também se percebe a constituição das partes internas do bloco gerado. Esse caso descreve a convenção em padrão de levada. Essa espécie tem o código $[M\ G\{C\}]$, indicando que temos uma levada, mas sua constituição é em forma de convenção. Os ataques dessa levada em convenção podem coincidir com o plano da melodia gerando um grande bloco resultando em uma estrutura realizada através de $[M\ G\{Cm\}]$.

Em “Samba Canino", há coincidência ente os planos, mas posso testemunhar que não foi o plano do acompanhamento que se aglomerou com o da melodia e sim o inverso. Temos uma levada em convenção como modelo inicial e a melodia foi composta em dobramento com a estrutura desse acompanhamento, chegando ao resultado de $G\{Cm\}$. Podemos ver que a base executa uma figura de padrão de levada toda junta. É interessante observar que, enquanto contrabaixo, guitarra e piano mantém a figura intacta no trecho todo, a interpretação da bateria traz variação para enfatizar o ataque final do trecho (Figura 98). Nos dois primeiros compassos a bateria se mantém na convenção, em seguida imprime uma interpretação heterorrítmica da convenção — quase em caráter de virada — conduzindo a base para o último ataque, dando suporte para o ápice da linha melódica. Na figura temos a melodia na clarineta, a transcrição da execução da bateria e a referência usada pelo contrabaixo, piano e guitarra.

Figura 98 — Samba Canino, $[\mathrm{M\ G\{Cm\}}]$



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

A levada pode se apresentar dispersa do plano da melodia, assim, sua realização se dará através da configuração $G\{Ca\}$. É o caso que vemos em “Ecaroh”,

na gravação do Jazz Messengers. Aqui temos a convenção em padrão de levada produzida com uma convenção atenuada; subpartes da bateria não se aglomeram na $G\{Ca\}$ e mantém uma estrutura independente. Ou seja, temos uma levada com dois elementos constitutivos: (1) aglomeração de piano, contrabaixo e uma subparte da bateria; (2) duas subpartes da bateria sem participar da aglomeração. Com isso temos $G\{Ca\ P_{\#2}\}$.

Figura 99 — Ecaroh, $[M\ G\{Ca\ P_{\#2}\}]$



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Detalhando a parte de bateria (): podemos dividir a bateria em três subpartes: {I} padrão no ride; {II} aro e tons; e {III} contratempo. Enquanto o ride {1} se aglomera com o padrão executado com o piano e contrabaixo em convenção (em vermelho), as partes {II} e {III} se estruturam em um padrão independente, fora da convenção (em verde).

Figura 100 — Ecaroh, detalhamento de agrupamentos nas subpartes da bateria



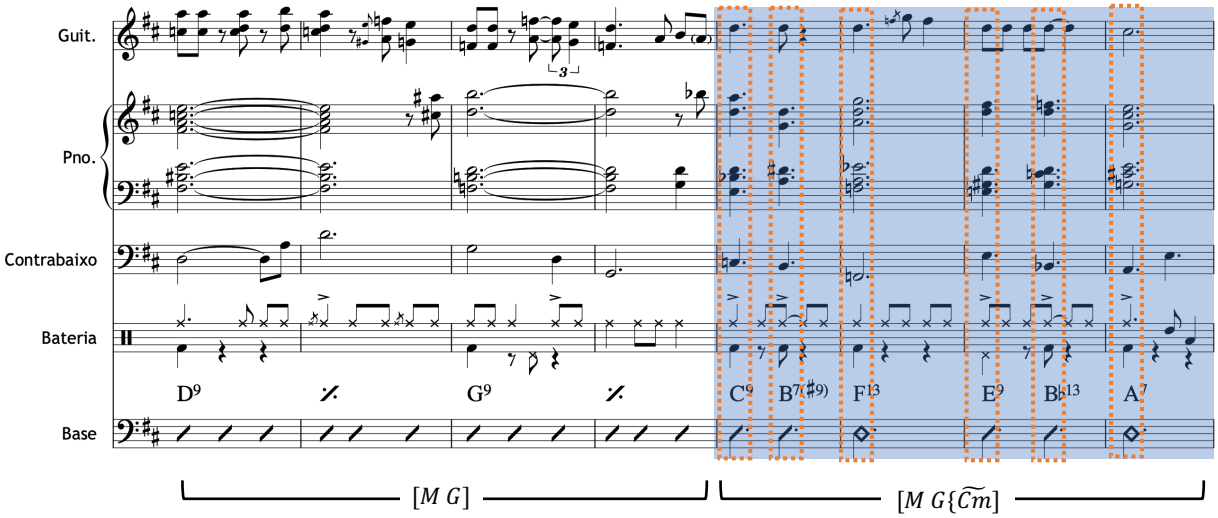
Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Um outro caso em que podemos usar uma convenção com o sentido de levada se relaciona com a questão de pensarmos a base como seção e a construção de um acompanhamento compartilhado. Como já discutimos, acordes sustentados sem uma infusão rítmica em sua manifestação não promovem, de maneira geral, a sensação de levada. Mas se somamos a bateria dando o suporte rítmico, a percepção de levada da base como seção se completa. Com isso, temos o caso em questão. Por vezes indicamos uma cifragem em ataques rítmicos específicos (mesmo que contem com acordes sustentados) mas a bateria faz um dobramento heterorrítmico, subdividindo as articulações e trazendo intensidade rítmica.

Na com posição autoral “Don’t Worry” temos fórmula de compasso ternária e muitas vezes temos dois acordes por compasso com duração de semínima pontuada cada. Com isso, em diversos momentos, a base se aglomera para executar essa divisão rítmica, por vezes coincidindo com o plano da melodia, outras separadamente.

No primeiro exemplo mostramos a base se aglomerando com o plano da melodia de forma heterorrítmica, pois não coincidem em todas as articulações. A bateria realiza também um dobramento heterorrítmico na interpretação da convenção, mas em relação à aglomeração interna da base, o que mantém uma fluidez e traz o caráter de levada ao trecho. Vemos aqui a manifestação da espécie de convenção $[M\ G\{\widetilde{Cm}\}]$ alternando com a $[M\ G]$.

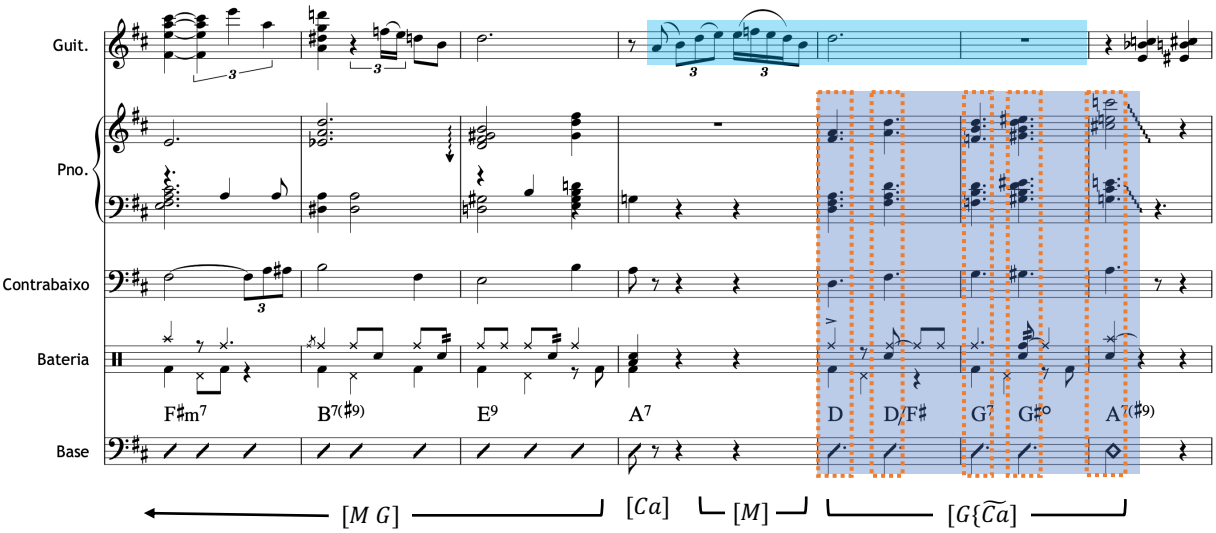
Figura 101 — Don't Worry, $[M\ G\{\widetilde{Cm}\}]$



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Na *coda* da mesma gravação, temos a base novamente se aglomerando em convenção de levada, mas agora, independente do plano da melodia.

Figura 102 — Don't Worry, $[M\ G\{\widetilde{Ca}\}]$



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

O exemplo da figura apresenta:

a) a base na espécie $[M\ G]$ até chegarmos em uma convenção de breque;

b) após o breque, temos um fragmento monofônico anacrústico na guitarra $[M]$, até aqui com montagem de justaposição;

c) seguimos através de uma elisão para o trecho com a configuração em questão $[G\{\widetilde{Ca}\}]$.

6.6 RITMO TEXTURAL ACELERADO — COMBINAÇÃO DAS ESPÉCIES $[M\ G]$ E $[M\ C]$

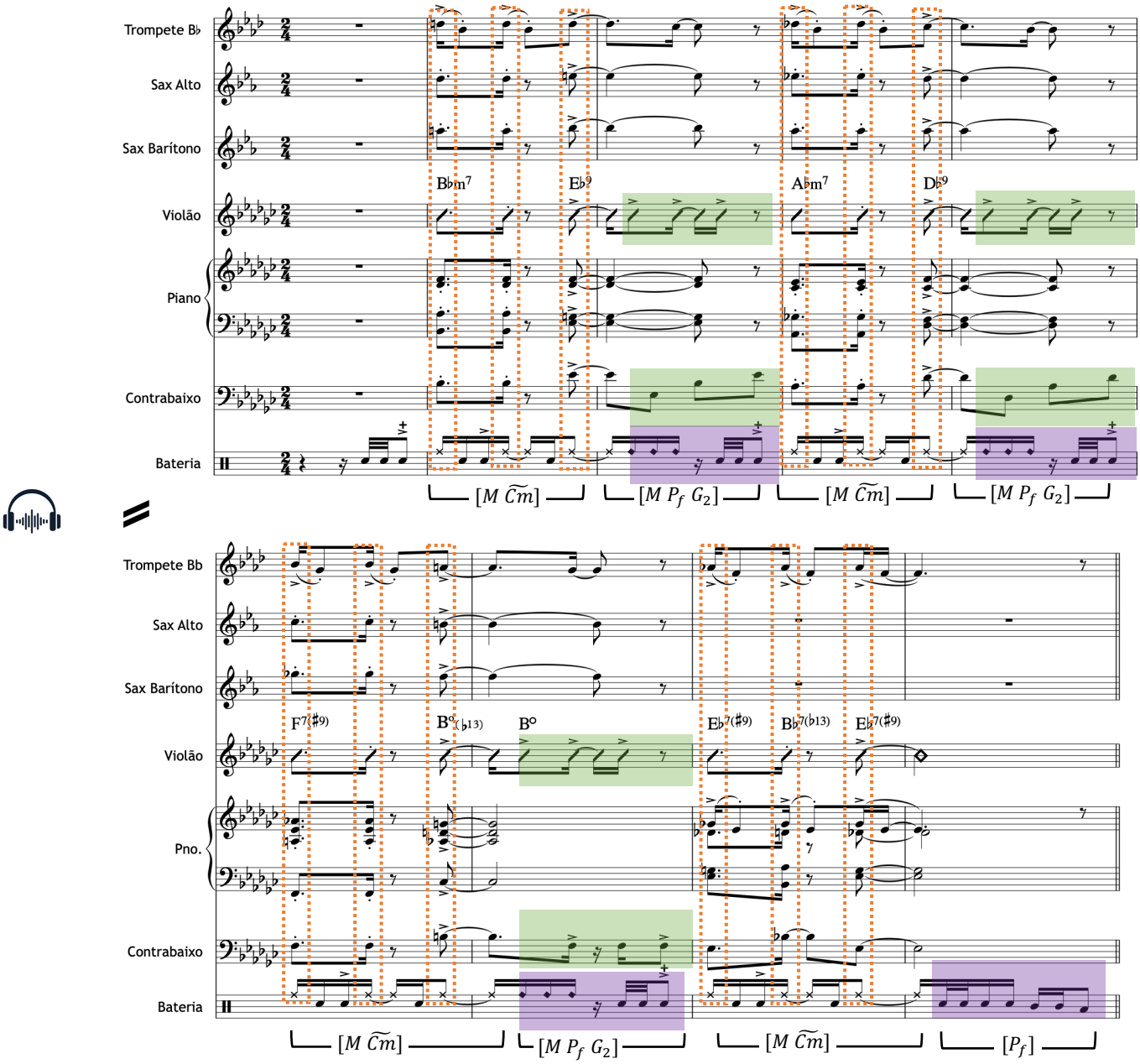
Nesta seção iremos explorar situações que alternem espécies de configuração de levada e de convenção de forma mais intensa gerando um ritmo textural mais acelerado.

“Coisa n.7” não tem introdução, inicia direto na seção (A). Essa seção é estruturada alternando duas espécies de configuração:

a) $[M\ \widetilde{Cm}]$ — base em convenção aglomerada de forma heterorrítmica com o plano da melodia;

b) $[M\ P_f\ G\{Lb\ Br\}]$ — base de divide em levada reduzida — com Lb e Br — enquanto a bateria faz virada (P_f).

Figura 103 — Coisa n. 7, ritmo textural acelerado



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Na alternância de configurações do exemplo anterior, a parte da bateria alterna convenção e preenchimentos, não assumindo a levada em nenhum momento na seção. A percepção do acompanhamento organizado em forma de levada tem um prejuízo importante com a estrutura de levada reduzida sem a participação da bateria.

É relevante percebermos que o ritmo textural acelerado da seção (A) tem um papel importante no discurso textural e organização formal do arranjo, pois se configura como característica principal no contraste da seção (B), que tem espécie única $[M\ G]$.

Outro exemplo pode ser encontrado em “Late Show”, na gravação dos Messengers. Aqui a espécie $[M\ G]$ é repetidamente interrompida por diferentes tipos de organização aglomerada em convenção.

Figura 104 — Late Show, ritmo textural acelerado



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Podemos ver no exemplo:

a) a espécie $[M\ G]$ nos momentos de levada com:
   - bateria na levada de swing P;
   - contrabaixo no walking bass, Lb;
   - piano com blocos livres, Bl.

b) em azul a espécie $[M\ Cm]$ quando a base faz articulações junto com o plano da melodia;

c) tracejado marcando o dobramento da bateria com a melodia que não é executado pelo contrabaixo e piano na aglomeração heterorrítmica $[M\ \widetilde{Cm}]$;

d) em azul, momento em que bateria está sozinha, $[P]$, fazendo uma proposição rítmica que é respondida pela base em seguida;

e) resposta da base em $[Ca]$;

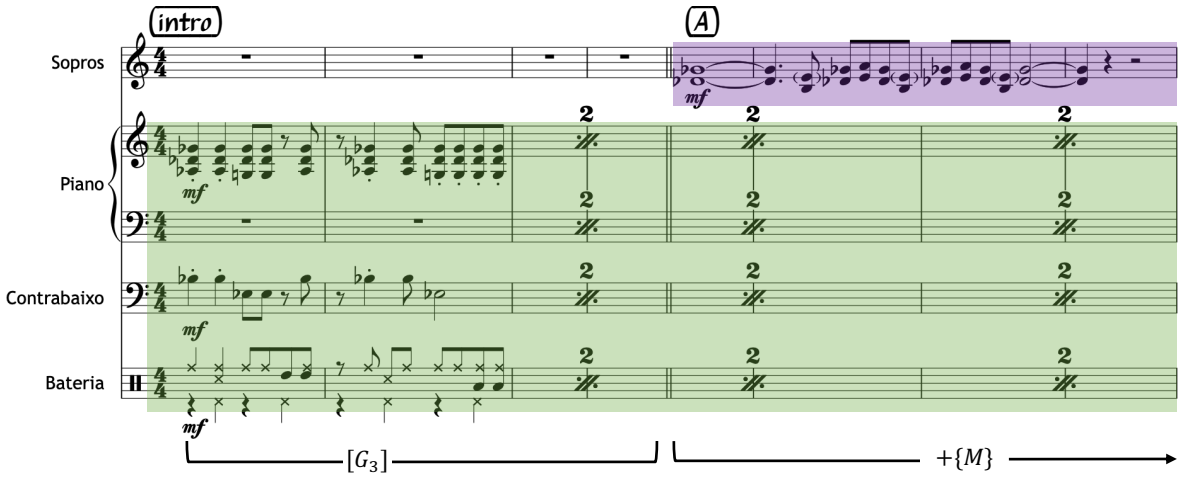
f) todas as convenções são atenuadas pelo fato de a bateria manter subpartes sempre ligadas à levada.

6.7 $[\boldsymbol{G}]$

A espécie $[G]$ representa as configurações em que a base se apresenta sozinha em forma de levada, sem o plano da melodia. É muito comum em introduções, transições e pequenos trechos de contraste. A levada pode se apresentar completa ou reduzida.

A passagens de introduções para seções temáticas principais muitas vezes se apresenta com a situação: $[G] + \{M\}$. Ou seja, a transformação textural através da adição do plano da melodia com a manutenção da levada já apresentada pela base. A função principal dessa situação consiste em apresentar a organização da levada que será usada pela base como estrutura de acompanhamento de forma isolada, criando uma expectativa para a entrada do plano da melodia. Esse é o caso em "Ecaroh": começamos com a base sozinha organizada em uma convenção atenuada em padrão de levada, em seguida junta-se o plano da melodia com sopros em bloco e a base se mantém igual. A levada se apresenta completa $[G_3]$.

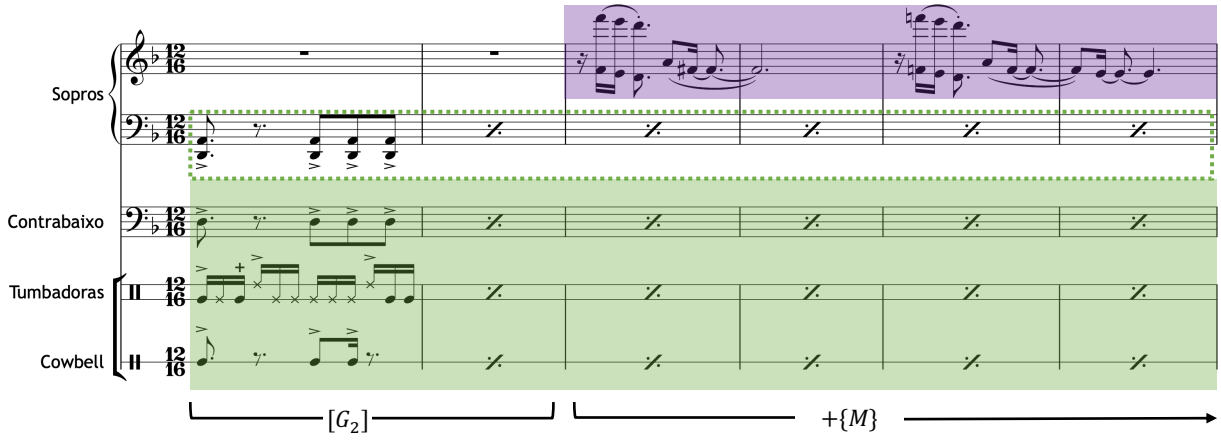
Figura 105 — Ecaroh, $[G]$



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Em “Coisa n.5” temos a mesma situação, a única diferença é que a levada se apresenta reduzida bicomposta $G\{P\ Lb\}$. Na redução dos sopros em pauta dupla, temos na clave de Fá, o saxofone barítono e trombone baixo, que fazem um bloco em quintas com a linha de baixo. Depois da apresentação da levada sozinha, soma-se o plano da melodia,$+\{M\}$, que é executado por outros sopros, indicados na clave de Sol da seguinte maneira: saxofones alto e tenor dobram em uníssono o trecho inteiro, sempre com o primeiro fragmento dobrado duas oitavas acima pelo flautim. Podemos usar um código detalhado para mostrar essa disposição: $Lp_{(ac^2)/(c^2)}$ — alternância de (ac^2), que indica uma linha na oitava a (flautim), e duas no registro c (alto e tenor); alternado com (c^2), que indica só o dobramento em uníssono no registro c (alto e tenor).

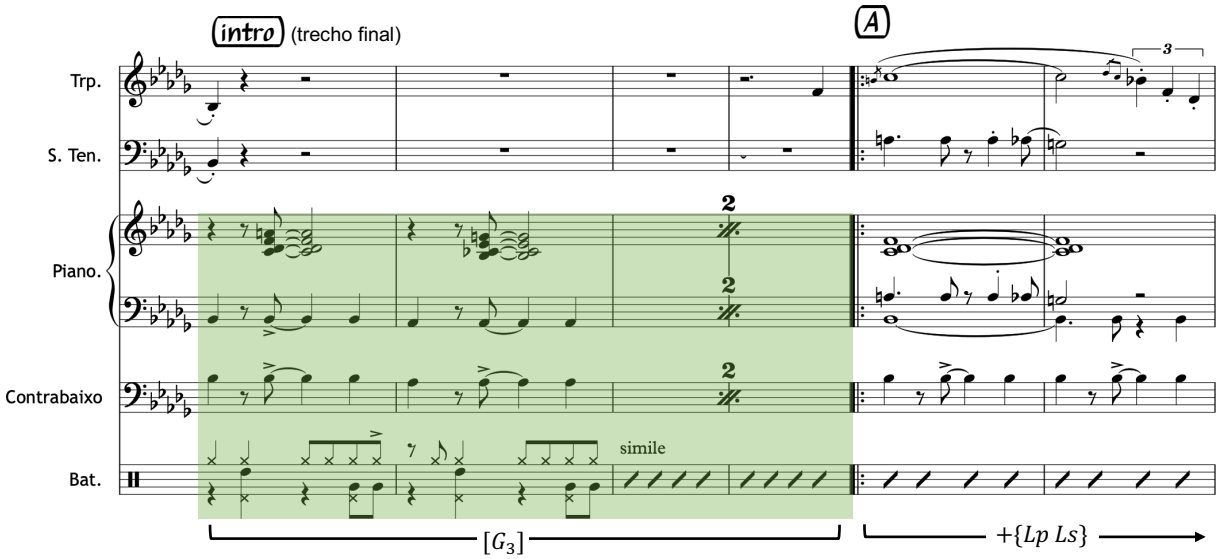
Figura 106 — Coisa n. 5, $[G]$



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Uma introdução que se apresenta com $[G]$ não precisa seguir com sua configuração exatamente igual quando passamos para (A). É o que podemos ver em "Nica's Dream". Já analisamos essa introdução e apontamos que pode ser dividida em três trechos: (1) convenção alternada com viradas de bateria $[M\ Cm]/[P_f]$; (2) fragmento monofônico $[M]$; (3) base organizada em levada sem o plano do acompanhamento $[G]$. Agora trataremos da transição do trecho (3) da (introdução) para a seção (A). Podemos constatar que temos a espécie $[G]$ seguida da adição de $+\{M\ Ls\}$; ainda vemos que a constituição interna da parte do piano sofre alteração também.

Figura 107 — Nica's Dream, $[G]$



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Na gravação de "Johnny's Blue", de Lee Morgan, pelos Jazz Messsengers, a (introdução), mostra uma progressão textural através da operação de adição de partes texturais gradativamente. Primeiro é apresentado o contrabaixo sozinho $[G\{Lb\}]$; em seguida soma-se a bateria $+\{P\}$; e depois, quando entramos em (A), o piano $+\{Ba\}$ junto com os sopros no plano da melodia $+\{M\}$. Segue a transcrição:

Figura 108 — Johnny's Blue, progressão textrual na introdução



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

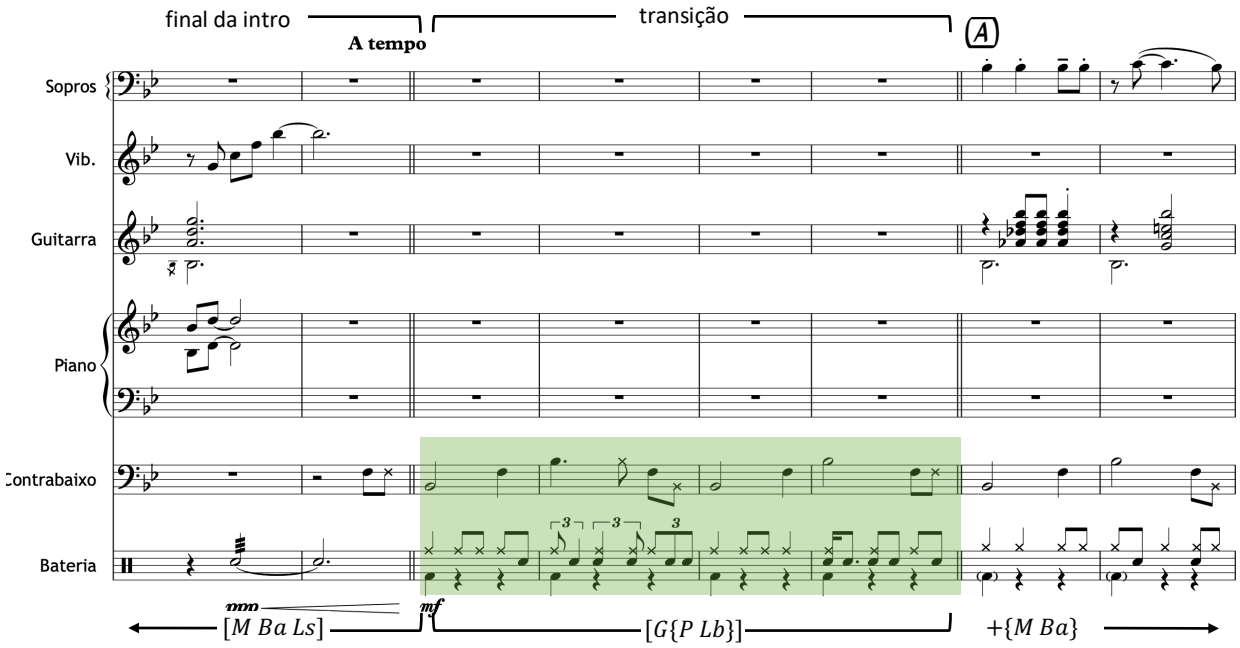
Em Coisa n. 2, temos também a mesma situação: após a introdução temos uma transição antes da entrada da seção (A) com levada reduzida [$G\{P\ Lb\}$]. Temos a seguinte organização:

a) (Intro) com piano na Lp, guitarra no Ba e vibrafone com Ls, *ad libitum*;

b) na transição o pulso fica regular e temos a espécie em discussão [$G\{P\ Lb\}$];

c) seguimos em [A] com a adição da guitarra em Ba na levada e a entrada do plano da melodia nos sopros — sax tenor, trombone e trompa.

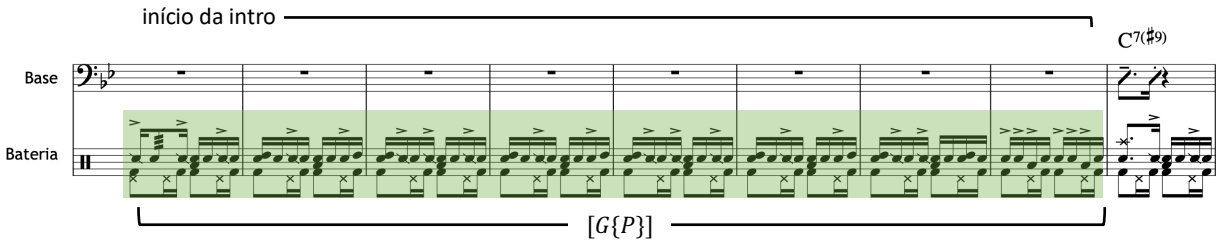
Figura 109 — Coisa n.2, $[G_2]$ em transição



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Já analisamos a introdução de “Last Minute” que dividimos em três trechos, no primeiro temos a espécie em questão: $[G\{P\}]$. Na transcrição temos a parte de bateria e a pauta base indica os demais instrumentos.

Figura 110 — Last Minute, $[G\{P\}]$



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Vemos Moacir Santos usar a espécie em levada reduzida só com a percussão em “Coisa n. 10”, para uma transição conectando a introdução com a seção A. A introdução não tem levada e a função dessa transição é exatamente estabelecer o pulso e antecipar parte da construção do acompanhamento que será explorado na seção que se segue.

Figura 111 — Coisa n. 10, $[G]$ transição



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

6.8 $[\boldsymbol{M}\,\{\boldsymbol{A} \neq \boldsymbol{G}\}]$

Em algumas situações podemos ter a base fazendo um acompanhamento que não é estruturado em levada. Uma delas acontece em seções em que o pulso é irregular ou mais livre. Algumas das construções que podemos perceber nesses momentos são:

a) acordes sustentados;

b) arpejos não claramente mesurados;

c) bateria fazendo efeitos, usando pratos sem uma estrutura rítmica definida;

d) contrabaixo com notas longas apoiando as trocas de harmonia;

e) gestos de preenchimento com fragmentos melódicos esparsos e aproveitando os espaços e interação com a melodia.

Essa situação, na maioria das vezes, tem sua construção do acompanhamento bastante improvisada. O procedimento mais comum seria simplesmente a notação de melodia e cifra com a indicação de *ad libitum.* Ou simplesmente a combinação de tal comportamento verbalmente. Na gravação da composição original “Garotada”, que é um samba/choro, optamos por fazer a primeira exposição do tema dessa forma livre, sem levada, com a guitarra fazendo a melodia

principal e piano acompanhando. A seguir, mostramos na primeira pauta a notação de melodia cifrada que tanto a guitarra quanto o piano usaram para gravação. Nas pautas seguintes, uma transcrição do que foi gravado pela guitarra e piano; ou seja, a interpretação *ad libitum* do trecho. Na execução da guitarra vemos uma liberdade de interpretação das divisões rítmicas e nuances na variação do pulso; e no piano o apoio harmônico de acordes sustentados e levemente arpejados, além do aproveitamento dos espaços da melodia para maior atividade de interação.

Figura 112 — Garotada, acompanhamento *ad libitum*

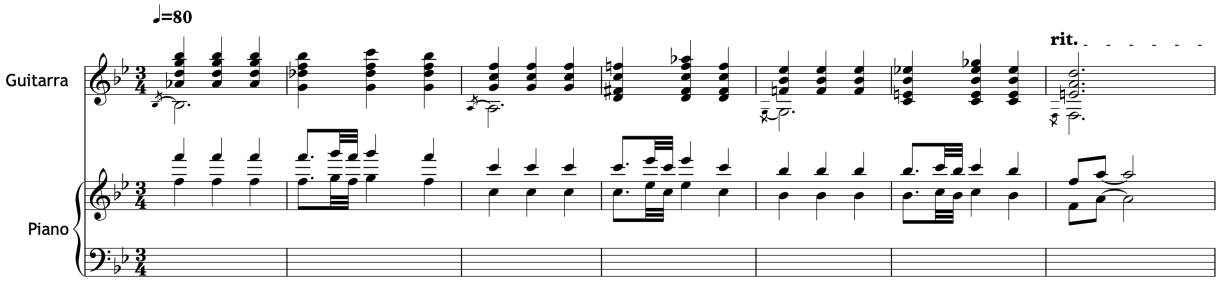


Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Nos casos em que o acompanhamento não se organiza em levada, usaremos as CTFs sem o agrupamento em G. Portanto, no caso de “Garotada”, usamos o código: $[Lp\ Bl]$.

Podemos ver outro exemplo nos compassos iniciais de “Coisa n.2”. Temos a melodia no piano em oitavas e acompanhamento na guitarra em blocos articulando praticamente de forma homorrítmica com a melodia. Contudo, podemos considerar duas partes distintas devido as seguintes características do trecho: (1) diferença dos timbres dos instrumentos; (2) as apojaturas em ataques dos baixos da guitarra; (3) leve rubato e ritardando ao final do trecho; e (4) a ornamentação da melodia — momento mais importante para dispersão. Porém é importante percebermos que a construção do acompanhamento deliberadamente procura moldar sua estrutura em direção à aglutinação com a melodia. Esse caso mostra também o acompanhamento sem uma estrutura propriamente de levada, $[Lp_{(ab)}\ Ba]$.

Figura 113 — Coisa n.2, introdução



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Ao comparamos as construções da base organizadas com e sem levada, podemos ter situações distintas muito claras: (1) acompanhamento sem pulso regular, sem padrões estruturados, sem ligação com alguma estrutura rítmica característica de um gênero específico e (2) acompanhamento claramente estruturado com pulso regular, as CTFs características, padrões característicos da manifestação de um gênero específico. Ou podemos ter situações em que a estrutura não está tão obviamente definida para ser classificada como levada ou não, ou seja, se deve ter suas partes do acompanhamento agrupadas em G, ou não. Não vemos isso como um problema, pois ao analisarmos uma situação textural, sempre teremos a opção de agrupar ou não as CTFs em G, sem maiores prejuízos para o sistema aqui proposto.

Vamos refletir então sobre a (introdução) de “It’s You Or No One”. Temos o piano e contrabaixo com interpretação *a tempo*, ou seja, com um pulso claro; o piano faz uma melodia e adiciona notas sustentadas que completam a harmonia junto com o contrabaixo nas fundamentais dos acordes. Não temos uma identidade estrutural na Lb, nem padrões em Ba, nem a bateria com estrutura rítmica. Seria um caso em que julgamos poder dispor as CTFs sem o agrupamento em levada, usando o código $[M\ Lb\ Bl/Ls]$:

a) Lp — piano mão direita — que poderíamos supor é improvisada a partir de uma cifra;

b) Lb — no contrabaixo;

c) Bl/Ls — construção de acompanhamento pela mão esquerda do piano alternando blocos livres e linha secundária (notas sustentadas sugerindo a harmonia do momento).

Figura 114 — It’s You Or No One, introdução



Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Logo depois dessa (introdução) o trompete assume o plano da melodia e a base organiza seu acompanhamento claramente em levada $[M\ G_3]$. A situação descrita traz um contraste entre a (introdução) e a primeira seção temática, que é muito recorrente e disponível nas opções de construção da base.

Aqui, chegamos ao fim das situações e espécies texturais observadas nos exemplos coletados.

7 CONSIDREAÇÕES FINAIS

Nesta tese, procuramos contribuir para o esclarecimento das complexas e diversas estruturas presentes na criação do acompanhamento compartilhado executado pela seção ritmo-harmônica comumente denominada base. Minha atuação como músico da base por mais de três décadas fez com que a escolha do tema nesta pesquisa de doutorado ocorresse de forma natural. Essa escolha foi reforçada pela identificação de uma lacuna nos estudos específicos sobre o assunto, lacuna essa que se tornou mais evidente em minha atuação docente ministrando a disciplina arranjo na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Uma primeira questão se colocou: qual a abordagem poderia contribuir, de forma relevante, para a compreensão da organização e gestos característicos na construção do acompanhamento pela base? Após reflexão sobre diferentes abordagens optou-se pelo enfoque no aspecto textural. Cada passo dado corroborou a escolha do caminho investigativo do campo da textura como frutífero para o esclarecimento das questões levantadas em nossas investigações, pois poderíamos descrever o acompanhamento realizado pela base, reconhecendo seus elementos constituintes, suas funções e as relações de hierarquia estabelecidas.

Nos deparamos, contudo, com uma bibliografia sobre textura que desenvolve todos seus conceitos, argumentos e formulações, com o intuito de descrever e analisar um repertório que não conta com a base. Com isso, nos questionamos até que ponto o arcabouço teórico sobre textura já consagrado seria suficientemente adequado para os exemplos que pretendíamos analisar. Supomos que uma pesquisa que desenvolvesse uma abordagem para análise textural mais específica, direcionada aos processos e estruturas particulares da construção do acompanhamento pela base, pudesse contribuir para preencher a lacuna existente.

Chegamos, assim, ao nosso objetivo principal: desenvolver uma proposta teórica para compreender a textura de exemplos musicais que utilizem a base em sua instrumentação. Como a principal função da base é acompanhar, e sua organização essencial de acompanhamento é realizada por meio da estrutura de levada, começamos nos dedicando à investigação do termo e uma possível versão na língua inglesa, *groove*. Demonstramos que, enquanto *groove* se desdobra em aspectos mais variados, provocando pesquisas em áreas diversas, ele mantém uma relação de equivalência com o termo levada quando se destina a designar padrões de

acompanhamento, em especial quando ligados a gêneros ou estilos específicos. Vimos ainda que a levada na base se constitui de estruturas recorrentes que podem ser identificadas e categorizadas; que, de maneira geral, apresentam estruturas independentes, porém complementares.

Na construção da proposta desta pesquisa, nos valemos de três autores para constituir nosso referencial teórico: Wallace Berry, Pauxi Gentil-Nunes e Daniel Moreira. As obras desses autores nos forneceram um ponto de partida sólido para os desenvolvimentos aqui propostos. De Berry utilizamos, em especial, seus conceitos de progressão e recessão textural, ritmo textural e toda abordagem que justificam tais termos, como a distribuição de fios e componentes na constituição das partes texturais; além das dimensões quantitativas e qualitativas nas relações entre as partes que explicam, entre outras características, as relações homorrítmicas e heterorrítmicas, tão exploradas nesta pesquisa. A teoria particional de Gentil-Nunes trouxe esclarecimento relevante para a compreensão e notação dos agrupamentos internos das partes, além dos conceitos de dispersão e aglomeração, que foram definitivos na segmentação das partes da base e sua relação com a realização em levada ou em convenção. Daniel Moreira desenvolve o conceito de espaços texturais que apresentam níveis de detalhamento gradual das estruturas presentes em uma configuração textural, em especial o nível das Classes Texturais, com linhas e blocos, foi imprescindível para os desdobramentos que apresentamos.

Nossa contribuição central neste estudo iniciou-se com o desenvolvimento de códigos que visam descrever as partes texturais identificadas nos exemplos retirados de gravações contendo a base, que materializamos em:

a) a proposta de **códigos estendidos** possibilita uma descrição de diversas estruturas de forma flexível, podendo explicitar diferentes níveis de detalhamento de acordo com o propósito analítico de cada exemplo escolhido;
b) as **Classes Texturais Funcionais (CTF)**, apresentam um desdobramento de linhas e blocos de Moreira, com a adição de letras indicando o papel das partes na textura, tanto no plano da melodia quanto no do acompanhamento; alguns exemplos são: Lb — linha de baixo; Lp — para linha principal; Ls — para linhas secundárias; Ba — para blocos de acompanhamento;

c) a **CTF composta**, que pode ser constituída de subpartes internas: P — para instrumentos de percussão;
d) o **agrupamento de CTFs G** — que indica a base realizando levada e pode expressar a levada completa tricomposta G_3 — que contém as três CTFs essenciais da levada $G\{P\ Lb\ Ba\}$; ou a levada reduzida bicomposta G_2 ou monocomposta G_1— quando há omissões;
e) o **gesto característico de aglomeração da base através da convenção** — que pode ser realizado de forma independente no plano do acompanhamento Ca; ou também aglomerar o plano do acompanhamento com o da melodia em Cm.

A contribuição seguiu com a aplicação dos códigos desenvolvidos aos exemplos retirados das gravações para a descrição e o entendimento do acompanhamento realizado pela base, por meio de novos conceitos:

a) **Espécie de configuração textural** — código abrangente que descreve uma característica identitária, mas que possibilita múltiplas possibilidades de realização;
b) **Situações Texturais** — descrevem por meio de espécie única ou combinação de espécies situações recorrentes observadas nos exemplos;
c) **Categorias de convenções** — apontamos que as convenções podem se apresentar como espécie secundária de contraste ou como espécie única;
d) **Classificação de convenções** — identificamos características e funções nas aglomerações geradas nas convenções que foram classificadas em: pontuação formal, breque, variação de modalidade de acompanhamento, aglomeração com a melodia e aglomeração incidental.

Com três fontes distintas, procuramos demonstrar as mais diversas situações texturais. Nas gravações de Art Blakey and The Jazz Messengers, ampla gama de convenções com classificações diferentes se alternam com estruturas em levada que abusam das interações e exibem poucos padrões estruturais de acompanhamento. No álbum Coisas, de Moacir Santos, a negociação do espaço na utilização de mais de um instrumento harmônico na base e a utilização de padrões fixos no acompanhamento trazem novas situações texturais complementares que não poderiam ficar de fora de nossos exemplos. A parte artística desta tese fornece uma

perspectiva particular ao proporcionar uma descrição precisa da relação entre a notação e a realização dos músicos, contribuindo de maneira bastante específica para o estudo das práticas interpretativas do acompanhamento feito pela base.

Acreditamos que os conceitos desenvolvidos e a proposta de aplicação analítica demonstrada nesta tese contribuem significativamente para a bibliografia especializada em música popular, em especial no estudo de textura específico para instrumentações que contêm a base. Campos como a musicologia, a análise, a teoria musical e as práticas interpretativas podem usar a presente pesquisa como ponto de partida para novas aplicações e desdobramentos. As categorias e os códigos propostos fornecem uma linguagem comum e um arcabouço analítico para o diálogo entre músicos, pesquisadores e professores, podendo servir de material didático ou como ferramentas para composição e arranjo.

Um ponto relevante contemplado neste trabalho diz respeito a valorização de práticas interpretativas da música popular que são fundamentadas na tradição oral, no conhecimento dos músicos da base dos gêneros e estilos executados, e a maneira adequada de expressá-los no contexto da base. As ferramentas apresentadas possibilitam a discussão e a análise aprofundadas dessas práticas.

Contudo, é importante ressaltarmos que, naturalmente, a vasta gama de possibilidades texturais presentes na base não foram esgotadas por completo neste estudo. Embora a presente pesquisa tenha se dedicado à análise aprofundada de exemplos selecionados de repertórios específicos, as escolhas metodológicas implicaram dimensões que transcenderam as definições das CTFs — tais como discrepâncias participativas micro-rítmicas ou de altura, ou aspectos timbrísticos detalhados — não constituíram o objeto central de aprofundamento. Além disso, a dependência de transcrições a partir dos áudios das gravações para grande parte do *corpus* analisado — diferentemente das composições autorais, onde tivemos acesso ao processo criativo — representou uma limitação para a compreensão dos processos composicionais e das instruções interpretativas originais. Por fim, a complexidade inerente à identificação de todas as nuances e ao estabelecimento de fronteiras texturais em contextos de alta fluidez musical é um desafio constante, que as ferramentas propostas visam mitigar, mas que subsiste como característica de estudos qualitativos na música.

O modelo apresentado sugere um caminho possível em desdobramentos de novas CTFs, ou mesmo para particularizá-las na caracterização de gêneros ou estilos específicos. Outras organizações certamente se apresentarão ao investigar novo repertório, e novos códigos, espécies e situações texturais podem ser reconhecidas a partir dessas novas pesquisas. Poderíamos ainda especificar outros parâmetros, gerando variações das extensões dos códigos, como na descrição da disposição das vozes em um bloco, por exemplo. Uma categorização do grau de dispersão entre as partes, em especial levando-se em consideração as dissonâncias métricas (tão características na música popular), representa outro caminho promissor. Além disso, a inclusão de parâmetros como timbre e sonoridade poderia complementar e desdobrar os pontos por nós levantados, enriquecendo ainda mais a análise textural da base.

Esperamos que nossas ponderações encontrem aplicação prática para além do meio acadêmico e das considerações puramente teóricas, e que retornem para a tradição oral, para o fazer musical e para a criação coletiva, improvisada ou planejada. Se a proposta apresentada nesta tese servir de ponto de partida para novas investigações das manifestações da base, ela terá cumprido seu propósito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVEDO, Lucía C. Texture. **Grove Music Online**. Setembro 24, 2024. Oxford University Press. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027758. Acesso em: 23 out. 2024.

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

ALMEIDA, Herminio. **A canção viver de amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos**: aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2005. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/AAGS-7YMLM4. Acesso em: [Inserir data de acesso].

APEL, Willi; DANIEL, Ralph T. **The Harvard Brief Dictionary of Music**. New York: [s.n.], [s.d., faltava editora e ano].

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba no. 2 de Radamé Gnattali. Tradução de Patrícia de S. Araújo. **RJMA — Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Caderno em Português, n. 1, p. 1-23, abr. 2018. Disponível em: www.nakala.fr. Acesso em: [Inserir data de acesso].

ASSUMPÇÃO, Nico. **Segredos da improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

BARSALINI, Leandro. A suspensão da levada: dois estudos de caso nos registros do Rio 65 Trio. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 27., 2017, Campinas. **Anais [...]** Campinas: Anppom, 2017.

BERLINER, P. F. **Thinking in jazz**: The infinite art of improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

BERRY, W. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, 1976.

BOYLE, Antares. Flexible Ostinati, Groove, and Formal Process in Craig Taborn's Avenging Angel. **Music Theory Online**, v. 27, n. 2, 2021.

BUTTERFIELD, Matthew W. The Power of Anacrusis. **Music theory online**, v. 12, n. 4, p. 1, 2006.

CÂMARA, Guilherme Schmidt *et al.* Timing is everything… or is it? Effects of instructed timing style, reference, and pattern on drum kit sound in groove-based performance. **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, v. 38, n. 1, p. 1-26, 2020.

CÂMARA, Guilherme Schmidt. **Swing in Early Funk and Jazz-Funk (1967—1971)**: Micro-Rhythmic and Macro-Structural Investigations. 2016. Dissertação (Mestrado) — University of Oslo, Oslo, 2016.

CÂMARA, Guilherme Schmidt; DANIELSEN, Anne. Groove. In: REHDING, Alexander; RINGS, Steven (ed.). **Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2018. Disponível em: doi.org. Acesso em: [Inserir data de acesso].

CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo*,* **RJMA — Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis,** Caderno em Português, nº 1, CRIJMA — IReMus — Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17. Disponível em:

<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>.

CAROL'S Interlude. In: THE JAZZ MESSENGERS. **The Jazz Messengers**. Nova York: Columbia Records, 1956. 1 CD (5 min 36 s). Faixa 5.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os alicerces da folia**: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba. 2006. [s.n., TCC/Dissertação, faltava tipo do trabalho e instituição]. Campinas: Unicamp, 2006.

COMBO (i). **Oxford University Press**, 2001. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049264. Acesso em: [Inserir data de acesso].

CORTES, Almir. **Improvisando em música popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira. 2012. Tese (Doutorado em Música) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

DANIELSEN, Anne. **Presence and Pleasure**: The Funk Grooves of James Brown and Parliament. Wesleyan University Press, 2006.

DITTMAR, Christian *et al.* A swingogram representation for tracking micro-rhythmic variation in jazz performances. **Journal of New Music Research**, v. 47, n. 2, p. 97-113, 2018.

DOFFMAN, Mark. Groove! Its production, perception and meaning in jazz. *Unpublished MA dissertation. Department of Music, University of Sheffield*, 2005.

DUMAN, Deniz *et al.* Groove as a multidimensional participatory experience. **Psychology of Music**, v. 52, n. 1, p. 93-116, 2024.

FAOUR, Paula. A "performance crítica" do Tamba Trio na canção Só Danço Samba. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 33., 2023. **Anais [...]** [S.l.: s.n.], 2023.

FARIA, N.; KORMAN, C. **Inside the Brazilian Rhythm Section**. Petaluma: Sher Music Co., 2001.

FEATHER, L.; GITLER, I. **The Biographical Encyclopedia of Jazz**. New York: Oxford University Press, 1999.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **Sambajazz em movimento**: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2015.

FRIBERG, Anders; SUNDSTRÖM, Andreas. Swing ratios and ensemble timing in jazz performance: Evidence for a common rhythmic pattern. **Music perception**, v. 19, n. 3, p. 333-349, 2002.

GALVÃO, Christiano Lima. **A bateria na música instrumental de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti**: estudos sobre a performance do baião, do maracatu e do frevo. 2022. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.

GENTIL-NUNES, Pauxy. 2006. Parsemas e o método de Fux. **Revista Pesquisa e Música**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 38-47, 2006.

GENTIL-NUNES, Pauxy. **Análise Particional**: uma mediação entre análise textural e a teoria das partições. 2009. Tese (Doutorado) — Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

GENTIL-NUNES, Pauxy; CARVALHO, Alexandre. Densidade e linearidade na configuração de texturas musicais. In: RESEARCH COLLOQUIUM OF FEDERAL UNIVERSITY OF THE STATE OF RIO DE JANEIRO, 4., 2003, Rio de Janeiro. **Proceedings...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003. p. 40-49.

GIFFONI, Adriano. **Música brasileira para contrabaixo**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

GIL, A. C. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002.

GOLDSHER, A. **Hard bop academy**: the sidemen of Art Blakey and the Jazz Messengers. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2002.

GOMES, Priscila Matos Ferreira. **Nordeste na sala de concerto**: interações entre compositora e cointérprete na produção de três arranjos para piano e violoncelo. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal do Rio Grande do Norte, [s.l.], 2021.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. **Introdução à poética do contrabaixo no choro**: o fazer do músico popular entre o querer e o dever. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, PPGM/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.

GUERRA-PEIXE, César. **Melos e harmonia acústica**. Rio de Janeiro: Ricordi, 1988.

GUEST, I. **Arranjo** - método prático. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. v. 2.

IYER, Vijay S. **Microstructures of feel, macrostructures of sound**: Embodied cognition in West African and African-American musics. 1998. [Tese, faltava tipo do trabalho]. Berkeley: University of California, Berkeley, 1998.

JANATA, Petr; TOMIC, Stefan T.; HABERMAN, Jason M. Sensorimotor coupling in music and the psychology of the groove. **Journal of experimental psychology: General**, v. 141, n. 1, p. 54, 2012.

KEIL, Charles MH. Motion and feeling through music. **Journal of aesthetics and art criticism**, p. 337-349, 1966.

KEIL, Charles. Participatory discrepancies and the power of music. **Cultural anthropology**, v. 2, n. 3, p. 275-283, 1987.

KERNFELD, Barry. Groove (i). **Grove Music Online**, 2002. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000582400. Acesso em: 30 jan. 2024.

KOLINSKI, Mieczyslaw. Review of Studies in African music by A.M. Jones. **The Musical Quarterly**, v. XLVI, n. 1, jan. 1960.

LEITE, Leitieres. *A última entrevista de Letieres Leite*. Revista Noize, 19 de fev. 2022. Disponível em: https://volumemorto.com.br/a-ultima-entrevista-de-letieres-leite; Acesso em: 18 de julho de 2025.

LINDSAY, G. **Jazz arranging**: from quartet to Big Band. Miami: Staff Art Publishing, 2005.

LONDON, Justin. **Hearing in time**: Psychological aspects of musical meter. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LOPES, E. Breve reflexão sobre o baterista ao longo da história: do entertainer ao solista. **DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES**, n. 14, p. 119-129, set. 2018.

MANCINI, H. **Sounds and Scores**: A Practical Guide to Professional Orchestration. [S.l.]: Northridge Music, 1973.

MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. **On repeat**: How music plays the mind. Oxford: Oxford University Press, 2014.

MIDDLETON, Richard. In the groove, or blowing your mind? The pleasures of musical repetition. **The popular music studies reader**, p. 15-20, 2006.

MONSON, Ingrid. **Saying something:** Jazz improvisation and interaction. University of Chicago Press, 1997.

MOREIRA, Daniel. Composição musical a partir de uma perspectiva textural: uma breve introdução ao design textural. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 31., 2022. **Anais [...]** [S.l.: s.n.], 2022.

MOREIRA, Daniel. **Textural Design**: a compositional theory for the organization of musical texture. 2019. Tese (Doutorado) — Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

NESTICO, S. **The Complete Arranger**. Delevan: Kendor Music, 1993.

OWENS, T. **Bebop**: The music and its players. New York: Oxford University Press, 1996.

PISTON, Walter. **Orchestration**. Nova York: W. W. Norton & Company Publishers, 1955.

POCKET BOOKS. Texture. In: **The Harvard Brief Dictionary of Music**. New York: Pocket Books, 1960.

PORTINHO, Felipe Clark. **Ritmos brasileiros no contrabaixo**. 2017. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) — Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

PRÖGLER, Josef A. Searching for swing: Participatory discrepancies in the jazz rhythm section. **Ethnomusicology**, v. 39, n. 1, p. 21-54, 1995.

RAMOS, Bernardo. **Análise de textura violonística**: teoria e aplicação. 2017. Dissertação (Mestrado) — Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

REHDING, Alexander; RINGS, Steven (Ed.). **The Oxford handbook of critical concepts in music theory**. Oxford: Oxford University Press, 2019.

RIDDLE, N. **Arranged by Nelson Riddle**: The Definitive Study of Arranging by America's #1 Composer, Arranger and Conductor. Miami: Warner Bros. Publications Inc., 1985.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. **Principles of orchestration**. Courier Corporation, 1964.

RODRIGUES, André. **Toque junto baixo**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp, 1996.

SCHUBERT, Alexandre. **Aura**: uma análise textural. 1999. Dissertação (Mestrado em Composição) — Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

SEBESKY, D. **The Contemporary Arranger**. Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc., 1974.

SENNA, C. N. D. NETO. **Textura musical**: Forma e metáfora. 2007. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Juliana Rocha de Faria; CRUZ, Fernando William; CUNHA, Murilo Bastos da. Caracterização da Música Brasileira para efeito de Organização da Informação. **Informação & Sociedade**, v. 30, n. 2, 2020.

ŞIMŞEKLI, U. Automatic Music Genre Classification Using Bass Lines. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON PATTERN RECOGNITION, 20., 2010, Istanbul, Turkey. **Anais [...]**. Istanbul, Turkey: IEEE, 2010. p. 4137-4140. Disponível em: doi.org. Acesso em: [Inserir data de acesso].

SOUZA, Jorge Oscar de. **O contrabaixo acústico em três momentos da música urbana instrumental no Brasil**. 2007. Dissertação (Mestrado) — UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

TOMARO, M.; WILSON, J. **Instrumental Jazz Arranging**. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2009.

TRAJANO, T. G. **Acompanhamento e Contrametricidade**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TRAJANO, Thiago. Elementos De Textura Em Nica's Dream. **Anais do SIMPOM**, n. 7, p. 310-322, 2022.

WHITE, Gary. **Instrumental arranging**. William C. Brown, 1992.

WHITTALL, G. Groove. In: **Oxford Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

WHITTALL, Geoffrey. Groove. **Grove Music Online**, 2015. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508. Acesso em: 30 jan. 2024.

DISCOGRAFIA UTILIZADA NOS EXEMPLOS

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Carol's Interlude". In: *The Jazz Messengers*. Columbia Records, 1956.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Deciphering the Message". In: *The Jazz Messengers* (reedição em CD/digital). Columbia Records, 1997.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Ecaroh". In: *The Jazz Messengers*. Columbia Records, 1956.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Giantis". In: *Like Someone in Love*. Blue Note Records, 1967.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Hank's Symphony". In: *The Jazz Messengers*. Columbia Records, 1956.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "III Wind". In: *The Jazz Messengers* (reedição em CD/digital). Columbia Records, 1997.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Infra-rae". In: *The Jazz Messengers*. Columbia Records, 1956.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "It's You or No One". In: *The Jazz Messengers*. Columbia Records, 1956.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Johnny's Blue". In: *Like Someone in Love*. Blue Note Records, 1967.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Late Show". In: *The Jazz Messengers* (reedição em CD/digital). Columbia Records, 1997.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Like Someone in Love". In: *Like Someone in Love*. Blue Note Records, 1967.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Nica's Dream". In: *The Jazz Messengers*. Columbia Records, 1956.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Noise in the Attic". In: *Like Someone in Love*. Blue Note Records, 1967.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Sleeping Dancer Sleep On". In: *Like Someone in Love*. Blue Note Records, 1967.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "Stella by Starlight". In: *Hard Bop*. Columbia Records, 1957.

BLAKEY, Art and the Jazz Messengers. "The End of a Love Affair". In: *The Jazz Messengers*. Columbia Records, 1956.

SANTOS, Moacir. "Coisa n.1". In: *Coisas*. Forma, 1965.

SANTOS, Moacir. "Coisa n.2". In: *Coisas*. Forma, 1965.

SANTOS, Moacir. "Coisa n.4". In: *Coisas*. Forma, 1965.

SANTOS, Moacir. "Coisa n.5". In: *Coisas*. Forma, 1965.

SANTOS, Moacir. "Coisa n.6". In: *Coisas*. Forma, 1965.

SANTOS, Moacir. "Coisa n.7". In: *Coisas*. Forma, 1965.

SANTOS, Moacir. "Coisa n.8". In: *Coisas*. Forma, 1965.

SANTOS, Moacir. "Coisa n.9". In: *Coisas*. Forma, 1965.

SANTOS, Moacir. "Coisa n.10". In: *Coisas*. Forma, 1965

GLOSSÁRIO

Aglomeração Homorrítmica: Situação em que componentes apresentam o mesmo ritmo. Utilizada na tese para descrever o cerne da "Convenção".

Aglomeração Heterorrítmica: Situação em que componentes apresentam ritmos semelhantes, com variação local, mas não estrita. Utilizada na tese para descrever dobramentos não exatos dentro das Convenções.

Aglomeração Incidental (Categoria de Convenção): Aglomerações em ataques pontuais que acontecem sem interromper o fluxo contínuo da levada.

$*\ Cm\ *$: Aglomeração incidental com o plano da melodia.

$*\ Ca\ *$: Aglomeração incidental apenas no plano do acompanhamento.

$[\boldsymbol{Ba}]$ **(Bloco de Acompanhamento):** Um bloco que realiza a função harmônica, típico de instrumentos acompanhadores (piano, guitarra).

$\boldsymbol{Bh}$ **(Bloco Arpejado):** Um bloco de acompanhamento com acordes arpejados.

$\boldsymbol{Be}$ **(Bloco Estático):** Um bloco de acompanhamento com acordes sustentados.

$\boldsymbol{Br}$ **(Bloco Rítmico):** Um bloco de acompanhamento com caráter rítmico proeminente.

$\boldsymbol{B}$ **(Bloco):** Uma parte textural que sempre possui múltiplos componentes e classes de altura diferentes, enfatizando o aspecto massivo e vertical.

- $B_{[\ ]}$: Bloco com o número de componentes especificado por uma partição de inteiros.
- B^x: Configuração com 'x' múltiplos blocos.

Breque (Categoria de Convenção): Um ataque curto que suspende a levada para os instrumentos da base, criando um corte na textura. Inclui o *solo break*.

Cardinalidade (#): O número total de partes texturais em uma dada configuração textural. Exemplo: #2 para duas partes.

Cardinalidade Interna (#n): O número de subpartes internas de uma CTF composta, como a Percussão. Exemplo: $\boldsymbol{P}_{\#3}$ para uma parte de bateria com três subpartes.

Categorias de Convenções: Classificações das convenções de acordo com suas características e funções, como *Pontuação Formal*, *Breque*, *Variação de Modalidade de Acompanhamento*, *Aglomeração com a Melodia* e *Aglomeração Incidental*.

CTF (Classe Textural Funcional): Uma especificação da função de uma linha ($\boldsymbol{L}$) ou bloco ($\boldsymbol{B}$) na trama musical, indicando seu papel na hierarquia e organização.

CTF Composta: Uma CTF que pode ser constituída de subpartes internas, como a Percussão ($\boldsymbol{P}$).

Componente: Uma estrutura constituída por um fio único ou por múltiplos fios em uníssono. Múltiplos fios em uníssono agrupam-se em um único componente, não alterando a Densidade-Número.

Configuração Textural: A organização completa de uma ou mais partes texturais em um dado momento.

$[\boldsymbol{C}]$ **(Convenção):** Um gesto característico da base onde os instrumentos abandonam suas linhas independentes e articulam ataques juntos, de forma homorrítmica, em

favor de uma aglomeração textural.

- [$\boldsymbol{Cm}$] **(Convenção com a Melodia):** Quando a convenção da base se aglomera com o plano da melodia.
- [$\boldsymbol{Ca}$] **(Convenção de Acompanhamento):** Quando a convenção da base é independente do plano da melodia.

[$\boldsymbol{G\{C\}}$] **(Convenção em Padrão de Levada):** Uma levada cuja constituição é em forma de convenção, onde todos os instrumentos reproduzem basicamente a mesma divisão rítmica.

[$\boldsymbol{G\{Cm\}}$]: Convenção em padrão de levada que coincide com o plano da melodia.

[$\boldsymbol{G\{Ca\}}$]: Convenção em padrão de levada dispersa do plano da melodia.

Códigos Estendidos: Uma proposta de códigos que detalham, em diferentes aspectos, as Classes Texturais (L e B), por meio de indicações em subscrito e sobrescrito, permitindo diferentes níveis de detalhamento.

Densidade-Número (DN): Indica o número de componentes presentes em uma parte textural.

Espécie de Configuração Textural: Um código abrangente que descreve uma característica identitária de uma configuração textural, mas que permite múltiplas possibilidades de realização específicas.

Espécie Principal: A espécie de configuração textural predominante em uma Situação Textural.

Espécie Secundária: Uma espécie de configuração textural menos presente, usada como contraste ou variação da espécie principal.

Fio: A unidade estrutural mais básica, individual e indivisível de uma textura musical. Análogo ao "componente sonoro" de Wallace Berry.

[$\boldsymbol{G}$] **(Groove/Levada):** Um agrupamento de diversas CTFs que expressam o acompanhamento em forma de levada, caracterizado por padrões rítmicos e harmônicos recorrentes e interdependentes.

$\boldsymbol{G_1}$ **(Levada Reduzida Monocomposta):** Uma levada com omissão de duas das CTFs fundamentais.

$\boldsymbol{G_2}$ **(Levada Reduzida Bicomposta):** Uma levada com omissão de uma das CTFs fundamentais.

$\boldsymbol{G_3}$ **(Levada Completa Tricomposta):** Uma levada que inclui as três CTFs fundamentais: Percussão ($\boldsymbol{P}$), Linha de Baixo ($\boldsymbol{Lb}$) e Bloco de Acompanhamento ($\boldsymbol{Ba}$).

Justaposição (Montagem): As configurações se sucedem sem conflito nos limites.

Justaposição com Partes Gatilho (Montagem): A transição ocorre com fragmentos anacrústicos, de conexão ou de resolução.

$\boldsymbol{L}$ **(Linha):** Uma parte textural com espessura 1, que pode conter um ou mais componentes, contanto que expressem as mesmas classes de altura através de uníssono ou em diferentes oitavas. Reflete uma essência linear e horizontal.

$\boldsymbol{L_{<n>}}$: Linha com 'n' fios (sem distinção de uníssono ou oitavas).

$\boldsymbol{L_{(abc)}}$: Linha com fios distribuídos em diferentes oitavas (a, b, c, etc.).

L^x: Configuração com 'x' múltiplas linhas.

***Lb* (Linha de Baixo):** Um elemento textural singular, posicionado na extremidade grave do registro, que serve como referência harmônica e estrutura fundamental do acompanhamento.

***Lp* (Linha Principal):** A linha em primeiro plano, que representa a melodia principal.

***Ls* (Linha Secundária):** Uma estrutura melódica subordinada à linha principal, geralmente ligada ao plano do acompanhamento.

Montagem: Classificação da conexão entre uma configuração textural e a seguinte.

Operações: Indicação de soma (+) ou subtração (-) de CTFs para descrever transformações entre configurações texturais.

***P* (Percussão):** Uma parte de percussão de altura indefinida. Considerada uma **CTF Composta**.

Parte Textural: Uma segmentação da trama musical baseada, principalmente, no critério da coincidência rítmica. Pode ser constituída por um ou mais componentes.

Plano da Melodia $[M]$**:** O espaço onde se localiza a melodia principal da peça.

Plano do Acompanhamento $[A]$**:** O espaço onde se localizam os elementos que dão suporte harmônico e rítmico à melodia.

Pontuação Formal (Categoria de Convenção): Uma convenção que pontua o final de uma frase ou seção musical.

Ritmo Textural: A frequência e a natureza das alterações nas configurações texturais ao longo do tempo.

Situações Texturais: A organização de uma única espécie de configuração textural ou a combinação de múltiplas espécies em uma sequência específica, formando padrões recorrentes observados nos exemplos.

Superposição (Elisãao) (Montagem): As configurações se sobrepõem na transição.

Variação de Modalidade de Acompanhamento (Categoria de Convenção): Uma convenção usada para variar o modo de acompanhamento, geralmente em espaços vazios na melodia

APÊNDICE A — MÚSICOS NOS ÁLBUNS DAS GRAVAÇÕES DOS EXEMPLOS UTILIZADOS.

Álbum **Art Blakey and The Jazz Mesengers (1956)**
Bateria: Art Blakey
Contrabaixo: Doug Watkins
Piano: Horace Silver
Saxofone tenor: Hank Mobley
Trompete: Donald Byrd

Álbum **Hard Bop (1957)** — Jazz Messengers
Bateria: Art Blakey
Trompete: Bill Hardman
Saxofone Alto: Jackie McLean
Piano: Sam Dockery
Contrabaixo: Spanky DeBres

Álbum **Like Someone In Love (1960)** — Art Blakey And The jazz Messengers
Bateria: Art Blakey
Trompete: Lee Morgan
Saxofone Tenor: Wayne Shorter
Piano: Bobby Timmons
Contrabaixo: Jymie Merritt

Coisas (1965) — Moacir Santos
Em Coisas nº 1, nº 2, nº 3, nº 4, nº5 e nº6:
Baixo: Gabriel Bezerra
Bateria: Wilson das Neves
Percussão: Elias Ferreira
Vibrafone: Claudio das Neves
Violão: Geraldo Vespa
Trompete: Júlio Barbosa
Sax alto: Dulcilando Pereira

Sax tenor: Luiz Bezerra
Sax barítono: Geraldo Medeiros
Trombone: Edmundo Maciel
Trombone baixo: Armando Pallas
Trompa: João Gerônimo Menezes
Flauta: Nicolino Cópia
Piano: Chaim Lewak

Em Coisas nº 7, nº 8, nº 9, nº 10:
Baixo: Gabriel Bezerra
Bateria: Wilson das Neves
Guitarra: Geraldo Vespar
Percussão: Elias Ferreira
Piano, Órgão: Chaim Lewak
Sax-alto: Jorge Ferreira da Silva
Sax-barítono: Moacir Santos
Trompete: Júlio Barbosa
Violoncelo: Giorgio Bariola, Peter Dautsberg, Watson Clis

Nas gravações originais, a serem lançadas em 2026
Bateria: Paulo Diniz
Contrabaixo: Jorge Oscar
Piano: Gabriel Geszti
Clarineta e sax tenor: Levi Chaves
Guitarra: Thiago Trajano

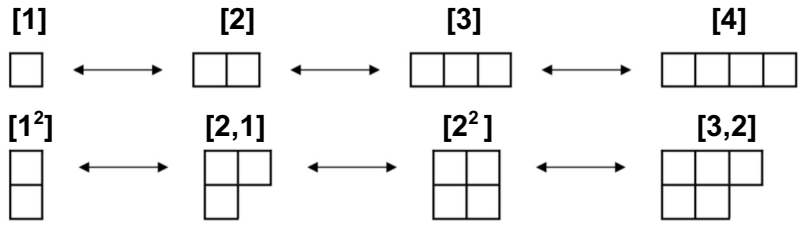
APÊNDICE B — COMPLEMENTAÇÃO DE CONCEITOS GENTIL-NUNES

Apresentamos aqui uma breve descrição das operações texturais propostas por Gentil-Nunes.

Redimensionamento (m)

Alteração da densidade-número no sentido horizontal, aumentando ou diminuindo a densidade de elementos reais já existentes (Gentil-Nunes, 2009, p.45).

Figura 115 — Operação de redimensionamento

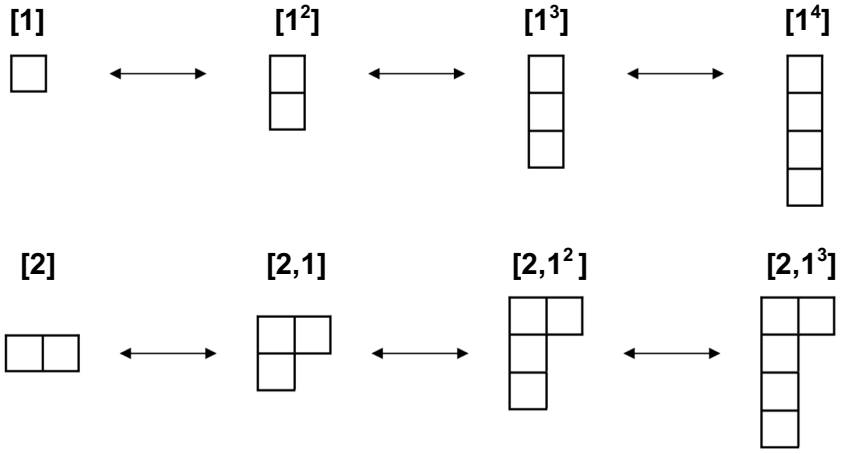


Fonte: Adaptação a partir de figura de Gentil-Nunes[121]

Revariância (v)

Alteração da densidade-número no sentido vertical, aumentando ou diminuindo o número de elementos reais (Gentil-Nunes, 2009, p.46).

Figura 116 — Operação de revariância



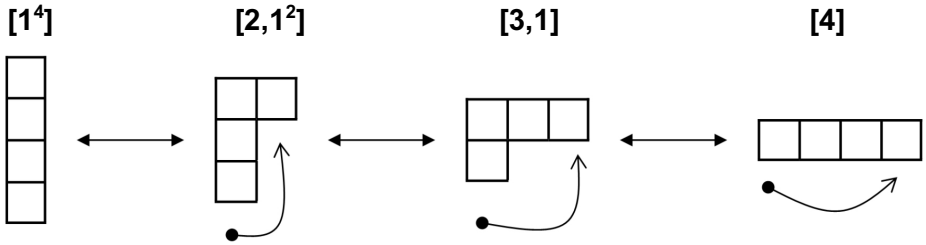
Fonte: Adaptação a partir de figura de Gentil-Nunes[122]

[121] Adaptação figura Gentil-Nunes (2009, p.45).
[122] Adaptação figura Gentil-Nunes (2009, p.46).

Transferência (t)

Transformação resultante da combinação de operações em direções opostas de redimensionamento e revariância. Ocorre pela reorganização dos elementos reais, não há alteração da densidade-número (Gentil-Nunes, 2009, p.47).

Figura 117 — Operação de transferência

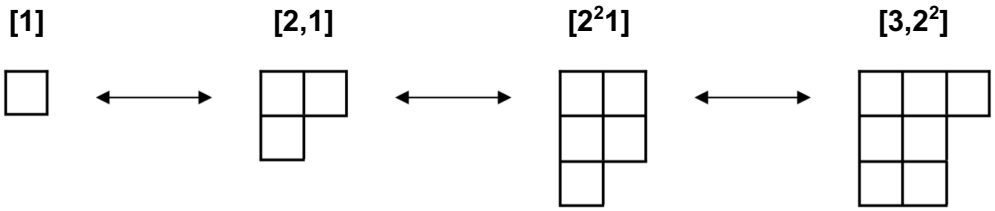


Fonte: Adaptação a partir de figura de Gentil-Nunes[123]

Concorrência (c)

Combinação de movimento em mesma direção em ambas as dimensões de aglomeração e dispersão (Gentil-Nunes, 2009, p.49).

Figura 118 — Operação de concorrência



Fonte: Adaptação a partir de figura de Gentil-Nunes[124]

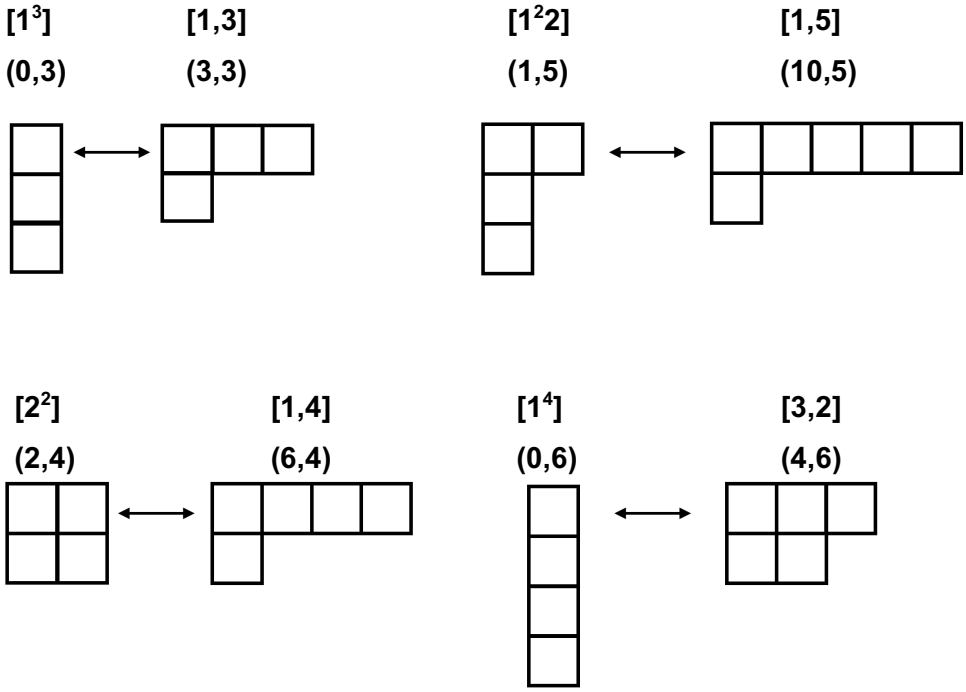
Reglomeração (r)

A reglomeração acontece quando "o índice de dispersão entre as partições é fixo e apenas o índice de aglomeração é articulado" (Gentil-Nunes, 2009, p.49),

[123] Adaptação figura Gentil-Nunes (2009, p.47).
[124] Adaptação figura Gentil-Nunes (2009, p.49).

evidenciando a relação entre duas partições mais distantes, que sofreram mais de uma transformação.

Figura 119 — Operação de reglomeração



Fonte: Adaptação a partir de figura de Gentil-Nunes[125]

[125] Adaptação figura Gentil-Nunes (2009, p.49).

APÊNDICE C — COMPLEMENTAÇÃO DE CONCEITOS DANIEL MOREIRA

Neste anexo compilamos as operações propostas por Moreira. Como optamos por outra abordagem analítica, as disponibilizamos aqui na seção de apêndices por julgarmos de grande relevância nos estudos de textura.

Operações nas classes texturais

Nas classes texturais, são discutidas duas operações, *Layering* e *Shifting*[126]*,* que abordam transformações relacionadas às linhas e blocos que constituem esse espaço textural.

Layering (Y)

A operação de *layering* altera a cardinalidade, aumentando ou diminuindo o número de partes texturais. No espaço textural das classes texturais, manifesta-se pela adição ou subtração de uma linha ou bloco. Os sinais de "+" e "—" são empregados para indicar a adição e subtração, respectivamente, e um subscrito especifica se a operação se refere a uma linha ou um bloco. Portanto, $+Y_B$ indica a operação que adiciona um bloco. Enquanto $—Y_L$ indica a subtração de uma linha.

Shifting (F)

A operação de *shifting* altera a espessura de uma parte textural. Nesse espaço textural, manifesta-se, pela transformação de linha em bloco ou de bloco em linha. O sinal "+" inidica o aumento da espessura de uma linha da textura em um fio, transformando-a em um bloco (+F); São usados os sinais de "+" para indicar aumento da espessura de uma linha da textura em um fio, a transformando em um bloco (+F); e o sinal de "—" indica a diminuição da espessura de um bloco de dois fios para um fio, convertendo-o em uma linha (—F).

[126] Por não haver ainda publicação de Moreira em português que utilize os termos por ele designados para as operações, foram mantidas as nomenclaturas no original na língua inglesa da publicação para que não seja nossa a proposta de tradução dos termos, já que o autor é brasileiro.

Operações nas partições

As operações no espaço textural das partições são baseados nas transformações de redimensionamento e revariância propostos por Gentil-Nunes, mas apresentam distinções[127].

Layering (Y)

Layering no espaço textural das partições, o Layering consiste na operação de adicionar ou subtrair uma parte de espessura explicitada em subscrito. Ss sinais de "+" e "—" são utilizados para indicar adição e subtração, respectivamente. Assim, $+Y_2$ indica a adição uma parte de espessura dois, enquanto $—Y_1$ denotas a subtração de uma parte de espessura um.

Dimensioning (D)

A operação de Dimensioning aumenta ou diminui a espessura de uma parte já existente em um número de fios explicitada em subscrito. Os sinais de "+" e "—" são utilizados para indicar adição e subtração, respectivamente. Assim, $+D_2$ indica o aumento da espessura de uma das partes em dois fios, enquanto $—D_1$ denota a diminuição da espessura de uma parte em um fio.

Operações nas palavras—fio

Duas novas operações são introduzidas no espaço textural da palavra-fio, explorando sua característica principal: a disposição das partes no registro da textura. São elas: *Mirroing* e *Permutation*.

Mirroring (M)

A operação de *Mirroring* inverte a ordem das partes texturais em sua disposição no registro. Com isso, a primeira parte torna-se a última, a última torna-se a primeira

> Pode ser entendida como uma operação de inversão em torno de um eixo mediano no qual todos os componentes de um lado desse eixo trocam de posição com sua correspondente posição do outro lado em um mapeamento um-para-um. Esse eixo pode ser o componente mediano se o comprimento

[127] As diferenças e semelhanças com os conceitos de Gentil-Nunes são detalhadamente explicadas em Moreira (2019, p.117-124), aqui apontamos de forma sucinta a direta utilização do termo por Moreira.

> do código textual for ímpar, ou os dois componentes medianos se o comprimento for par[128] (RY, 2019, p. 127).

Permutation (T)

Na operação de *permutation*, ocorre uma troca de posição entre duas partes texturais[129]. Utiliza-se a letra T com subscritos indicando as partes permutadas; $T_{2,4}$ indicaria a troca de posição entre a segunda com a quarta parte textural.

Textural-Leading[130]

Em um segundo momento, Moreira apresenta transformações que combinam operações simultaneamente para gerar resultados específicos, baseado em gestos observados em processos composicionais. Essas combinações de operações são descritas como efeitos particulares agrupados no que ele denomina condução-textural, ou em sua forma, original *Textural-Leading* (Moreira, 2019, p.130).

Removing (RMV)

Remove partes texturais, baseando-se na diminuição da cardinalidade. É indicado o número de partes a serem removidas subscrito; por exemplo, RMV_3 indica a remoção de três partes texturais já existentes.

Inserting (INS)

Adiciona partes texturais, resultando no aumento da cardinalidade. Essa transformação é oposta ao *Removing*. O número de partes a serem adicionadas é indicado subscrito; por exemplo, INS_3 indica a adição de três novas partes texturais.

Merging (MRG)[131]

Transformação da organização textural que diminui a cardinalidade sem alterar da densidade-número. “Duas ou mais partes são combinadas para produzir uma nova parte cuja espessura é a soma das duas”[132] (Moreira, 2019, p.134-5).

---

[128] It can be understood as an inversional operation around a median axis in which all components of a side of this axis swap with their corresponding position of the other side in a one-to-one mapping. This axis may be the median component if the length of the textural code is odd, or the two median components if the length is even.
[129] Se tivermos somente duas partes, então a *permutation* é equivalente ao *mirroring*.
[130] Condução-textural.
[131] Baseada na transformação de transferência(t) de Gentil-Nunes (2009, p.47).
[132] Two or more parts are combined to produce a new part whose thickness is the sum of them.

Se o número de partes agrupadas for igual à cardinalidade, ocorre um agrupamento total das partes em um único bloco, procedimento associado a movimentos cadenciais (Moreira, 2019, p.135-6).

Splitting (SPL)

Transformação oposta a *Merging,* com *Splitting* a organização textural aumenta a cardinalidade sem alteração da densidade-número. A operação $SPL_4[1^2 2^2 4]$, desmembraria. por exemplo, a parte [4] em $[1^4]$, gerando como resultado $[1^6 2^2]$.

Duplicating (DUP)

O Duplicating ocorre quando há um aumento da cardinalidade na proporção já existente, gerando duplicações da organização textural. O número sobrescrito indica a multiplicação aplicada em cada uma das partes existentes, portanto, $DUP_2([1^2,2]) = [1^4,2^2]$.

Intersecting (INT)

O Intersecting consiste em transformação que mantém uma ou mais partes em comum com o próximo código textural. Conforme Moreira (2019, 0.140)

> Uma das utilizações mais comuns de *intersecting* no repertório clássico consiste em preservar uma linha melódica […] de uma determinada configuração textural, mudando as partes acompanhantes, como uma "re-texturização" de uma parte — uma analogia ao processo de re-harmonização[133] (Moreira, 2019, p. 140).

[133] One of the most common usages of intersecting in classical repertoire consists of preserving a melodic line […] from a given textural configuration, changing the accompanying parts, as a “re-texturization” of a part — an analogy to reharmonization process.