



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC  
CENTRO DE ARTES – CEART  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**DO TACTUS AO PULSO:  
A rítmica de Gramani na confluência do  
tempo sentido e medido**

BIANCA GESUATO THOMAZ RIBEIRO

FLORIANÓPOLIS, 2017



**BIANCA GESUATO THOMAZ RIBEIRO**

**DO TACTUS AO PULSO:**

**a rítmica de Gramani na confluência do tempo Sentido e Medido**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração Musicologia-Etnomusicologia.

Orientador: Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

**FLORIANÓPOLIS/SC**

**2017**

A657t Ribeiro, Bianca Gesuato Thomaz  
Do tactus ao pulso: a rítmica de Gramani na  
confluência do tempo sentido e medido / Bianca Gesuato  
Thomaz Ribeiro. - 2017.  
152 p. il.; 29 cm

Orientador: Luiz Henrique Fiaminghi

Bibliografia: p. 144-149

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de  
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-  
Graduação em Música, Florianópolis, 2017.

1. Música - Análise, apreciação. 2. Gramani. I.  
Fiaminghi, Luiz Henrique. II. Universidade do Estado  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Música. III. Título.

CDD: 780.15 - 20.ed.

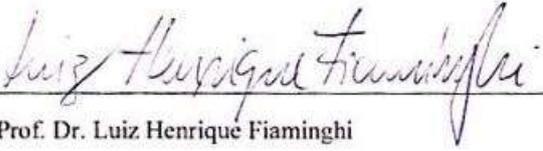
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

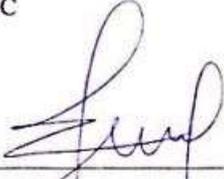
**BIANCA GESUATO THOMAZ RIBEIRO**

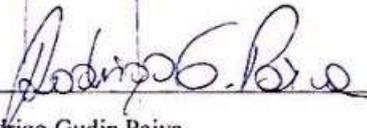
**DO TACTUS AO PULSO:  
A RÍTMICA DE GRAMANI NA CONFLUÊNCIA DO  
TEMPO SENTIDO E MEDIDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração Musicologia-Etnomusicologia.

**Banca Examinadora:**

Orientador:   
Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi  
UDESC

Membro:   
Profa. Dr. Adriana Lopes da Cunha Moreira  
USP

Membro:   
Prof. Dr. Rodrigo Gudín Paiva  
UNIVALI

**Florianópolis/SC, 13 de dezembro de 2016.**



**A Carlos, Beatriz e  
Carolina, meus amores.**



## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu marido Carlos, pelo incentivo, apoio, amor e compreensão sempre.

Às minhas filhas Beatriz e Carolina, por todos os momentos de paciência e carinho.

Ao professor Luiz Henrique Fiaminghi, por todos os ensinamentos e valiosas conversas durante a orientação para a elaboração desta dissertação e trabalhos provenientes deste.

Aos professores Adriana Moreira e Rodrigo Paiva, pelas inestimáveis observações durante minha defesa bem como por aceitarem prontamente o convite para constituírem minha banca final.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida durante o período de realização desta pesquisa.

Aos professores e funcionários do PPGMUS, minha gratidão pela prontidão em me atender sempre que precisei.

Às amigas que se concretizaram por companheirismo, convivência e solidariedade.



## RESUMO

Essa pesquisa apresenta a rítmica de José Eduardo Gramani em uma perspectiva semântica que vai além da métrica e utiliza os ostinatos não como tempo marcado, medido, essencialmente métrico mas como tempo moldado, ou seja, sentido. Em seus estudos Gramani explora duas polaridades: a rítmica divisiva, que parte do maior valor, o *tactus*, dividido em valores menores agrupados simetricamente e a rítmica aditiva, construída a partir do menor valor, o pulso ou pulsação elementar, agrupado em múltiplos de 2 ou 3 gerando imparidades e motivos assimétricos. A hipótese levantada é de que o uso de ostinatos em sua obra *Rítmica* (1988) e *Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo* (1996) como medida de tempo se assemelha ao uso das *timelines* comuns na música de origem africana. Dessa forma, as polirritmias de Gramani dialogam com estudos recentes sobre rítmica africana, aproximando-as do conceito de *timeline* apresentado por etnomusicólogos como Agawu (2006), Arom (2004), Oliveira Pinto (1999) e Kubik (1979).

**Palavras-chave:** Gramani. Timeline. Ostinato. Rítmica.



## ABSTRACT

This research presents the rhythmic of José Eduardo Gramani in a semantic perspective that goes beyond the metro and uses ostinatos not as time marked, measured, essentially metric but as time molded, felt. In his studies Gramani explores two polarities: the divisive rhythm, which starts from the highest value, the *tactus*, divided into smaller values grouped symmetrically and the additive rhythm, constructed from the smallest value, the pulse or elementary pulsation, grouped in multiples of 2 or 3 generating rhythmic oddities and asymmetric motifs. The hypothesis raised here is that the use of ostinatos in his work *Rítmica* (1988) and *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo* (1996) as a measure of time resembles the use of timelines common in African music. Thus, Gramani's polyrhythms dialogue with recent studies on African rhythms, approaching the *timeline* concept presented by ethnomusicologists such as Agawu (2006), Arom (2004), Oliveira Pinto (1999) and Kubik (1979).

**Keywords:** Gramani. Timeline. Ostinato. Rhythmic.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa e contra capa da apostila <i>Rítmica</i> de Gloria P. da Cunha Gramani e José Eduardo Gramani. ....	24
Figura 2: <i>Estruturas de Pulsações</i> : estudos contidos na Apostila 4 de <i>Rítmica</i> (1977).....	24
Figura 3: Capa de <i>Rítmica</i> lançado pela Editora Minaz em edição bilíngue. ....	25
Figura 4: <i>Estruturas de Pulsações</i> : estudos reeditados em <i>Rítmica</i> (1986). ....	25
Figura 5: Capa do livro <i>Rítmica</i> (1988) de José Eduardo Gramani. ....	27
Figura 6: <i>Série 2-1</i> , com uma voz apenas. ....	28
Figura 7: <i>Série 2-1</i> , a duas vozes. ....	29
Figura 8: <i>Estruturas de Pulsações</i> . ....	29
Figura 9: <i>Estruturas de Pulsações</i> Base 3. ....	30
Figura 10: <i>Estruturas de Pulsações</i> 3-2, sobre 5 pulsos elementares. ....	30
Figura 11: <i>Estruturas de Pulsações</i> 2-3, sobre 5 pulsos elementares. ....	31
Figura 12: <i>Estruturas de Pulsações</i> 4-3, sobre 7 pulsos elementares. ....	31
Figura 13: <i>Estruturas de Pulsações</i> 3-4, sobre 7 pulsos elementares. ....	31
Figura 14: <i>Divertimentos em 2/4</i> . ....	32
Figura 15: <i>Divertimentos em 3/4</i> . ....	33
Figura 16: <i>Divertimentos em 7/16</i> . ....	33
Figura 17: <i>Pavana II</i> . ....	34
Figura 18: <i>Fifrilim</i> . ....	34
Figura 19: <i>Tambaleio</i> . ....	35
Figura 20: <i>Algaravia</i> . ....	35
Figura 21: <i>Fanfarras</i> . ....	36
Figura 22: <i>Tirolira</i> . ....	36
Figura 23: <i>Pirilâmpias</i> . ....	36
Figura 24: <i>Alternando II</i> . ....	37
Figura 25: <i>Alternando IV</i> . ....	38
Figura 26: <i>Alternando V</i> . ....	38
Figura 27: <i>Exercícios sobre ostinatos em estilo bem brasileiro 1A</i> . Ostinato organizado sobre 8 pulsos organizadas em [3+3+2]. ....	39
Figura 28: <i>Exercícios sobre ostinatos em estilo bem brasileiro 1B</i> . Ostinato organizado sobre 8 pulsos organizadas em [2+3+3]. ....	39
Figura 29: <i>Exercícios sobre ostinatos em estilo bem brasileiro 1C</i> . Ostinato organizado sobre 8 pulsos organizadas em [3+3+2] , onde o primeiro agrupamento se desdobra em [1+2]. ....	40
Figura 30: <i>Samba I</i> . ....	40
Figura 31: <i>Samba IV</i> . ....	41
Figura 32: <i>6 a 2 e a 3</i> . ....	41
Figura 33: <i>Valsa</i> . ....	42
Figura 34: <i>Leitura 3</i> . ....	42
Figura 35: <i>Leitura 1 em 9/16</i> com divisão interna dos 9 pulsos [2 + 2 + 2 + 3]. ....	43

Figura 36: <i>Leitura 2 em 9/16 com alternâncias das divisões internas dos 9 pulsos entre as 3 vozes.</i> .....	43
Figura 37: <i>Acelerando e Ralentando.</i> .....	44
Figura 38: <i>Estudos com mudança de andamento.</i> .....	44
Figura 39: Capa do livro <i>Rítmica Viva a consciência musical do ritmo.</i> .....	45
Figura 40: <i>Leitura a duas vozes nº1.</i> .....	46
Figura 41: <i>Série 3-2 nº1: sobre base em colcheias.</i> .....	47
Figura 42: <i>Série 3-2 nº3: sobre base em colcheias pontuadas.</i> .....	47
Figura 43: <i>Série 3-2 nº4: sobre base em desdobramento das colcheias pontuadas [2+1].</i> .....	47
Figura 44: <i>Prelúdio para piano.</i> .....	48
Figura 45: <i>Divertimentos nº5 em 4/4.</i> .....	49
Figura 46: <i>Divertimentos nº1 em 2/4 – 10/16.</i> .....	49
Figura 47: <i>Exercícios a duas vozes nº5 relação 3-2.</i> .....	50
Figura 48: <i>Exercícios a duas vozes nº13 relação 4-3.</i> .....	50
Figura 49: <i>Leitura em 2/4 sobre ostinato em 5/16.</i> .....	51
Figura 50: <i>Leitura em 2/4 sobre ostinato em 7/16.</i> .....	51
Figura 51: <i>Leitura em 2/4 sobre ostinato alternando entre 2/4 e 7/16.</i> .....	51
Figura 52: <i>Leitura em 4/8.</i> .....	52
Figura 53: <i>Estruturas de Pulsações 8 (3-3-2).</i> .....	52
Figura 54: <i>Estruturas de Pulsações 8 (2-3-3).</i> .....	53
Figura 55: <i>Alternando 9/16 e 2/4 nº1.</i> .....	53
Figura 56: <i>Alternando 5/16 e 2/4 nº1.</i> .....	53
Figura 57: <i>Leitura com quiáteras.</i> .....	54
Figura 58: <i>Reggae.</i> .....	54
Figura 59: <i>Pirilâmpias.</i> .....	55
Figura 60: <i>Balancim.</i> .....	55
Figura 61: <i>Congada I.</i> .....	55
Figura 62: <i>Pavana III.</i> .....	56
Figura 63: <i>Samba VI.</i> .....	56
Figura 64: <i>Exercício em 9/16.</i> .....	57
Figura 65: <i>Leitura nº2 em 9/16. Subdivisão do ostinato [3+2+2+2].</i> .....	57
Figura 66: <i>Estudo com mudança de andamento nº3.</i> .....	58
Figura 67: Capa de <i>Rítmica Métrica</i> publicado pela UFBA. ....	63
Figura 68: Acompanhamento harmônico com acentuação que confirma a métrica. ....	65
Figura 69: trecho de <i>Sagração da Primavera</i> (1913), Stravinsky, contrabaixos. Edição de 1965.....	66
Figura 70: <i>Sagração da Primavera</i> (Stravinsky), reescrita sugerindo uma estrutura rítmica aditiva. ....	67
Figura 71: Primeira página de <i>A História do Soldado</i> (1918), Igor Stravinsky. ....	68
Figura 72: <i>The Soldier's March 1.</i> Adaptação rítmica feita por Gramani. ....	69
Figura 73: <i>The Soldier's March 2.</i> Adaptação rítmica feita por Gramani. ....	70
Figura 74: <i>Aeterna Christi Munera</i> , em duas versões. Monofonia litúrgica do período medieval (400-1300). ....	72

Figura 75: Trecho transcrito de <i>La Messe de Nostre-Dame - Kyrie</i> de Guillaume de Machaut (1300-1377).....	73
Figura 76: Passameze e Gaillarde, Michael Praetorius (1571-1621).....	75
Figura 77: <i>Pavana I</i> .....	76
Figura 78: Trecho da <i>Toccate d'Intavolatura d'Organo</i> do organista Claudio Merulo. ....	77
Figura 79: Exemplo de diminuição extraído do <i>Ricercare/Passaggi et Cadentie</i> (1585) de Giovanni Bassano.....	78
Figura 80: <i>Adagio</i> da sonata para violino de Corelli Opus 5, nº4. Edição impressa em 1710.....	79
com a parte original do violino e a versão com as ornamentações feitas por Corelli. ....	79
Figura 81: <i>La Romanesca con cinque Mutanze</i> de Antonio Valente (c. 1530-1580), contido em <i>Intavolatura di Cimbalo</i> (1576).....	80
Figura 82: Trecho retirado do <i>Quarteto de Cordas nº3 II</i> (1927), Béla Bartók. ....	88
Figura 83: <i>Divertimentos nº1 em 4/4</i> .....	90
Figura 84: <i>Leitura nº1 em 4/8</i> . ....	90
Figura 85: <i>Pirilâmpias nº3</i> . ....	90
Figura 86: Exemplo de notação rítmica e métrica. ....	91
Figura 87: <i>Série 2-1</i> . Exemplo de notação rítmica. ....	91
Figura 88: Transcrição A do padrão dos tambores kagan em relação à linha guia do agogô ( <i>bell</i> ). ....	92
Figura 89: Transcrição B do padrão dos tambores kagan em relação à linha do agogô ( <i>bell</i> ). ....	92
Figura 90: Excerto transcrito por David Locke (1987) de uma estrutura polifônica da dança <i>Ewe</i> , sul da África. ....	96
Figura 91: princípio de <i>cross-rhythm</i> e <i>offbeat timing</i> . ....	97
Figura 92: Princípio de <i>cross-rhythm</i> proporções 3:2 e 3:4.....	98
Figura 93: <i>6 a 2 e a 3</i> .....	99
Figura 94: Hemíolas em <i>La Romanesca con cinque Mutanze</i> de Antonio Valente (c. 1530-1580), contido em <i>Intavolatura di Cimbalo</i> (1576). A fórmula de compasso é 6/4.....	100
Figura 95: <i>Davidbündlertänze</i> Op.6 nº1, <i>hemiolas</i> na mão direita dos compassos 2 e 3.....	100
Figura 96: <i>Danse</i> (1905), <i>hemiolas</i> em compasso 6/8. ....	101
Figura 97: Macro-período: superposição de 3 períodos formando um ciclo periódico. ....	102
Figura 98: <i>Samba 4</i> : Macro-período em Gramani: superposição de 2 períodos formando um ciclo periódico.....	103
Figura 99: Versão da <i>timeline</i> sobre 12 pulsos, com 5 golpes escrita numericamente 2 2 3 2 3.....	105
Figura 100: Versão da <i>timeline</i> sobre 12 pulsos, com 7 golpes escrita numericamente 2 2 1 2 2 1 2.....	106
Figura 101: Estrutura polirrítmica guiada pelo agogô tocando o <i>standard pattern</i> , na linha superior. ....	106
Figura 102: Versão da <i>timeline</i> sobre 16 pulsos, com 7 golpes.....	107
Figura 103: Versão da <i>timeline</i> sobre 16 pulsos, com 9 golpes.....	108
Figura 104: <i>Timeline</i> conhecida como <i>standard pattern</i> .....	108
Figura 105: <i>Standard pattern</i> como uma estrutura aditiva.....	110

Figura 106: Estrutura assimétrica regular e irregular.....	111
Figura 107: <i>Standard pattern</i> interpretado metricamente. ....	112
Figura 108: <i>Standard pattern</i> com notação sugerida por Oliveira Pinto. ....	113
Figura 109: <i>Série 2-1</i> . Sua realização ideal, com sinais de dinâmica. ....	114
Figura 110: <i>Séries 2-1</i> com base em colcheias (X.).....	114
Figura 111: <i>Séries 2-1</i> com base em colcheias pontuadas (X.). ....	115
Figura 112: <i>Séries 2-1</i> com base em colcheias pontuadas (X.). ....	115
Figura 113: <i>Séries 3-2</i> com base em colcheias (X.).....	116
Figura 114: <i>Estruturas de Pulsações 8</i> , construídas sobre 8 pulsos elementares.....	117
Figura 115: <i>Estruturas de Pulsações 6</i> , sobre 6 pulsos elementares. ....	118
Figura 116: <i>Estruturas de Pulsações 5 (3-2)</i> , sobre 5 pulsos elementares divididos assimetricamente em 3 e 2 pulsações. ....	119
Figura 117: <i>Estruturas de Pulsações 7 (4-3)</i> , sobre 7 pulsos elementares divididos assimetricamente em 4 e 3 pulsações. ....	119
Figura 118: <i>Estruturas de Pulsações 8 (base3)</i> , contraposição de acentuações binárias a ternárias. ....	120
Figura 119: <i>Estruturas de Pulsações 8 (base3 3 2)</i> . ....	120
Figura 120: <i>Estruturas de Pulsações 8 (base2 3 3)</i> . ....	121
Figura 121: <i>Divertimentos 7 em 2/4</i> .....	122
Figura 122: <i>Muitos Divertimentos</i> . ....	122
Figura 123: <i>Divertimentos</i> .....	123
Figura 124: <i>Divertimentos</i> .....	123
Figura 125: <i>Divertimentos em 7/16</i> .....	124
Figura 126: <i>Fifrilim</i> .....	125
Figura 127: <i>Fanfarras</i> .....	125
Figura 128: <i>Pirilâmpias 5</i> . ....	126
Figura 129: <i>6 a 2 e a 3</i> .....	126
Figura 130: <i>6 a 2 e a 3</i> , com pausas. ....	127
Figura 131: Relação 3:2 em <i>cross-rhythm</i> .....	127
Figura 132: Padrões de percepção em <i>cross-rhythm</i> sobre <i>timeline</i> de 7 pontos de ataque..	128
Figura 133: <i>6 a 3 e a 2</i> .....	128
Figura 134: <i>6 a 3 e a 2</i> .....	129
Figura 135: <i>Samba I</i> : princípio de defasagem entre os ostinatos. ....	130
Figura 136: <i>Samba I</i> : Ostinato superior: <i>timeline</i> de 13 pulsos elementares. ....	131
Figura 137: <i>Samba I</i> : sobreposição de ostinatos de comprimentos diferentes ....	131
Figura 138: <i>Samba de Verão</i> , adaptada ao <i>Samba I</i> . ....	132
Figura 139: <i>Samba II</i> : ostinato superior formado sobre treze pulsos mínimos. ....	133
Figura 140: <i>O Barquinho</i> , adaptação ao <i>Samba II</i> . ....	134
Figura 141: Marcação dos apoios no samba sobre 16 pulsações elementares. ....	135
Figura 142: <i>Timeline</i> característica do samba. ....	135
Figura 143: <i>Timeline</i> do samba dividida em grupos de 7 e 9 pulsos. ....	136
Figura 144: <i>Timeline</i> do samba rotacionada. ....	136
Figura 145: <i>Samba IV</i> , de <i>Ritmica</i> . ....	137
Figura 146: <i>Garota de Ipanema</i> , adaptada ao <i>Samba IV</i> . ....	138

Figura 147: Ostinato sobre 7 pulsos mínimos com 5 ataques.....	138
Figura 148: <i>Samba IV b</i> .....	139
Figura 149: Ostinato em 9/16 com subdivisões 2+2+2+3.....	140
Figura 150: Ostinato em 9/16 com subdivisões 2+2+2+3.....	140
Figura 151: Ostinato em 9/16 com subdivisões 2+2+2+3.....	141

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>10</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>19</b>
<b>1.GRAMANI: O FAZER MUSICAL DE MÃO DUPLA .....</b>	<b>20</b>
1.1 QUEM FOI GRAMANI: TRAJETÓRIA.....	21
1.2 A OBRA : RÍTMICA E RÍTMICA VIVA – A CONSCIÊNCIA MUSICAL DO RITMO.....	23
1.3 PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS.....	58
1.3.1 Émile Jacques Dalcroze.....	58
1.3.2 Rolf Gelewski .....	62
1.3.3 Igor Stravinsky e A História do Soldado (1918) .....	64
<b>2. PRINCÍPIOS DA RÍTMICA DIVISIVA E ADITIVA .....</b>	<b>70</b>
2.1 RÍTMICA DIVISIVA .....	71
2.2 RÍTMICA ADITIVA: CONCEITOS E DEFINIÇÕES .....	82
2.2.1 Pulso, beat, metro e ritmo.....	83
2.2.2 Polimetria .....	87
2.2.3 Polirritmia.....	94
2.2.4 Cross-rhythm, Hemíola e Offbeat timing.....	96
2.2.5 Periodicidade .....	101
<b>3. O USO DE OSTINATOS E TIMELINES COMO MEDIDA DE TEMPO EM GRAMANI .....</b>	<b>103</b>
3.1 TIMELINES OU LINHAS GUIA.....	104
3.1.1 Timeline x Metrônomo.....	108
3.1.2 O conceito divisivo e aditivo nas timelines .....	110
3.2 AS SÉRIES RÍTMICAS DE GRAMANI NA PERSPECTIVA DOS OSTINATOS, TIMELINE E PULSAÇÃO ELEMENTAR (notação X.).....	112
3.3 ESTRUTURAS DE PULSAÇÕES.....	116
3.4 DIVERTIMENTOS .....	121
3.5 OSTINATOS DE CONCEPÇÃO STRAVINSKIANA.....	124
3.6 “6 A 3 E A 2”.....	126
3.7 SAMBAS .....	129
3.8 LEITURAS EM 9/16 .....	139
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>142</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>144</b>

## INTRODUÇÃO

Dentre os eventos que podem ser chamados rítmicos, a música constitui o melhor exemplo. Apesar de a teoria musical identificar o ritmo com a métrica, com padrões e relações de duração, deve-se considerar também outras qualidades que o ritmo musical envolve e que estimulam a discordância sobre qualquer coisa que pode ser medida. Falamos em fluência, espontaneidade, articulação, regularidade, proporção, repetição, padrões, gestos expressivos e movimento como alguns dos atributos rítmicos. Hasty (1997, p.3) argumenta que limitar o fenômeno rítmico unicamente a proporções de duração é deixar de lado algo essencial como fluidez e a particularidade da experiência estética pelo modo como ela ocorre. As representações quantitativas dos eventos musicais são úteis para “tirar medidas”, analisar e comparar padrões dentro de uma representação estática e sem vida. E o autor continua: “A música experimentada nunca será a expressão de quantidades numéricas”. Pode-se concluir então que o aspecto qualitativo da medida do tempo deve ser considerado para que as múltiplas faces do ritmo sejam reveladas.

José Eduardo Gramani (1944-1998), notável músico brasileiro, autor de uma metodologia rítmica inovadora e que, conforme veremos a seguir, antecipou em sua obra alguns conceitos trazidos à tona por autores contemporâneos no âmbito da rítmica nas décadas de 80 e 90, estabelece com estes um profundo diálogo epistemológico. O argumento exposto por Hasty acima é defendido por Gramani da seguinte maneira: para ele os sinais utilizados para grafar o ritmo significam muito mais que medição de durações. Representam caráter, respiração, fraseado. “Enxergá-los apenas como medida é deixar de descobrir a música que há por trás dos mesmos. Quando essa ideia simbólica atingir as sensações do ouvinte, aí sim cumpriu sua função geradora [...] Contar é necessário! É preciso saber medir a duração dos sons e subdividir os tempos. São situações matematicamente corretas mas musicalmente pobres” (GRAMANI, 1996, p.14).

Essa pesquisa parte da ideia de que os ostinatos utilizados por Gramani em seus estudos polirrítmicos nas obras *Rítmica* (1988) e *Rítmica Viva* (1996) se assemelham às *timelines* encontradas na música da costa oeste da África. A rítmica de José Eduardo Gramani é apresentada em uma perspectiva semântica que utiliza os ostinatos não como

tempo marcado, medido, essencialmente métrico, mas como tempo moldado, ou seja, sentido. Em seus estudos rítmicos, Gramani prioriza as polirritmias que ocorrem pela sobreposição de ostinatos regulares a vozes estruturadas em imparidades rítmicas baseadas nas proporções 2:3; 3:4; 2:5; 4:7; 5:7 e seus múltiplos. Os *Cross-Rhythms* gerados por estas sobreposições se assemelham àqueles ocorridos nas polirritmias de matriz africana nas quais as *timelines*, ou linhas-guia, de 12 ou 16 pulsos elementares tem a função de reguladores do tempo. Nesse sentido, Gramani estabelece um possível diálogo com estudos recentes sobre a rítmica africana que colocaram em evidência uma epistemologia não européia de organização do tempo musical.

Rogrigues (2001) apresentou a proposta rítmica de Gramani por meio da formulação de categorias buscando explicitar de que maneira o autor utiliza a polimetria em seus estudos contidos nos dois volumes de sua obra. Coelho (2008) adaptou elementos lítero-musicais a um processo de criação musical partindo da aplicação dos estudos polirrítmicos desenvolvidos por Gramani e utilizou as estruturas rítmicas denominadas *Séries* para a elaboração de arranjos do repertório da música popular contemplando o conceito de dissociação rítmica abordado pelo autor (2011). Nesse trabalho procuramos evidenciar aspectos da trajetória musical do autor destacando seu contato com a música popular e erudita, visões que o influenciaram na criação de sua obra. Traçamos um paralelo entre a rítmica divisiva e aditiva chegando a estudos recentes que envolvem o uso dos ostinatos como medida de tempo. Em sua proposta Gramani acrescenta um novo caminho para a percepção da ideia musical: a rítmica como um aspecto da música que vai além da regra pelo fato de existir um “pulsar musical”, por atravessar compassos e explorar a criatividade.

## **1.GRAMANI: O FAZER MUSICAL DE MÃO DUPLA**

O fluxo e refluxo de saberes entre as tradições popular e erudita permearam o contato de Gramani com a música. Das primeiras aulas de violino que teve na infância às suas atividades como professor de Rítmica na Universidade Estadual de Campinas, sua diversificada atividade como músico o levou a percorrer caminhos que o conduziram da música antiga à música de tradição oral brasileira.

## 1.1 QUEM FOI GRAMANI: TRAJETÓRIA

José Eduardo Ciochi Gramani (1944-1998), nascido em São Paulo, morou em Itapira, uma pequena cidade próxima a Campinas e conviveu desde muito cedo com as tradições musicais populares da região, como as congadas, folias e serenatas. Em casa escutava as orquestras de Mantovani e Frank Pourcel, que na época eram referência para o repertório orquestral de música ligeira e trilhas de filmes, criando gosto pelas cordas. Sua formação básica em violino não foi trilhada pelos caminhos convencionais. Segundo seus próprios relatos (GRAMANI, 2003, p.101) seu primeiro professor não foi um violinista mas um trombonista da cidade, Pedro Ramonda: durante as aulas ele escrevia algumas melodias e pedia que Gramani as trouxesse prontas no instrumento na aula seguinte. Mais tarde passou a ter aulas com a filha deste músico, Alice Ramonda, professora de piano e acordeonista, e começou a tocar violino em grupo, participando durante as noites de um conjunto com trombone, acordeon, cavaquinho, violão e voz.

Gramani comenta em entrevista, que a falta de uma formação acadêmica estruturada em seu aprendizado inicial colaborou para que conseguisse enxergar além do seu instrumento. “Porque às vezes a gente pega um professor de violino desde o início, [...] e você só fica conhecendo os autores que escreveram para violino”.(GRAMANI, 2003, p.101). Neste sentido, o aprendizado autodidata foi uma realidade para Gramani desde muito cedo. Apenas aos 17 anos (1961-62) teve a chance de realmente estudar com um professor de violino, na cidade de São Paulo e poder se dedicar ao repertório deste instrumento. As aulas que teve com o violinista e regente Moacyr Del Picchia foram importantes para instigá-lo ao estudo da música como uma forma de pesquisa e de absorção do conhecimento musical com uma atitude não conformista. Estes traços serão determinantes mais tarde quando Gramani desenvolve seus (anti) métodos de rítmica (FIAMINGHI, 2012, p.106) e embrenha-se na aventura de descobrir os sons inesperados da rabeca. Entretanto, apesar da importância destes professores, pode-se considerar que o autodidatismo foi a marca mais característica de Gramani em relação ao aprendizado musical. Seu empenho parece ter sido sempre o de abrir caminhos novos ao de trilhar rotas já pré-estabelecidas por uma escola ou método.

A partir de 1964 participa de várias orquestras no estado de São Paulo, entre elas a Orquestra Sinfônica da Sociedade Lítero Musical de Ribeirão Preto, Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo e Orquestra de Câmara de São Paulo. Entre 1969 e 1974

desenvolveu atividades diversificadas na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS): participou das aulas de formação complementar concluindo o curso livre de Formação Musical, estudou violão, percussão e bateria, colaborou como instrutor auxiliando a professora Maria Amália Martins durante as aulas de rítmica, integrou a Orquestra de Cordas da Fundação e assumiu os cargos de professor de música de câmara, prática de conjunto, percepção e rítmica (RODRIGUES, 2001, p.17). Ainda nesta instituição participou da Oficina de Rítmica de Rolf Gelewsky (Alemanha e Bahia) e teve contato com aspectos da obra pedagógica de Carl Orff e Edgar Willems. Sua pesquisa em solfejo rítmico se estendeu a livros específicos de Paul Hindemith, Mathis Lussy e Júlio Bernardo di Quirós (MATEIRO; ILARI, 2016, p.189)

Em 1974 transfere-se para Campinas para ser concertino dos primeiros violinos da recém-criada Orquestra Municipal de Campinas, que na época era dirigida pelo maestro Benito Juarez, também um ex-aluno de violino de Del Picchia. Juarez tinha um histórico de sucesso com o trabalho pioneiro na formação de corais universitários, como o Coral USP, que dirigiu por vários anos. A Orquestra Sinfônica de Campinas, nesta época, distinguiu-se por estabelecer novos padrões para a música sinfônica no Brasil, incorporando em seu repertório arranjos de música popular, além incentivar a prática de música contemporânea através de encomendas a compositores brasileiros. Foi com um grupo de jovens músicos da Orquestra que Gramani atuou como violino solista e coordenou a performance da *História do Soldado* de Stravinsky, um ponto determinante para suas formulações sobre rítmica, como veremos.

Gramani participou também de outros grupos com formações variadas. Ainda em São Paulo, no início da década de 70, aproximou-se da música antiga dividindo o espaço com flautas doce, cornetos e percussão nos grupos *Parafernália e Folifonia*.

Em 1981 iniciou suas atividades nas áreas de percepção, rítmica e instrumentação do Departamento de Música da Unicamp. Nesse período passou a ministrar aulas em festivais e oficinas de diversas cidades, em especial nos estados de São Paulo e Paraná (CAVALCANTE, 2004, p.57).

Na década de 1990, Gramani atuou tanto com grupos camerísticos quanto como compositor e regente, atuando também em gravações. Neste período, deu continuidade a seu trabalho com a rítmica como professor na UNICAMP e em cursos de férias. Fundou o *Trem de Corda* juntamente com Heloísa Meirelles e Ivan Vilela. Tratava-se de um trio (violino,

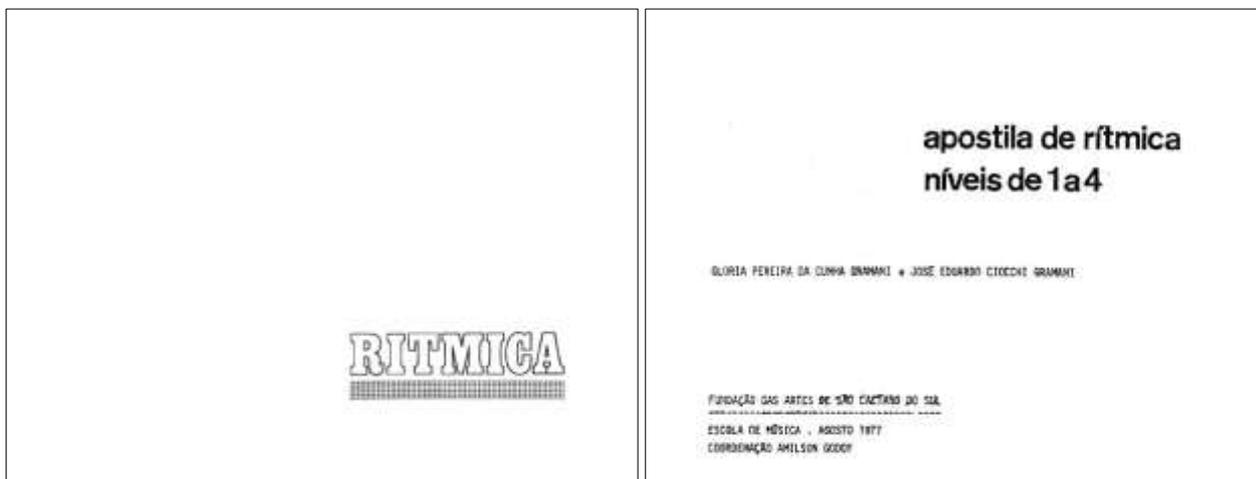
violoncelo e violão) dedicado à exploração da música instrumental brasileira, erudita e popular. Mais tarde, quando Heloísa partiu para estudos em Paris, foi substituída por Lara Ziggiatti Monteiro. A *Oficina de Cordas* foi um grupo criado para prática de orquestra que reunia músicos amadores, profissionais e estudantes de cordas. A proposta da *Oficina* era ser uma orquestra sem regente, com decisões tomadas coletivamente. Como idealizador do grupo, Gramani era responsável pelo repertório, direção artística e atuava como *spalla*.

Gramani foi também criador do grupo *Anima* junto à flautista Valeria Bittar. Neste grupo pesquisou a música medieval e renascentista européia e suas intersecções com a música de tradição oral brasileira. No *Anima*, começou a utilizar as rabecas brasileiras em substituição ao violino barroco, estabelecendo uma sonoridade marcante nos trabalhos futuros do grupo. A descoberta das rabecas por Gramani abriu um novo campo de estudos: a criação musical a partir das rabecas brasileiras. A rabeca foi tão marcante que a partir daí Gramani criou o *Duo Bem Temperado* (cravo e rabeca), ao lado de Patricia Gatti e posteriormente transformou-o em *Trio Bem Temperado* com a entrada de Ana Salvagni (voz), explorando composições próprias em forma de marchinhas, baiões, valsas e sambas que o remetiam à sua juventude. O “Zé”, como era chamado, ainda foi regente de orquestras, entre elas a Orquestra Estadual de Londrina e a Orquestra de Câmara do Conservatório Carlos Gomes, e dos corais cênicos Latex e Corpô. Divulgou seu trabalho com as rabecas na gravação dos CDs *Trilhas* (1994), *Espiral no tempo* (1997) e *Mexericos da rabeca* (1997) (GRAMANI, 2003, p.102).

## 1.2 A OBRA : RÍTMICA E RÍTMICA VIVA – A CONSCIÊNCIA MUSICAL DO RITMO

Após 1976, Gramani passou a morar em Campinas (SP) e as classes de rítmica na FASCS foram assumidas por Gloria Pereira da Cunha. Juntos, organizaram o trabalho de rítmica produzido na escola por Gramani e a professora Maria Amália, complementando com novos estudos adequados ao perfil dos alunos - profissionais ligados à música popular e com pouca experiência de leitura musical (MATEIRO; ILARI, 2016, p.189). Em 1977, a FASCS editou a apostila *Rítmica, níveis de 1 a 4* (figura 1), assinada por Gramani e Glória Cunha.

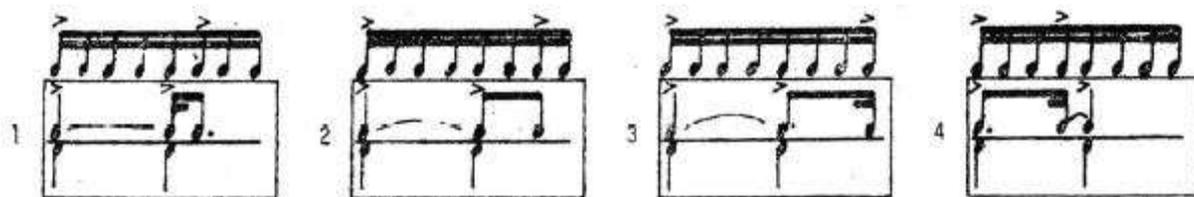
Figura 1: Capa e contra capa da apostila *Rítmica* de Gloria P. da Cunha Gramani e José Eduardo Gramani.



Fonte: GRAMANI; CUNHA GRAMANI, 1977.

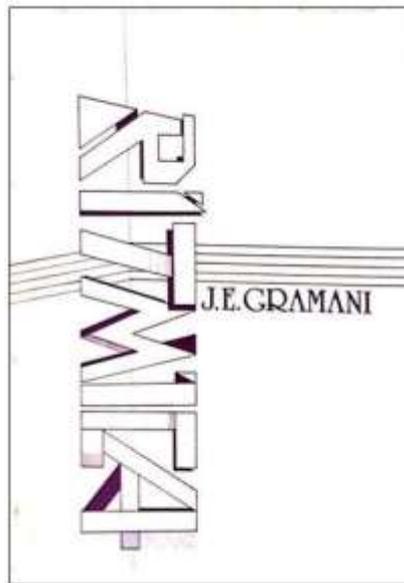
Nessa apostila muitos dos estudos criados por Gramani num período anterior foram apresentados passo a passo e com grande potencial didático, visando desenvolver a sensibilidade rítmica por meio de leituras, ditados, memorização, interiorização e percepção corporal. As *Estruturas de Pulsações*, células rítmicas derivadas de estruturas de 8 pulsações com mudanças de acentuações já se encontravam na apostila (figura 2), vindo a serem publicadas posteriormente em *Rítmica* lançado pela Editora Minaz (figura 3) em edição bilíngue (1986). Dois anos depois o livro foi reimpresso e publicado pela Editora Perspectiva (figura 4).

Figura 2: *Estruturas de Pulsações* : estudos contidos na Apostila 4 de *Rítmica* (1977).



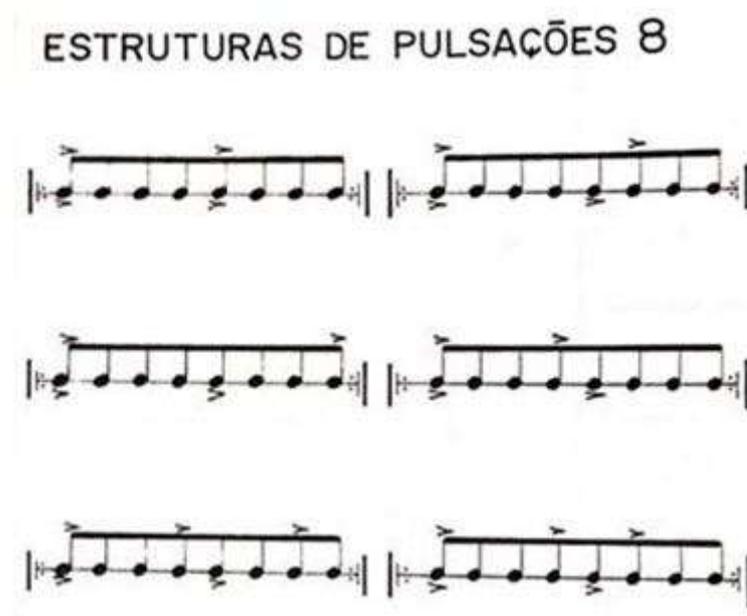
Fonte: GRAMANI; CUNHA GRAMANI, 1977, p. 38.

Figura 3: Capa de *Rítmica* lançado pela Editora Minaz em edição bilíngue.



Fonte: GRAMANI, 1986.

Figura 4: *Estruturas de Pulsações*: estudos reeditados em *Rítmica* (1986).



Fonte: GRAMANI, 1986, p.40.

Seus estudos rítmicos buscam o despertar da sensibilidade em contrapartida à racionalização, conduzindo o estudante a uma prática investigativa de ordem empírica. Em sua dissertação de mestrado, Rodrigues (2001, p.5) descreve a busca de Gramani ao explicitar a parcialidade e insuficiência dos padrões tradicionais de ensino rítmico. O foco de atenção deve ser a transformação do sujeito, o ritmo deve ser utilizado como um meio para o afloramento e desenvolvimento da musicalidade no indivíduo. Os exercícios rítmicos segundo o próprio Gramani:

“são sugestões para que o músico conte menos e sinta mais. Grande parte deles encontra-se em notação que foge da métrica usual, utilizando os agrupamentos rítmicos como tradução da ideia musical, deixando de lado o compasso como guia de acentuação. Na maioria dos exercícios encontram-se duas idéias musicais diferentes que deverão ser executadas simultaneamente, exigindo que o músico consiga sentir cada uma delas independente da outra.” (GRAMANI, 1996, p.15)

Cada exercício contém uma lógica em seu desenvolvimento e exatidão em sua elaboração. Uma única célula rítmica esboça a estrutura que poderá variar aceitando outras partes ou misturando-se a outras estruturas por meio da exploração rítmica obtida por adições. O ritmo aqui não é aquele relacionado às divisões métricas, ao compasso, à aritmética, e sim ao ritmo com balanço, expressividade e fraseado que geram maior consciência durante os gestos e movimentos. Gramani indica que a realização dos exercícios deve ser feita a partir da criação de novas associações com uma visão geral do evento musical completo: um exercício bem realizado significa uma dificuldade transposta. Rodrigues (2001, p.3) trata os exercícios como estruturações polirrítmicas que mesclam serializações, imparidades, padrões irregulares de acentuação, polimetrias, movimentos retrogradados, inversões, entre outras técnicas de variação motívica. Em sua dissertação, o autor reordena o pensamento de Gramani organizando seus exercícios em categorias, esclarecendo as espécies de oposições rítmicas dos exercícios polimétricos e relacionando as coleções de estudos referentes a cada modo de polimetria. A partir de um levantamento estatístico, desenvolve as espécies menos exploradas e propõe novos exercícios como desdobramentos de sua pesquisa.

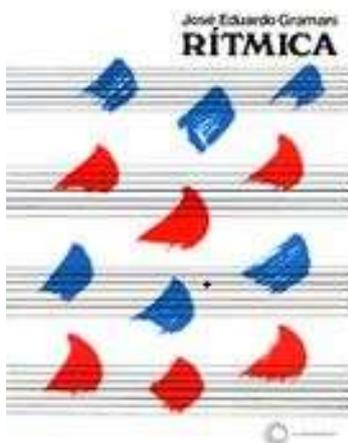
A contraposição de elementos rítmicos irregulares a sequências rítmicas regulares é o que configura a maior parte dos exercícios. Desse modo, a realização dos exercícios de maneira musical acontecerá acionando a capacidade de concentração para vencer os desafios aritméticos por meio da sensibilidade musical, formulando novas relações (GRAMANI, 1988,

p.12). O processo de amadurecimento de ideias de José Eduardo Gramani resultou na publicação dos volumes *Rítmica* (1988) e *Rítmica Viva – A Consciência Musical do Ritmo* (1996) : dois livros contendo estudos que visam aprimorar a sensibilidade rítmica.

Basicamente os exercícios foram construídos sobre séries rítmicas contrapostas a ostinatos, decodificação de células rítmicas em estruturas de pulsações; motivos rítmicos regulares/simétricos sobrepostos a compassos de 5 e 7 tempos; exploração de subdivisões binárias em contraposição às ternárias e as mesmas em contraposição às quaternárias. Gramani não propõe uma sequência rígida para a realização de seus estudos: os diversos estímulos apresentados nos dois volumes devem abrir seus próprios caminhos para sua realização. Esta visão não teleológica e não linear no estudo de rítmica é apresentada por Gramani da seguinte maneira:

“*Rítmica* pretende ser uma coleção de estímulos que o estudante e o leitor de música deverá responder através de sua sensibilidade fazendo intervir o racional apenas nas situações em que se apresentam dúvidas sobre a referência métrica, pois se utilizado exclusivamente como texto de leitura rítmica o aproveitamento será somente parcial: cada exercício constante deste trabalho está aqui para ser explorado pela sensibilidade e a sua leitura poderá tornar-se valiosa se o leitor enveredar exaustivamente por esse caminho, se receber o que lhe é apresentado não como compêndio de respostas e sim como um conjunto de propostas.” (GRAMANI, 1988, p.205)

Figura 5: Capa do livro *Rítmica* (1988) de José Eduardo Gramani.



Fonte: GRAMANI, 1988.

*Ritmica* (1988) está dividido em:

1. Séries: exercícios criados sobre relações entre valores longos e curtos, em proporções 3, 2 e 1. As *Séries* (figuras 6 e 7) formam um conjunto de exercícios sobre a ideia de espaço temporal. Ao nosso ver, são estudos preparatórios importantes para a realização das etapas posteriores, apesar de Gramani não mencionar tal necessidade. O estudante sente o “tamanho” e a individualidade de cada figura:

Figura 6: *Série 2-1*, com uma voz apenas.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.19.

Os números que dão nome às *Séries* indicam a proporção entre os valores utilizados. A *Série 2-1*, da Figura acima representa a relação de 2 para 1 entre as figuras rítmicas usadas no exercício. Para 1 tomamos a figura de menor valor: se 1 caracteriza uma semicolcheia, então 2 se refere à colcheia. Os acentos principais recaem sobre as figuras mais longas. Dessa forma cada célula rítmica é caracterizada por uma acentuação natural que não deve ser modificada.

Figura 7: *Série 2-1*, a duas vozes.



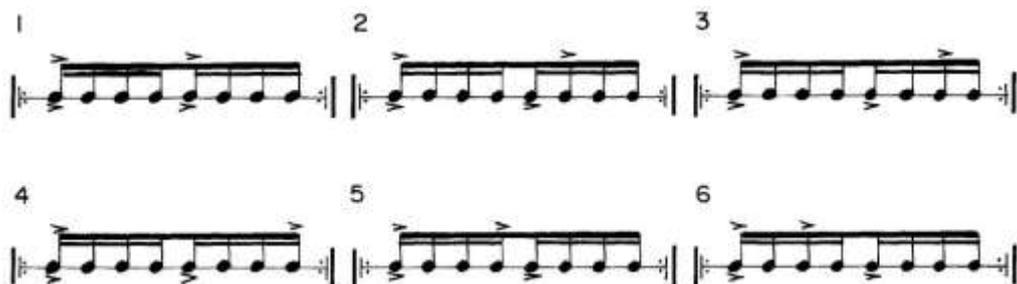
Fonte: GRAMANI, 1988, p.19.

Nas *Séries* a duas vozes, cada linha rítmica deve manter sua individualidade, independente uma da outra, como no contraponto, onde duas linhas horizontais ocorrem paralelamente para compor um todo. Gramani sugere sua realização da seguinte forma:

- Cantar e bater palmas (inverter);
- Bater palmas e pés (inverter);
- Com instrumentos de percussão;
- Ao piano, etc.

2. Estruturas de Pulsações: exercícios formados por agrupamentos de valores iguais com mudanças de acentuações sobre um movimento rítmico regular (figura 8).

Figura 8: *Estruturas de Pulsações*.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.58.

As pulsações a que Gramani se refere no título desse estudo consistem na decodificação de uma célula rítmica em sua menor estrutura ou, em pulsos elementares. As acentuações regulares constituem o tempo enquanto que as irregulares formam a ideia rítmica. Gramani aprimorou suas *Estruturas de Pulsações* sobre uma base formada por semicolcheias: são estudos significativos para que o executante fortaleça sua consciência musical entre ritmo e tempo.

Em suas *Estruturas de Pulsações 8 Base 3* o autor desenvolve a consciência rítmica onde a polirritmia é um fator determinante para a realização dos *Divertimentos* que as seguem (figura 9):

Figura 9: *Estruturas de Pulsações 8 Base 3*.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.66.

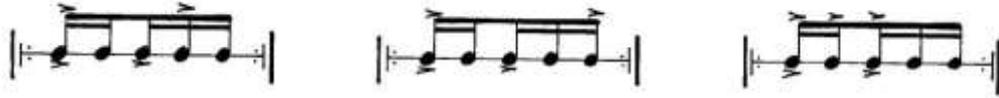
Gramani desenvolve ainda as *Estruturas de Pulsações* sobre compassos de 5 e 7 tempos (figuras 10, 11, 12 e 13), alternando as acentuações chamadas anteriormente “regulares” a cada 3 e 2 pulsações:

Figura 10: *Estruturas de Pulsações 3-2*, sobre 5 pulsos elementares.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.60.

Figura 11: *Estruturas de Pulsações 2-3*, sobre 5 pulsos elementares.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.61.

Figura 12: *Estruturas de Pulsações 4-3*, sobre 7 pulsos elementares.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.62.

Figura 13: *Estruturas de Pulsações 3-4*, sobre 7 pulsos elementares.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.63.

Gramani propõe realizar esses exercícios desta maneira:

- Acentos superiores – batendo palmas;
- Acentos inferiores – batendo os pés, alternadamente;
- Marcar todos os pulsos que não estiverem acentuados com uma das mãos perpendicularmente à palma da outra mão.

Quando o exercício já estiver sendo executado de modo bem musical e descontraído (relaxado), acrescenta-se uma terceira voz cantada. Os acentos podem ser cantados junto com a execução do exercício assim como outra estrutura rítmica qualquer ou ainda uma melodia que possa ser acompanhada pelo mesmo.

3. Divertimentos: estudos envolvendo duas vozes criados sobre uma pulsação elementar tomada como medida. A fórmula de compasso que dá nome ao exercício (*Divertimentos em 2/4*, *Divertimentos em 3/4...*) se refere à divisão métrica da linha superior.

Em alguns *Divertimentos* a voz escrita sobre a linha inferior ultrapassa as barras de compasso: trata-se de um ostinato com soma de pulsos mínimos diferente da soma da linha superior (figura 14 e 16). Esses pulsos mínimos (no caso, as semicolcheias) devem ser tomados como base para a realização ideal do conjunto de vozes. As semicolcheias formam o suporte necessário ao executante quando ele conseguir separar de forma consciente a atenção em dois hemisférios. Em outros *Divertimentos* as duas linhas rítmicas dispõem da mesma soma de pulsações mínimas, porém com divisões métricas distintas (figura 15). O resultado dessas combinações é uma mistura de fórmulas de compasso implícita no estudo.

Figura 14: *Divertimentos em 2/4*.

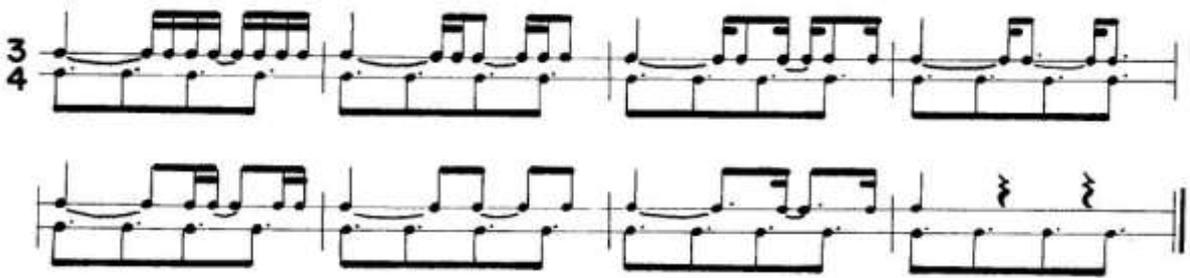


Fonte: GRAMANI, 1988, p.95.

A execução desse estudo deve ser feita:

- Cantando a voz superior;
- Batendo a voz inferior com uma das mãos;
- Regendo o compasso com a outra mão.

Figura 15: *Divertimentos em 3/4.*



Fonte: GRAMANI, 1988, p.102.

Deve-se evitar formar relações entre o ostinato de colcheias pontuadas e os tempos do compasso: a leitura deve ser horizontal, caracterizando o sentido musical do exercício.

Figura 16: *Divertimentos em 7/16.*



Fonte: GRAMANI, 1988, p.116.

4. Estudos a três vozes com ostinatos rítmicos (concepção Stravinskiana): exercícios criados sobre uma combinação de ostinatos com comprimentos diferentes e variedade de fórmulas de compasso (métrica mista).

Normalmente, o ostinato formado pelas vozes inferiores transpõe as barras de compasso (figura 17), mas sempre há um pulso mínimo comum em todo o estudo:

Figura 17: *Pavana II*.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.125.

Nas *Pavanas* um dos ostinatos pode assumir variações enquanto nas *Leituras com Ostinato Rítmico* (*Fifrilim, Tambaleio, Algaravia, Fanfarra, Tirolira e Pirilâmpias*) há uma grande diversidade de fórmulas de compasso em oposição aos ostinato: Gramani destaca mais uma vez a importância em se manter duas ideias paralelas, independentes e musicais (figura 18). Os ostinatos constroem a medida e a frase superior deve “flutuar” sobre eles.

Figura 18: *Fifrilim*.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.138.

Normalmente o ostinato inferior aparece em dois planos e deve ser praticado com uma das mãos utilizando-se o punho para o timbre grave e a ponta dos dedos para obter o timbre agudo (figuras 19 a 23).

Figura 19: *Tambaleio*.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.142.

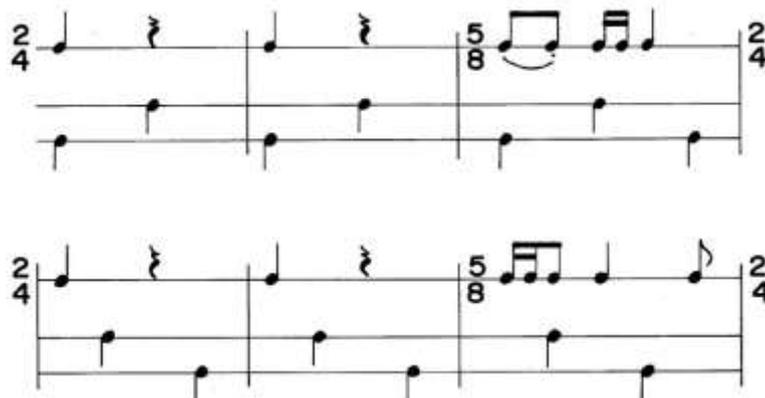
Figura 20: *Algaravia*.

The musical score for *Algaravia* consists of two systems, each with two staves. The first system begins with a 3/8 time signature. The first staff has a quarter note, followed by a quarter note, and then a quarter note. The second staff has a quarter note, followed by a quarter note, and then a quarter note. The time signature changes to 2/4 for the next two measures. The first staff has a quarter note, followed by a quarter note, and then a quarter note. The second staff has a quarter note, followed by a quarter note, and then a quarter note. The system ends with a 2/4 time signature. The second system also begins with a 3/8 time signature. The first staff has a quarter note, followed by a quarter note, and then a quarter note. The second staff has a quarter note, followed by a quarter note, and then a quarter note. The time signature changes to 2/4 for the next two measures. The first staff has a quarter note, followed by a quarter note, and then a quarter note. The second staff has a quarter note, followed by a quarter note, and then a quarter note. The system ends with a 3/8 time signature.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.147.

Figura 21: *Fanfarra*.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.150.

Figura 22: *Tirolira*.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.154.

Figura 23: *Pirilâmpias*.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.158.

Gramani propõe executar esses exercícios cantando a voz superior, batendo a voz inferior com uma das mãos (punho e ponta dos dedos) e regendo as mudanças de compasso com a outra.

5. Alternandos: estudos constituídos por alternâncias métricas em uma das vozes onde a base para a prática é o pulso mínimo. Em oposição, na voz grave, há sempre um ostinato escrito a uma voz (figura 24) ou formado por diferentes timbres (figura 25 e 26). Nesse caso, pode ser executado por punho e dedos de uma das mãos:

Figura 24: *Alternando II*.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.130.

Figura 25: *Alternando IV.*

The musical score for 'Alternando IV' is presented in three systems, each with two staves. The top staff is in 3/4 time and the bottom staff is in 4/4 time. The first system contains four measures. The second system contains four measures. The third system contains four measures. The time signatures for the systems are 3/4 and 4/4, 2/4 and 4/4, and 3/8 and 3/4 respectively. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are also rests and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.132.

Figura 26: *Alternando V.*

The musical score for 'Alternando V' is presented in two systems, each with two staves. The top staff is in 6/8 time and the bottom staff is in 8/8 time. The first system contains five measures. The second system contains five measures. The time signatures for the systems are 6/8 and 8/8, and 5/8 and 6/8 respectively. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are also rests and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.133.

Gramani sugere sua realização:

- Cantar a voz superior;
- Bater a voz inferior com uma das mãos;

- Reger as mudanças de compasso com a outra mão.

6. Exercícios Sobre Ostinato em Estilo Bem Brasileiro: leituras rítmicas em métrica simples 2/4 opostas a ostinatos bem brasileiros.

Nestes estudos, os ostinatos que compõem as linhas inferiores são formados por durações que preenchem 3 e 2 semicolcheias se organizando num formato [3+3+2] (figura 27). A rotacionalidade e conseqüentemente o caráter circular (figura 28), bem como os possíveis desdobramentos destes ostinatos denotam uma característica fundamental de sua organização rítmica (figura 29).

Figura 27: *Exercícios sobre ostinatos em estilo bem brasileiro 1A*. Ostinato organizado sobre 8 pulsações organizadas em [3+3+2].



Fonte: GRAMANI, 1988, p.160.

Figura 28: *Exercícios sobre ostinatos em estilo bem brasileiro 1B*. Ostinato organizado sobre 8 pulsações organizadas em [2+3+3].



Fonte: GRAMANI, 1988, p.160.

Figura 29: *Exercícios sobre ostinatos em estilo bem brasileiro 1C*. Ostinato organizado sobre 8 pulsações organizadas em [3+3+2], onde o primeiro agrupamento se desdobra em [1+2].



Fonte: GRAMANI, 1988, p.160.

7. Sambas: apenas como título sugestivo, os *Sambas* apresentam sobreposição de ostinatos de comprimento diferentes. Formados sobre pulsos básicos, os *Sambas* alternam agrupamentos de 13 e 14 pulsações opostas a ostinatos de 8 e 12 pulsos.

A figura 30 apresenta um estudo onde o ostinato na voz superior se apresenta sobre 13 pulsos: uma subtração de 3 pulsações da linha guia característica do samba, formada sobre 16 pulsos básicos:

Figura 30: *Samba I*.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.164.

Neste outro estudo (figura 31), três ostinatos de comprimentos distintos se entrelaçam. As barras de compasso coincidentes mensuram apenas a linha superior de métrica mista enquanto as outras vozes atravessam os travessões:

Figura 31: *Samba IV*.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.170.

Gramani enfatiza o não subordinação entre as vozes: a voz superior deve manter sua acentuação e não se adaptar ao ritmo que está ocorrendo nas vozes inferiores. É interessante iniciar o estudo com a realização dos ostinatos separadamente.

8. Ternário e Binário: exercícios com uma ideia ternária em oposição a outra binária. Os compassos são metricamente equivalentes com modos distintos de organização de suas estruturas de pulsações em alguns dos estudos (figuras 32 e 34). Em outros, há alternância de ostinatos em compasso binário e ternário (figura 33):

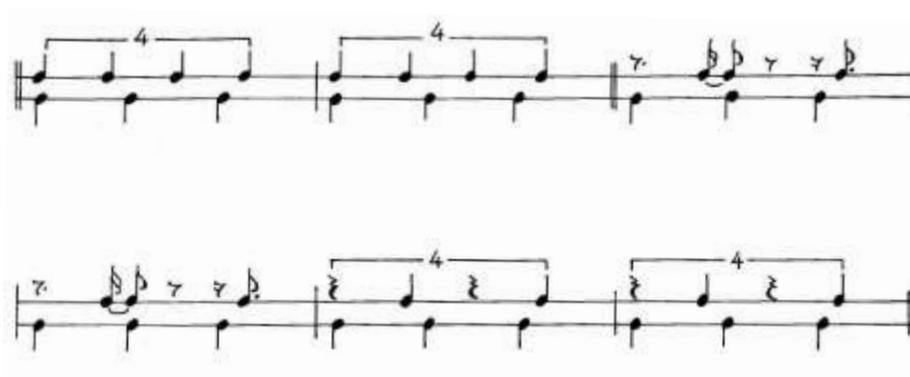
Figura 32: *6 a 2 e a 3*.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.87.

Figura 33: *Valsa*.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.176.

Figura 34: *Leitura 3*.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.197.

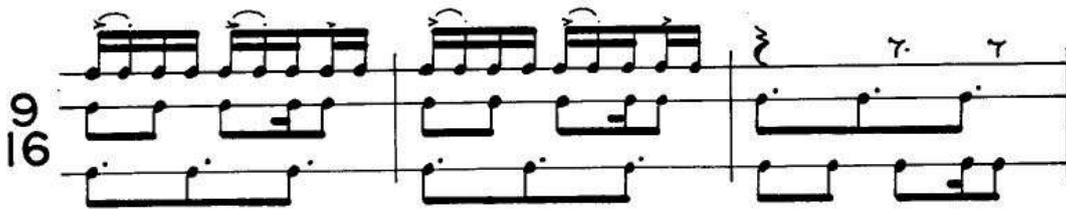
9. Leituras em 9/16: exercícios a três vozes com variadas subdivisões do compasso 9/16. As 9 pulsações do compasso composto (figuras 35 e 36) podem se ordenar, além de [3 + 3 + 3], em grupos de [2 + 2 + 2 + 3], [2 + 3 + 2 + 2], [2 + 2 + 3 + 2], [3 + 2 + 2 + 2] ou [4 + 3 + 2]:

Figura 35: *Leitura 1 em 9/16 com divisão interna dos 9 pulsos [2 + 2 + 2 + 3].*



Fonte: GRAMANI, 1988, p.182.

Figura 36: *Leitura 2 em 9/16 com alternâncias das divisões internas dos 9 pulsos entre as 3 vozes.*



Fonte: GRAMANI, 1988, p.184.

Gramani recomenda reger o compasso ternário composto, cantando a voz superior e dividindo a linha inferior entre pés e mão.

10. Estudos com mudança de andamento: estudos onde apenas a voz superior apresenta variações de velocidade (*accelerando* e *ralentando*) (figuras 37 e 38).

Figura 37: *Acelerando e Ralentando*.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.186.

Figura 38: *Estudos com mudança de andamento*.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.188.

O autor sugere sua realização:

- Cantar a voz superior;
- Bater a voz inferior com uma das mãos (grave-punho, agudo-ponta dos dedos);
- Reger o compasso 2/4.

No segundo volume, *Rítmica Viva - A Consciência Musical do Ritmo*, editado em 1996 (figura 39), Gramani desenvolveu os princípios que explorou no primeiro livro com um diferencial: a exposição de ideias explicitando suas concepções sobre rítmica e o fazer/aprendizagem musical em pequenos textos que intercalam os exercícios e composições disponibilizadas para instrumentos (violão/viola; piano/cravo) que tratam dos aspectos

estudados em seus exercícios. Podemos entender melhor sua abordagem sobre assuntos complexos como “balanço”, “aprendizado rítmico”, “ritmo e significado”, entre outros:

“Se os exercícios deste livro forem encarados somente como exercícios técnicos de leitura rítmica, desconhece-se qual é realmente o objetivo de alguém ao estudar música. Ninguém estuda música para saber ler partituras. Estuda-se música para falar por meio dela, para ter mais uma voz e não uma trava.” (GRAMANI, 1996, p.15)

O livro está dividido em estudos que “visam o aprimoramento da sensibilidade rítmica expressando a idéia musical de maneira não usual e independente, desprezando o compasso como guia de acentuação” (GRAMANI, 1996, p.15). Os estudos não seguem uma ordem de dificuldade e o autor sugere maneiras de execução como improvisação, criação e realização em grupo. *Rítmica Viva* segundo o próprio autor:

“*Rítmica Viva* é um livro de exercícios que tem como proposta básica desenvolver no músico a capacidade de extrair do discurso rítmico toda a sua riqueza, e não apenas o aspecto da medida. Em outras palavras, são exercícios que, dificultando a tarefa de “contar”, oferecem então oportunidade ao músico de encontrar outros caminhos para sentir a ideia rítmica. Não se trata de um método e sim de uma coleção de propostas. A sequência para estudo é diferente para cada músico, pois as necessidades de cada um são diferentes.” (GRAMANI, 1996, p.216)

Figura 39: Capa do livro *Rítmica Viva a consciência musical do ritmo*.

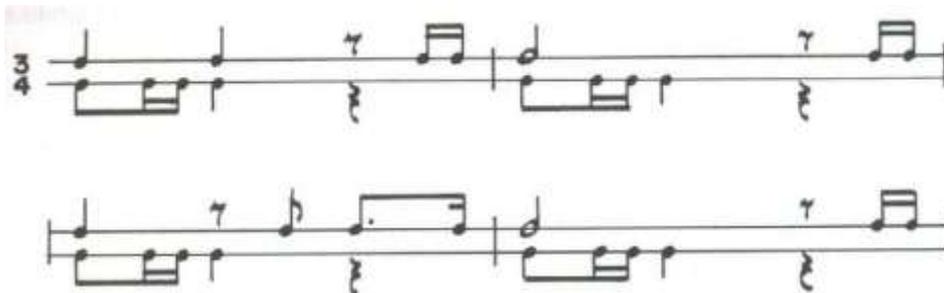


Fonte: GRAMANI, 1996.

*Ritmica Viva* (1996) está dividido em:

1. Leituras: leituras rítmicas a duas vozes: trata-se de leituras curtas sobre ostinatos, onde a regência é a base para sentir os tempos do compasso e realizar as vozes de maneira independente (figura 40).

Figura 40: *Leitura a duas vozes n°1*.

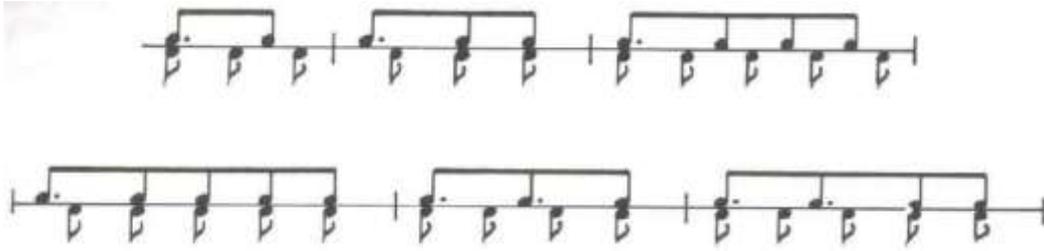


Fonte: GRAMANI, 1996, p.18.

O ato de desempenhar tarefas diferentes motoramente não é o objetivo principal dos estudos. A finalidade fundamental é a independência entre as vozes, cada uma mantendo sua individualidade.

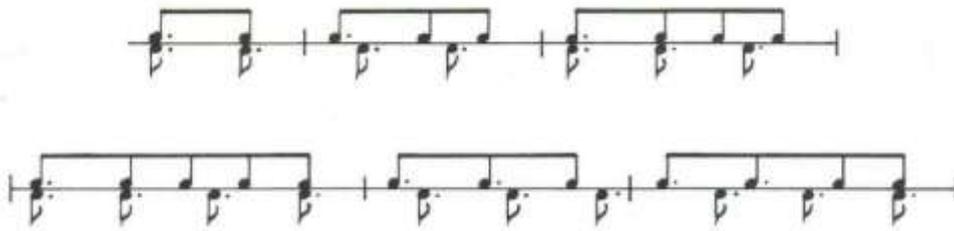
2. Séries: as *Séries* neste segundo volume recebem algumas variações, mas mantêm a relação entre longas e curtas. Neste segundo volume, Gramani trabalha as *Séries 3-2* com mais desdobramentos que no volume anterior (figuras 41, 42 e 43). Essa relação 3-2 é muito encontrada nos ostinatos presentes na música de origem africana e é responsável pelas assimetrias geradas por esse padrão.

Figura 41: *Série 3-2 n°1*: sobre base em colcheias.



Fonte: GRAMANI, 1996, p.30.

Figura 42: *Série 3-2 n°3*: sobre base em colcheias pontuadas.



Fonte: GRAMANI, 1996, p.31.

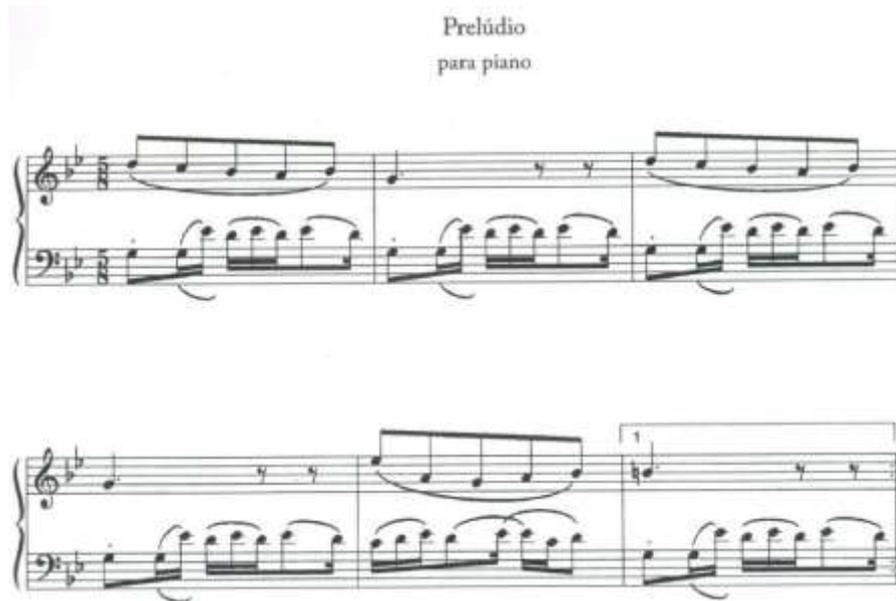
Figura 43: *Série 3-2 n°4*: sobre base em desdobramento das colcheias pontuadas [2+1].



Fonte: GRAMANI, 1996, p.31.

3. Pequenas peças para piano, cravo e violão: composições de Gramani aplicando o conteúdo de seus estudos, um diferencial quanto ao primeiro volume (figura 44):

Figura 44: *Prelúdio para piano*.

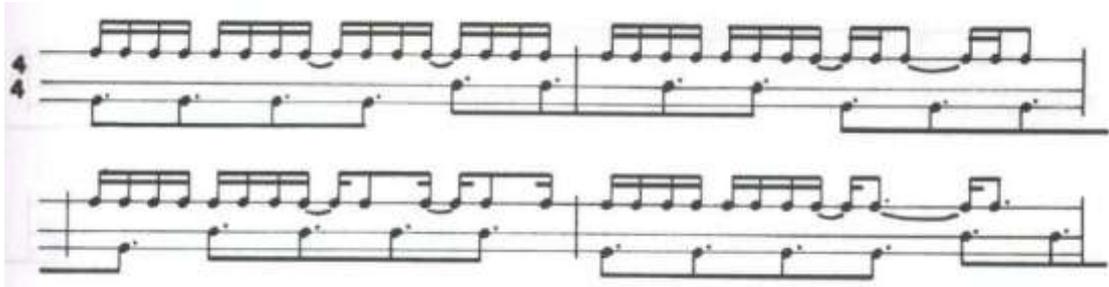


Fonte: GRAMANI, 1996, p.40.

Basicamente, o autor utiliza uma mesma fórmula de compasso para as duas vozes, com os tempos agrupados irregularmente, gerando novos padrões de acentuação.

4. Divertimentos: exercícios polirrítmicos seguindo a mesma linha do volume I. Neste segundo livro, alguns *Divertimentos* mostram uma relação de 3 contra 4 em compassos quaternários (figura 45) organizando a regência nos primeiros estudos:

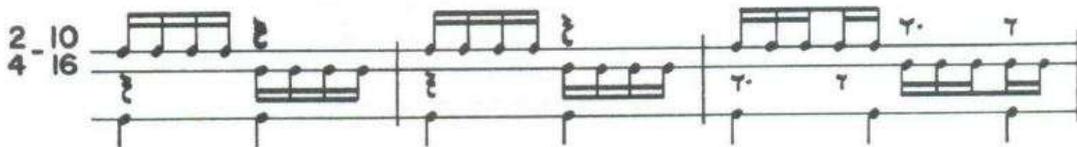
Figura 45: *Divertimentos n°5 em 4/4.*



Fonte: GRAMANI, 1996, p.61.

No exercício 2/4-10/16 representado na figura 46, a voz inferior deve ser batida com os pés, de forma alternada:

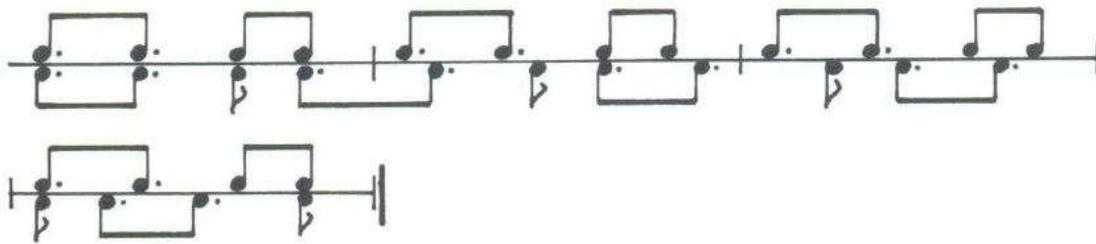
Figura 46: *Divertimentos n°1 em 2/4 – 10/16.*



Fonte: GRAMANI, 1996, p.64.

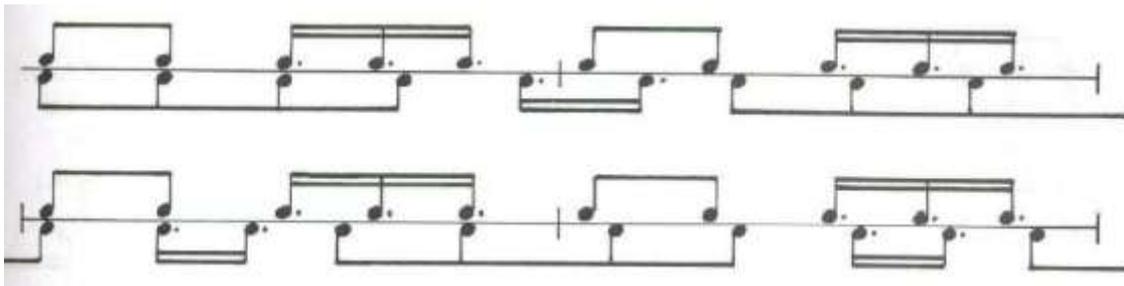
5. Exercícios a duas vozes: exploração das relações 3:2 e 4:3 com uso de ostinatos de comprimento diferentes. Gramani recomenda utilizar timbres diferentes como a voz, por exemplo, para a linha superior (figuras 47 e 48). É relevante não fazer associações de uma voz com a outra:

Figura 47: *Exercícios a duas vozes nº5 relação 3-2.*



Fonte: GRAMANI, 1996, p.88.

Figura 48: *Exercícios a duas vozes nº13 relação 4-3.*



Fonte: GRAMANI, 1996, p.99.

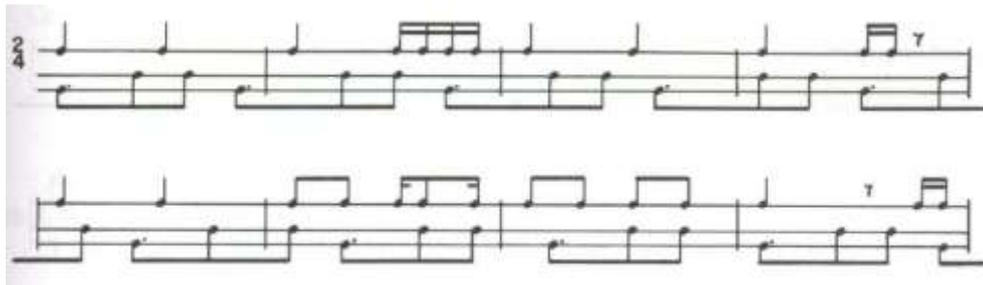
6. Leituras sobre ostinato: leituras em compasso binário 2/4 sobre ostinatos. Os estudos apresentam ostinatos em 5/16 e 7/16 e alternância entre eles (figuras 49 e 50):

Figura 49: *Leitura em 2/4 sobre ostinato em 5/16.*



Fonte: GRAMANI, 1996, p.110.

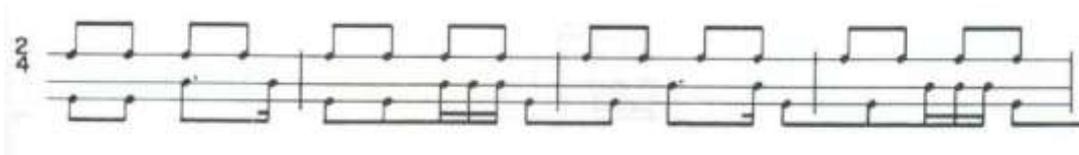
Figura 50: *Leitura em 2/4 sobre ostinato em 7/16.*



Fonte: GRAMANI, 1996, p.123.

Gramani sugere cantar músicas em 2/4, como choros ou sambas batendo os ostinatos ou ainda, estudar com uma gravação. A regência é a parte mais difícil, mas não deve ser deixada de lado (figura 51).

Figura 51: *Leitura em 2/4 sobre ostinato alternando entre 2/4 e 7/16.*



Fonte: GRAMANI, 1996, p.145.

A leitura pode passar a impressão de que o estudo é de difícil execução, mas o contraponto rítmico transmite a sensação de “balanço”. A ideia rítmica do ostinato pode ser feita com os pés, dançando, enquanto a outra voz pode ser realizada com palmas ou batendo as mãos sobre as coxas (figura 52).

Figura 52: *Leitura em 4/8*.



Fonte: GRAMANI, 1996, p.170.

7. Estruturas de Pulsações: neste segundo volume, as *Estruturas de Pulsações* ocupam uma porção menor do volume e aperfeiçoam as acentuações em 3-3-2 e 2-3-3 sobre 8 semicolcheias como centro do exercício.

Destacamos o uso de hífens por Gramani separando as proporções de duração nestes estudos (figuras 53 e 54). O etnomusicólogo africano Simha Arom (1989, p.95) utiliza pontos em suas representações.

Figura 53: *Estruturas de Pulsações 8 (3-3-2)*.



Fonte: GRAMANI, 1996, p.126.

Figura 54: *Estruturas de Pulsações 8 (2-3-3)*.



Fonte: GRAMANI, 1996, p.127.

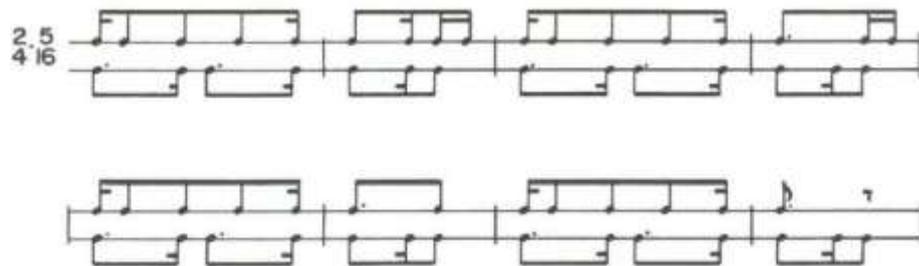
8. Alternando: exercícios com alternância de métricas mantendo uma unidade mínima comum. Os estudos se apresentam intercalando os compassos 2/4 com 9/16 (figura 55) e 2/4 com 5/16 (figura 56):

Figura 55: *Alternando 9/16 e 2/4 n°1*.



Fonte: GRAMANI, 1996, p.129.

Figura 56: *Alternando 5/16 e 2/4 n°1*.



Fonte: GRAMANI, 1996, p.138.

9. Leituras com quiálteras: leituras em compasso composto (a subdivisão natural do tempo ocorre em 3 partes) onde a subdivisão 2 ou 4 é a irregularidade, ou, a quiáltera (figura 57). A regência nestes estudos apenas acentua a estrutura básica de cada célula com gestos:

Figura 57: *Leitura com quiálteras.*



Fonte: GRAMANI, 1996, p.161.

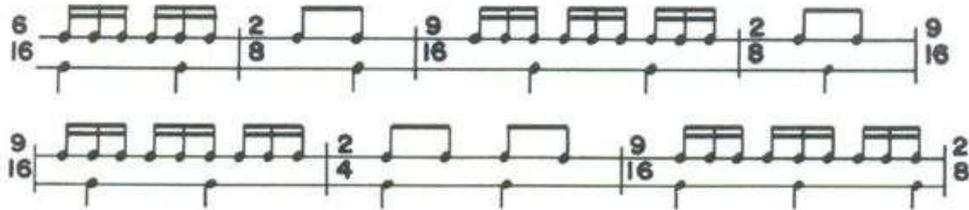
10. Estudos a três vozes com ostinatos rítmicos (concepção Stravinskiana): exercícios construídos sobre ostinatos como medida de tempo (figuras 58 a 63). Pode haver a contraposição de dois ostinatos de comprimentos diferentes ou um deles aceitar variações:

Figura 58: *Reggae.*



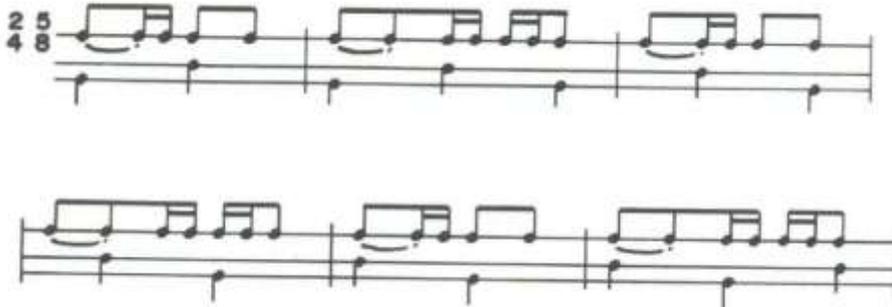
Fonte: GRAMANI, 1996, p.175.

Figura 59: *Pirilâmpias*.



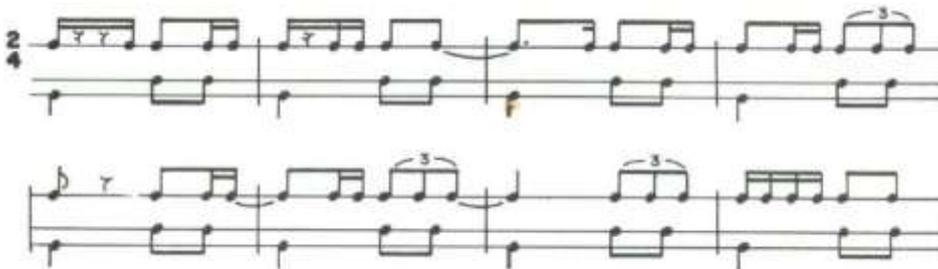
Fonte: GRAMANI, 1996, p.176.

Figura 60: *Balancim*.

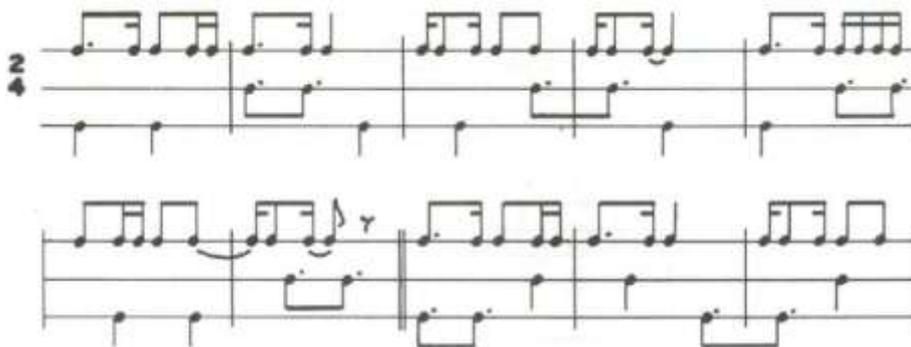


Fonte: GRAMANI, 1996, p.178.

Figura 61: *Congada I*.



Fonte: GRAMANI, 1996, p.183.

Figura 62: *Pavana III*.

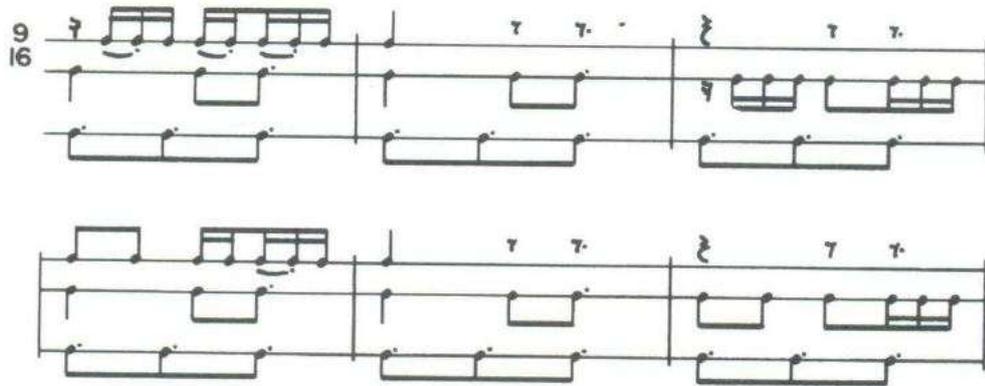
Fonte: GRAMANI, 1996, p.187.

Figura 63: *Samba VI*.

Fonte: GRAMANI, 1996, p.191.

11. Exercício e Leitura em 9/16: o volume II explora mais estudos em 9/16. As leituras ocorrem sobre ostinatos comuns ao compasso ternário composto [3 + 3 + 3] (figura 64) e também sobre agrupamentos [2 + 2 + 2 + 3],[ 3 + 2 + 2 + 2] (figura 65),[ 2 + 2 + 3 + 2] e [2 + 3 + 2 + 2]. A grafia nesses estudos utiliza os símbolos “+” separando as pulsações. Gramani orienta que a regência seja feita sempre em três impulsos, ou três colcheias pontuadas:

Figura 64: *Exercício em 9/16.*



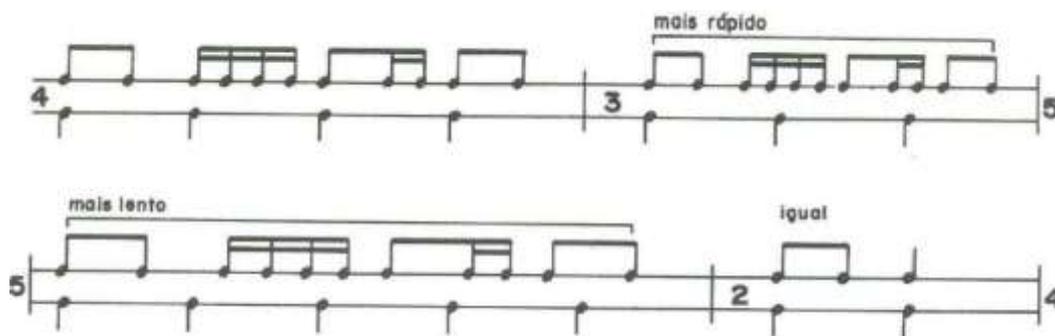
Fonte: GRAMANI, 1996, p.198.

Figura 65: *Leitura n°2 em 9/16.* Subdivisão do ostinato [3+2+2+2].



Fonte: GRAMANI, 1996, p.201.

12. Estudos com mudança de andamento: exercícios onde a voz superior apenas recebe alterações de velocidade. O autor utiliza as expressões “mais rápido” e “mais lento” para indicar as trocas de andamento (figura 66):

Figura 66: *Estudo com mudança de andamento n°3.*

Fonte: GRAMANI, 1996, p.212.

“No fundo o “mais rápido” e o “mais lento” são quiáleras. Mas não pense em quiáleras ao realizar. Pense em “espremer” o ritmo no “mais rápido” (o ritmo que cabia no espaço de quatro tempos terá de caber no espaço de três tempos. Pense em “esticar” o ritmo no “mais lento” (o ritmo que cabia no espaço de quatro tempos terá que caber no espaço de cinco tempos).”(GRAMANI, 1996, p.211)

### 1.3 PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS

José Eduardo Gramani percorreu uma trajetória musical bastante heterogênea entre as formações das quais participou como intérprete e compositor. Com sua experiência de ensino e a prática como violinista profissional, podemos destacar algumas influências determinantes que emergem em sua obra.

#### 1.3.1 Émile Jacques Dalcroze

No ano de 1969, a Orquestra de Cordas Musicâmara dirigida por Moacyr Del Picchia, realizou uma série de apresentações nas escolas de São Caetano do Sul – SP. Esse movimento proporcionou bases para a criação e funcionamento de um projeto regular de ensino de música. Inicialmente duas classes de iniciação musical e uma classe avançada foram formadas. Nesta última, Gramani e outros músicos da Orquestra participavam, assim como professores convidados. A partir dessa experiência inicial criou-se a Fundação das Artes de São Caetano do Sul – FASCS, sob direção de Moacyr Del Picchia. Dentro da grade de aulas

semanais, a professora Maria Amália Martins era responsável pela classe de Rítmica e Gramani, juntamente com a professora Marília Pini, dividiam o trabalho de percepção musical por meio do uso de geradores de som eletrônicos. Mais tarde, Gramani passou a assistente colaborador da professora Maria Amália, assumindo definitivamente as classes de Rítmica a partir do segundo semestre de 1970 (RODRIGUES, 2001, p.16).

Em suas aulas de Rítmica, Gramani expandiu sua maneira de ver o ritmo. Por influência da professora Maria Amália Martins na FASCS, que desenvolvia um trabalho fundamentado na metodologia Dalcroze, Gramani pensou no movimento corporal para aperfeiçoar a consciência rítmica. No prefácio de *Rítmica Viva*, Maria Amália comenta que Jacques Dalcroze estabelece no início do século XX o princípio básico da natureza fisiológica do ritmo musical, sugerindo usar o corpo como instrumento musical. Todo acontecimento sonoro pode ser demonstrado corporalmente e Gramani propõe ampliar esse universo rítmico por meio da independência de movimentos gerado pela sobreposição de vários planos rítmicos (GRAMANI, 1996, p.12).

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), foi um pioneiro ao estudar caminhos que pudessem estimular a vivência do fenômeno musical em diferentes contextos por meio da experiência física: a expressão musical por movimentos corporais, o gesto fortalecendo a expressão sonora, que por sua vez fortifica a expressão do movimento. Para o desenvolvimento dessa concepção, Dalcroze propôs caminhos metodológicos objetivando incentivar o desenvolvimento global nos aspectos físico, afetivo, intelectual e social.

O ritmo é o elemento mais primário em música, presente no pulsar natural do corpo humano. Méndez, em *Vivências Musicais Através de la Rítmica* (2004), Bachmann em *La rythmique Jacques-Dalcroze: une éducation par la musique et pour la musique* (1984) e Mariani, em *Pedagogias em Educação Musical* (2011), apontam essa nova pedagogia como escola nova – Dalcroze pensa na união do gesto, do movimento e da música como uma experiência corporal aperfeiçoando a consciência rítmica.

Em um dos textos que intercalam os estudos rítmicos em *Rítmica Viva*, Gramani comenta: “O estudo da música parte da sensibilização [...] as aulas de iniciação musical para crianças trabalham arduamente o sentir” (GRAMANI, 1996, p.13). Seu compromisso com o despertar da sensibilidade induz o estudante a uma prática de investigação estimulada pela curiosidade, entendendo a leitura musical rítmica não somente como uma leitura de símbolos,

mas como um meio de revelar novos significados. Os signos usados podem exprimir mais que medidas de duração de som, instigando o estudante a descobrir música por trás de uma ideia aritmética.

Para Dalcroze, a teoria e a notação musicais devem ser ensinadas longe de abstrações, em conjunto com os sons, emoções e sentimentos que representam, desenvolvendo as habilidades de escuta que descrevem.

A pedagogia Dalcroze (ou Método Dalcroze referindo-se à sua proposta de educação musical denominada por ele de “Rítmica”) se norteia por alguns princípios básicos:

1. O treinamento, onde cada elemento musical é experimentado através do movimento, primeiramente por intuição, seguido de exercícios divertidos envolvendo caminhada, corrida, saltos, dança;
2. O trabalho sobre um tema, com a identificação dos elementos musicais praticados intuitivamente. Nessa etapa, os professores criam relações entre prática e teoria;
3. Os jogos e a coreografia, com a consolidação de novos temas através de músicas, estórias e jogos.

No Brasil, o Método Dalcroze representou uma proposta transformadora para o ensino da música. Alguns dos exercícios utilizam brincadeiras e danças folclóricas, explorando as vivências musicais. A experiência significativa do movimento relacionada ao desenvolvimento da escuta e da improvisação favorece e fortalece a compreensão dos conceitos ressaltando a musicalidade e estimulando a criatividade.

Os três mecanismos básicos - rítmica, solfejo e improvisação - abrangem, além do movimento, a criatividade, o treinamento vocal e auditivo. Todo elemento musical pode ser representado corporalmente e suas observações apontaram a marcha como um metrônomo natural, medida perfeita para dividir o tempo em partes iguais. Dessa forma, caminhar sobre os tempos do compasso é o início dessa jornada musical.

Gramani também destaca a utilização do corpo como veículo para a realização de seus estudos. O caráter polirrítmico dos exercícios é destacado por contrastes tímbricos e Gramani valoriza esse aspecto adotando a percussão corporal, jogos de regência e voz. Um meio de realização seria, por exemplo, cantar uma linha rítmica, bater com as mãos outra e marcar os

tempos do compasso com os pés. Conseguir com que cada voz mantenha sua personalidade e independência é sentir a regência que estará sendo executada por uma das mãos ou pelos pés (GRAMANI, 1996. p. 17).

Maria Amália comenta que o gesto refinado em Dalcroze torna o movimento preciso e expressivo: “O corpo é o canal, o meio, e por intermédio dele o objetivo a ser alcançado é a mobilização interna do indivíduo, a conquista de seu espaço interior e a sua compreensão da música” (GRAMANI, 1996, p.11). A rítmica de Dalcroze pode ser compreendida como um estímulo à atividade motora por meio das ocorrências musicais, estabelecendo relações entre música e movimento, e explorando também a altura dos sons, os intervalos, as estruturas harmônicas e as cadências. O aluno vivencia as frases musicais e a forma, o compasso, o andamento, a dinâmica e as articulações, preparando-se para a fase seguinte de consciência rítmica.

O solfejo utiliza os mesmos princípios da rítmica: os exercícios permitem que o aluno se movimente, cante, crie gestos e realize sua regência por uma experiência auditiva e física. O aprimoramento desses gestos tornam-os precisos e expressivos. O canto desperta na criança a percepção da própria voz e dos elementos expressivos em seu próprio corpo, estimulando a percepção dos diferentes timbres, colaborando no entendimento das distâncias intervalares, dos modos das escalas e da dinâmica. O trabalho de dissociação entre movimentos de braços e pernas é muito importante, já que não deve haver automatização dos gestos.

A improvisação é a forma de expressão individual que deve ocorrer em todos os níveis de aprendizado. Por meio da expressão corporal é possível representar todos os elementos musicais por exercícios que exploram determinado conteúdo. Para Dalcroze, a capacidade de improvisar deve ser cultivada desde o início dos estudos musicais (BACHMANN, 1984, p.119).

Elementos comuns às propostas de Gramani e Dalcroze são a utilização do movimento corporal como recurso para musicalidade do ritmo, os gestos básicos de regência como norteadores do movimento rítmico e, conseqüentemente, demarcadores de um princípio rítmico divisivo, o movimento em si mesmo como busca da concentração e flexibilidade, o desenvolvimento da capacidade de atenção e o aprimoramento da sensibilidade rítmica. Gramani trilha um caminho paralelo inovador no contexto brasileiro,

atribuindo novos significados a seus estudos por meio da exploração da ideia polirrítmica, dissociação dos reflexos, busca de novas associações e pela geração de um novo círculo de relações. Introduce sua concepção em uma didática inovadora que inclui os desafios da música do século XX e das rítmicas cíclicas e não lineares das músicas de tradição oral e, por isso, apresenta-se como uma proposta atual e de muita relevância.

### 1.3.2 Rolf Gelewski

Por volta da mesma época em que Gramani assume as aulas de rítmica na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, algumas oficinas foram promovidas e entre os professores convidados estava o coreógrafo Rolf Gelewski, pesquisador e professor de dança na Universidade Federal da Bahia entre as décadas de 1960 e 70. Sua pesquisa naquele momento apresentava características da pedagogia Dalcroze: a vivência musical por meio de movimentos, canto e percussão corporal, porém, fundamentados nos modos métricos da poética grega. Uma ideia de fortalecimento da consciência por meio da associação de atividades motoras a atividades cognitivas, como a concentração (RODRIGUES, 2001, p.18).

Seu método de educação rítmica (figura 67) fundamentado na métrica grega evidencia a noção de compasso como aspecto essencial. Seu livro *Rítmica Métrica* (1967) reúne uma coleção determinada de padrões rítmicos: as fórmulas métricas que Gelewski utiliza são combinações de valores curtos e longos em uma relação proporcional de 1 para 2 (1:2). Assim são necessários apenas dois símbolos para a notação, facilitando a aprendizagem e possibilitando a prática das combinações rítmicas de modo mais ágil. Esse número reduzido de combinações permite que se possa trabalhar com alunos sem conhecimentos teóricos prévios e que, em pouco tempo, aluno e professor já estejam praticando os estudos métricos. Rodrigues (2001, p.22) demonstra uma ordem de execução dos exercícios que inclui:

- sua realização por meio da leitura;
- a fixação por meio da elaboração de um estudo semelhante;
- a criação de um desenho representando as proporções rítmicas utilizadas no exercício;
- a improvisação direcionada;
- a quantidade de executantes e suas posições de corpo no espaço.

Figura 67: Capa de *Rítmica Métrica* publicado pela UFBA.



Fonte: RODRIGUES, 2001.

A prosódia grega diferenciava as sílabas poéticas de um texto pelo tempo que se levava para que fossem pronunciadas. Essa característica da metrificação da língua grega ocorre pelo fato de que as sílabas se diferenciam por longas e curtas, e não por tonicidade. Uma sílaba curta dura um tempo enquanto que uma longa dura o dobro.

Estruturando as sílabas ritmicamente, o símbolo “ U ” identifica a sílaba curta enquanto o símbolo “ \_\_\_ ” representa a sílaba longa (GENTILI, 1951 apud ANTUNES, 2009, p.26). As fórmulas métricas podem ser representadas em combinações diversas:

1. Binário

Pirríquio : U U                      proporção : [1.1]

2. Ternário

Tribráquio : U U U                      proporção : [1.1.1]

Jâmbico : U \_\_\_                      proporção : [1.2]

Trocaico : \_\_\_ U                      proporção : [2.1]

## 3. Quaternário

Espondeu :    ___    ___	proporção : [2.2]
Anapesto :    U   U   ___	proporção : [1.1.2]
Dactílico :    ___   U   U	proporção : [2.1.1]
Anfíbraco :    U   ___   U	proporção : [1.2.1]
Precelemático : U U U U	proporção : [1.1.1.1]

## 4. Quinário

Crético :    ___   U   ___	proporção : [2.1.2]
----------------------------	---------------------

## 5. Hexanário

Coriambo:    ___   U   U   ___	proporção : [2.1.1.2]
--------------------------------	-----------------------

Gelewski utiliza em seu método interpretações por meio de numerais, tomando por base o som mais curto e contando os metros: os números 2, 3, 4, 5 e 6 representam os compassos binário simples (2), ternário simples (3), quaternário simples (4), quinário (5) e compasso binário composto (6). Rodrigues (2001) em sua dissertação apresenta alguns exercícios contidos em *Rítmica Métrica* com ampla explanação. Em linhas gerais é possível observar procedimentos que se tornaram essenciais no processo de desenvolvimento dos estudos dos livros de rítmica de Gramani: leituras a duas vezes com uso de ostinatos, diversidade métrica oposta a ostinato regular, o uso de números relacionando as proporções exploradas e o movimento corporal expressando o movimento rítmico.

### 1.3.3 Igor Stravinsky e *A História do Soldado* (1918)

Tão importante quanto conhecer Gelewski, além da pedagogia de Dalcroze, foi o contato que Gramani teve com a obra de Igor Stravinsky (1882-1971). Estudando a parte do violino de *A História do Soldado* (*L'Histoire d'un Soldat* - 1918) de Stravinsky, em 1981, e ensaiando um grupo de músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, Gramani

percebeu o grande potencial pedagógico de certos trechos por seus contrapontos rítmicos únicos. A obra é formada por um conjunto de peças inspiradas em um conto popular russo executadas com recitação, representação e música. Gramani desenvolveu alguns exercícios a duas vozes como estratégia de estudo e os praticou também junto a seus alunos na UNICAMP. O resultado obtido foi surpreendente a ponto de inspirá-lo a estudar o ritmo com essas mesmas características (RODRIGUES, 2001, p.43).

Em *Conversas com Igor Stravinsky* (STRAVINSKY; CRAFT, 1999), o compositor revela um pouco sobre seu pensamento rítmico, expondo o gosto por paralelismos sutis e buscando evitar a total simetria por uma estruturação rítmica de caráter vertical. A essa ideia estaria associado o uso de métricas mistas simultâneas (polimetrias). Ele comenta que a determinação do compasso através das barras acaba por demarcar as acentuações, gerando um padrão de articulação interna. A ausência de barras implica na ausência de tempos fortes. Quanto ao uso de ostinatos, Stravinsky atribui uma função contrária ao desenvolvimento, uma função cíclica e ressalta que um dos elementos a serem explorados por sua geração seriam o ritmo e a polifonia rítmica.

No primeiro período de sua obra (1910-20), é possível observar partes ou grupos de partes com estrutura própria, soando simultaneamente mas de forma independente das outras partes e exigindo grande coordenação rítmica. Não há ritmo flutuante e sim um motor que impulsiona o movimento com ritmo enfatizando as pulsações. Há uma variedade de fórmulas de compasso ( 3/8, 5/8, 4/8,...) e ostinatos. Os acentos aparecem irregularmente, o que torna a percepção da métrica também irregular.

No exemplo abaixo (figura 68), uma mínima se divide em duas semínimas e por sua vez em quatro colcheias criando uma frase regular:

Figura 68: Acompanhamento harmônico com acentuação que confirma a métrica.



Fonte: DEKKER,S/D.

Esse é o sistema de notação divisivo, que parte de um nível maior para um menor com períodos regulares, acentos regulares e a previsibilidade, como será visto mais adiante. O ouvinte cria seu padrão de expectativas e o compositor pode surpreendê-lo apresentando acentuações inesperadas, criadas com o uso de síncopes, por exemplo. Em *Sagração da Primavera* - balé composto por Igor Stravinsky e coreografado por Vaslav Nijinsky, estreado em Paris no ano de 1913 – temos um exemplo de acentos colocados irregularmente, contradizendo o padrão de expectativa gerado pela fórmula de compasso 2/4 (figura 69):

Figura 69: trecho de *Sagração da Primavera* (1913), Stravinsky, contrabaixos. Edição de 1965.



Fonte: STRAVINSKY, 1913, DEKKER, S/D.

A métrica pode ser ordenada de maneira simétrica ou assimétrica. As obras compostas no século XX com aspectos rítmicos de assimetria possuem um aumento na fragmentação da estrutura métrica que pode ser causada, por exemplo, pelo uso de *accelerandos* ou *ritardandos*, por alterações das funções rítmico-harmônicas ou por agrupamentos rítmicos não divisíveis por 2 ou 3, como é o caso do 5 ou 7. Os trechos em que os sons de menor duração formam agrupamentos de extensão variada são exemplos de rítmica aditiva. Marvin (1991 apud MOREIRA, 2008, p.345) explica que certos contornos rítmicos são entendidos pela relação da duração de uma nota com a nota precedente e a sucessiva se adequando às diferentes estruturas e mudanças de tempo. Períodos de tempo construídos por sequências de unidades rítmicas menores, partindo-se de um nível menor para um maior formam uma estrutura rítmica denominada aditiva. O mesmo trecho de *Sagração da Primavera* é reapresentado abaixo (figura 70), escrito dentro de uma concepção aditiva. A acentuação natural é determinada pelos variadas fórmulas de compasso:

Figura 70: *Sagração da Primavera* (Stravinsky), reescrita sugerindo uma estrutura rítmica aditiva.



Fonte: DEKKER, S/D.

Em *A História do Soldado* (1918), se observam passagens com métricas mistas em vozes polirrítmicas (figura 71). A irregularidade é constatada pela alternância de fórmulas de compasso entre 3/4, 2/4 e 3/8. Porém, observando mais de perto as partes do violino e contrabaixo há uma clara métrica regular em 2/4. Stravinsky reforçou as síncopes pelo desencontro dessas melodias quebrando o padrão de expectativa do ouvinte. A escrita parece mais irregular do que a sonoridade transmitida.

Figura 71: Primeira página de *A História do Soldado* (1918), Igor Stravinsky.

**Suite**  
from *l'Histoire du Soldat*  
for clarinet, violin and piano  
(arranged by the composer)

**I. Marche du Soldat**

Igor Stravinsky  
1918

M. M.  $\text{♩} = 112$

Clarinet in A

Violin

Piano

1

2

pian.

sub. p

pian.

sub. p

Fonte: IMSLP, 2013.

Após o período de estudos de *A História do Soldado*, Gramani fez adaptações e reduções rítmicas de determinados trechos da peça como estratégia de aprendizagem:

Figura 72: *The Soldier's March I*. Adaptação rítmica feita por Gramani.

**THE SOLDIER'S MARCH (1)**  
**stravinsky**  
Adaptação: J. E. Gramani

The musical score is presented in three systems, each with two staves. The first system is in 2/4 time. The second system is in 2/4 time. The third system is in 3/4 time, with a 2/4 section in the middle. The score includes various rhythmic markings such as accents, slurs, and dynamic markings.

Fonte: RODRIGUES, 2001, P.53.



a concepções culturais antagônicas de se entender o ritmo – (1) a divisiva, que parte do maior valor, o *tactus*, ou tempo, dividido em valores menores simetricamente e hierarquicamente agrupados; (2) a aditiva, que é construída a partir do menor valor, o *pulso*, ou pulsação elementar, agrupados em múltiplos de 2 ou 3, frequentemente gerando imparidades rítmicas e motivos rítmicos assimétricos - entendemos que será necessário discorrer sobre esses dois conceitos, analisando suas implicações estéticas e culturais. Para tanto, convocamos a visão dos teóricos, musicólogos e etnomusicólogos, sabendo de antemão que este assunto é demasiadamente extenso e controverso para ser exaurido nesse modesto espaço de reflexão. Esses pensadores, no entanto, serão fundamentais para fortalecer a hipótese de que os estudos rítmicos de Gramani apresentam uma visão multifocal da abordagem rítmica, que abre ao músico uma perspectiva holística do ritmo, permitindo o livre trânsito entre os pólos descritos acima e, conseqüentemente, uma formação aberta às diferentes culturas musicais européias e não-européias. Ressalta-se que Gramani nada escreveu diretamente sobre esses tópicos, mas podemos identificar esses princípios – rítmica divisiva, rítmica aditiva, *timelines* e *modus rítmicos* – como formadores da estrutura polirrítmica de seus estudos, sendo este o assunto pertinente a seguir.

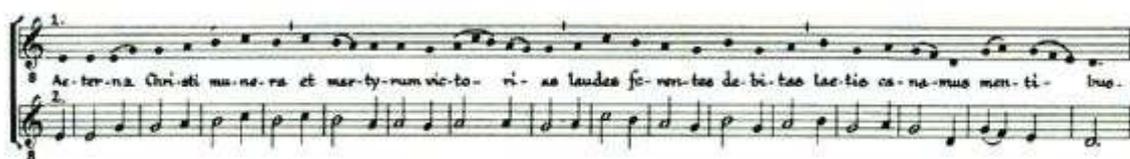
## 2.1 RÍTMICA DIVISIVA

O ritmo oferece um grande potencial para delinear o estilo de um compositor como elemento de estímulo e contraste por meio de variações e desenvolvimentos. O sistema de notação adotado na Europa a partir da Renascença, que valorizou o aspecto divisivo do ritmo e sua organização em fórmulas simétricas de compasso, se mostrou restrito para expressar idéias musicais que se desviassem desse padrão. A organização da música em unidades de medidas ditadas pelos compassos criou padrões de acentuação (tempos fortes e fracos) que restringiram a composição, tendo sido necessário criar meios alternativos para novas possibilidades e maior liberdade para a exploração rítmica (COPE, 1997, p.89).

### 2.1.1 Panorama histórico

Grout e Palisca (1996), Parrish (1978) e Apel (1949) descrevem que, por volta do século XIII, os compositores passaram a exigir uma maior variedade rítmica em função dos textos com mais trechos silábicos e pela necessidade de durações precisas: um período onde a prática de novos modos de escrita se populariza. Ao sistema ternário, que consistia em dividir um valor em três partes (modo perfeito), somou-se um modo de divisão de valores binários (modo imperfeito). Franco de Cologne criou um sistema de notação intitulado *Ars cantus mensurabilis* (1280), que foi utilizado até meados do século XVI. Seu sistema permitia que uma figura chamada breve pudesse ser dividida em duas ou três semibreves (figura 74). Existiam quatro símbolos para as figuras chamadas longa dupla, longa, breve e semibreve, onde a breve era a referência de tempo. A longa dupla sempre deveria equivaler a duas longas. A longa deveria ser perfeita se dividida em três partes ou imperfeita se dividida em duas. A breve normalmente representaria um tempo e a semibreve poderia equivaler a 1/3 ou 1/2 do tempo:

Figura 74: *Aeterna Christi Munera*, em duas versões. Monofonia litúrgica do período medieval (400-1300).



Fonte: APEL & DAVISON, 1949, p.10)

Nesse período, a principal conquista foi a codificação do sistema rítmico com a criação de um tipo de notação original para o ritmo medido, o que ofereceu ao compositor mais controle sobre a performance de sua obra.

Com um sistema adequado de organização do ritmo, os compositores passaram a ter em mãos um meio de representar com maior variedade rítmica as linhas polifônicas e dedicaram seu trabalho à escrita do moteto, a forma musical polifônica que mais se destacou na música do século XIV. O trabalho principal se concentrava na voz do tenor que recebeu

uma maneira de organização rítmica: uma técnica conhecida como isorritmia, muito usada no século XIV para dar coerência e unidade a peças mais longas. De modo geral, trata-se da organização de valores formando um padrão de repetição que usa diferentes alturas para cada repetição rítmica. As alturas podem também construir um padrão de repetição, mas devem ter uma dimensão distinta à dimensão do padrão rítmico, para não configurar um ostinato (KOSTKA, 2012, p.133). No exemplo da figura 75, temos um pequeno trecho transcrito do *Kyrie* da *Missa de Notre-Dame*, de Guillaume Machaut, no qual pode-se observar o uso de isorritmos na linha do tenor, com uma configuração rítmica formada por quatro alturas que se repete logo em seguida, com alturas diferentes:

Figura 75: Trecho transcrito de *La Messe de Notre-Dame - Kyrie* de Guillaume de Machaut (1300-1377)

The image displays a musical score for the Kyrie of the Mass of Notre-Dame by Guillaume de Machaut. The score is written in mensural notation and features four vocal parts: Triplum, Motetus, Tenor, and Contratenor. The Tenor part is highlighted with two ovals, showing a rhythmic pattern of four different note values (alturas) that repeats. The score is divided into five systems, labeled I through V. The lyrics 'Ky - ri - e' are written below the notes. The first system (I) shows the beginning of the piece, and the second system (II) shows the continuation of the Tenor part's rhythmic pattern. The third system (III) shows the continuation of the Tenor part's rhythmic pattern. The fourth system (IV) shows the continuation of the Tenor part's rhythmic pattern. The fifth system (V) shows the continuation of the Tenor part's rhythmic pattern.

Fonte: MACHAUT, G. : *Obras Completas*, vol.3.

A música francesa ficou marcada nesse período por sua grande flexibilidade rítmica. O refinamento da seção rítmica por uma grafia mais exata atraía os compositores a valores cada vez mais breves. Os tempos eram subdivididos de maneiras diferentes, enquanto as frases poderiam ser interrompidas por pausas alternando figuras simples e silêncios, normalmente nas vozes superiores de um moteto. As notas e pausas poderiam ser de valores diferentes, mas uma voz preencheria o silêncio da outra. Esta técnica ficou conhecida como “hoquetus”, definida por teóricos medievais como um efeito musical onde uma voz se cala enquanto a outra canta (HOPPIN, 2000, p.243). Tanto italianos quanto franceses compartilharam a apreciação por dividir notas longas das vozes superiores em duas ou três partes menores, assim como o uso de notas de valores muito curtos, como demonstrado na segunda pauta do exemplo acima.

Em torno de 1550, novas formas de música vocal apareceram por toda a Europa influenciadas pelo idioma musical de seus países de origem, o que resultou no crescimento em produção da música instrumental na forma de transcrições de madrigais ou canções. A prática instrumental consistia em improvisar sobre as polifonias vocais, adaptá-las a um instrumento ou criar um contraponto sobre um canto litúrgico (MASSIN; MASSIN, 1997, p. 266). Esses idiomas nacionais foram gradualmente transformando o estilo internacional e a Itália foi se destacando como o centro da vida musical na Europa.

Uma prática musical comum durante o século XVI abrangia as transcrições de canções polifônicas: coletâneas de canções e madrigais para serem tocados ou cantados foram publicados para suprir o repertório instrumental. Trata-se de canções escritas para serem tocadas, as canzonas, compostas na Itália para conjunto ou instrumento solo. As canzonas eram, no início, uma obra instrumental ao modo da canção francesa: com movimentos rápidos, leves e ritmados e uma simples textura de contraponto. O princípio de divisão era nítido: uma única nota seguida de outras duas com a metade de seu valor, que se dividiam em outras duas com  $\frac{1}{4}$  do valor da primeira e a canzona se tornou um gênero mais animado de contraponto instrumental ao final do século XVI. Ela era dividida em seções diferenciadas: algumas partiam de um ou mais temas iniciais semelhantes em caráter, tratados contrapontisticamente, enquanto outras introduziam motivos contrastantes com contornos melódicos e rítmicos desiguais, unindo as partes por meio de cadências.

O alaúde, na Itália e nos países do Norte, e a vihuela, principalmente na Espanha, desenvolveram uma escrita específica para transcrição dos madrigais em forma instrumental,

chamada *Tablatura*. As primeiras publicações apresentavam frequentemente um caráter improvisatório, intensificando qualidades características instrumentais. Os intérpretes eram livres para ornamentar, já que esse artifício não era firmado pela notação. Tão logo esses ornamentos improvisados passaram a ser escritos, tais práticas se tornaram frequentes e passaram a fazer parte das composições, como pode-se observar nos madrigais de Dalla Casa (1590), Luzzaschi (1601) e Bassano (1602) e nas canzonas de Guami (1608) e Cima (1610).

Uma porção considerável da música instrumental do século XVI consistia em peças para serem dançadas: muitas ainda eram improvisadas na forma de ornamentação de uma linha melódica ou pelo acréscimo de uma ou mais linhas de contraponto. Para esse propósito, deveriam ser divididas em seções com padrões rítmicos regulares, conforme descrito em detalhes nos *Tratados de Diminuição*, como será retomado mais adiante. Uma combinação muito comum apresentava o primeiro movimento lento em compasso binário (Pavana ou Passameze) seguido de uma dança mais rápida (figura 76) em compasso ternário (Galharda) e terminando com uma variação da primeira parte. Era comum o uso do mesmo material melódico e harmônico nas pavanas e galhardas, o que as faz soar como uma variação rítmica.

Figura 76: Passameze e Gaillarde, Michael Praetorius (1571-1621).

The image shows a page from a musical manuscript. At the top, there are two staves labeled 'CANTUS'. Below them, the main section is titled 'PASSAMEZE & GAILLARDE' with the number 'CCLXXXIII' and a key signature of one flat. The Passameze part is in 2/4 time. Below that, the Gaillarde part is in 3/2 time, with the number 'CCLXXXIV' and a key signature of one flat. The Gaillarde part features a 3/2 time signature and a '3' over the first measure, indicating a triplet. The score is written in a historical style with various note values and rests.

Além do material melódico e harmônico compartilhado, as Pavanas e Galhardas apresentavam também uma relação de *tactus* comum, que é evidenciado pelo movimento e coreografia destas danças.

Em geral, eram escritas para ocasiões sociais importantes. O exemplo da figura 76 apresenta um Passomezzo (dança semelhante à Pavana, com métrica binária) seguido de uma Galharda, de divisão ternária, retirados do *Terpsichore* (1612), um compêndio com cerca de 300 danças instrumentais compostas por Michael Praetorius (1571-1621). A notação é original, e destacamos na Galharda alguns pequenos traços verticais que marcam a ocorrência das 3 semibreves, o que num sistema de escrita moderna seriam barras de compasso.

Devido à ausência dos compassos, a leitura deve ser orientada pelo *tactus* e sua respectiva divisão binária (passomezzo) e ternária (galharda), em proporção idêntica àquela que ocorre na hemíola. O exemplo acima demonstra apenas a voz superior de uma polifonia de 5 vozes.

Figura 77: *Pavana I*.



Gramani apresenta em *Rítmica* (1988) sua versão particular destas Pavanais e Galhardas, condensando em um único estudo polirrítmico estas interpolações binárias e ternárias que certamente não passaram despercebidas pelo violinista que as tocava nos conjuntos renascentistas dos quais participou (figura 77).

As primeiras composições escritas para solistas tinham caráter improvisatório e não eram dedicadas à dança. Chamavam-se *prelúdios*, *fantasias*, *toccatas* ou *ricercars*. Não possuíam forma ou métrica definida e transcorriam livremente sobre texturas variadas. Uma *toccatas*, por exemplo, tinha esse caráter de improvisação escrito para instrumento de teclas como um exercício de técnica de dedilhado e improvisação (figura 78).

Figura 78: Trecho da *Toccate d'Intavolatura d'Organo* do organista Claudio Merulo. (1598)



Fonte: (MERULO, 1598)

Os ornamentos se originaram da espontaneidade da prática da improvisação. Mais que efeitos decorativos, significavam para os compositores barrocos uma forma de representação dos afetos norteando as regras de composição: a realização de um afeto por meio da linguagem sonora seria o propósito maior da música desta época (FIAMINGHI, 1994). Friedrich Wilhelm Marpurg, em 1749, declarou que toda a expressão musical se fundamenta em um afeto ou emoção. Outro teórico da época, Johann Philipp Kirnberger, destaca que os andamentos e tempos também eram determinados por uma Teoria dos Afetos:

“O termo *Gemüthsbewegung*, que em alemão se refere a paixão ou afeições, também faz analogia ao tempo. De fato, toda a paixão e todo o sentimento – em seu efeito intrínseco assim como nas palavras pelas quais se expressa – conservam seu tempo mais rápido ou lento, mais violento ou mais passivo”. (LITTLE; JENNE, 2001, p.20)

A ornamentação criava os gestos sonoros necessários para que a música deixasse o nível da escrita e atingisse um nível mais elevado de comunicação e persuasão do ouvinte. Os músicos da época reconheciam duas formas de ornamentar uma melodia dada:

1. Utilizando pequenas fórmulas melódicas como trinados, apogiaturas e mordentes sobre uma ou duas notas da melodia;
2. Utilizando ornamentações mais extensas como escalas, arpejos e saltos como frases mais elaboradas geralmente sobre andamentos lentos.

Grout e Palisca (1996) descrevem o segundo item como um processo de divisão, diminuição ou *passaggi*, em que um valor qualquer seria dividido em partes menores, formando tais ornamentos, e confirma a divisão do *Tactus* em valores inferiores, estabelecendo a rítmica divisiva como uma prática comum a esse período.

Ao longo desse período (1584-1620) importantes tratados italianos sobre diminuições (glosas) foram escritos, documentando as mudanças estilísticas que se sucederam entre o final da Renascença e o início do período Barroco.

Figura 79: Exemplo de diminuição extraído do *Ricercare/Passaggi et Cadentie* (1585) de Giovanni Bassano.



Esses métodos instrumentais eram formados por duas partes destinadas à ornamentação: as tabelas de *diminuições* ou *passagens* e exemplos de música vocal com ornamentação escrita, normalmente uma interpretação de algum instrumentista renomado. O *Tratado de glosas sobre clausulas* (1553) de Diego Ortiz, *Il Vero modo de diminuir* (1584) de Girolamo Dalla Casa, *Ricercate/passaggi et cadentie* (1585) de Giovanni Bassano (figura 79) e *Selva de varii passaggi* (1620) de Francesco Rognoni são alguns dos tratados que representam a importância das diminuições nesta época (figura 79). Foram escritos com o intuito de familiarizar o músico com o novo estilo musical, criando normas e padrões de ornamentação para cadências ou intervalos melódicos.

Primeiramente, o instrumentista deveria praticar as divisões por meio do manual com informações diversas sobre tempo, articulação, dissonâncias, ritmo e contraponto, para então escrever suas próprias ornamentações e depois praticar as improvisações, o que exigia completo domínio da técnica e dos padrões de ornamentação. Cantar e tocar as divisões tornou-se uma parte essencial da prática musical (BASSANO, 1585, p.2).

Figura 80: *Adagio* da sonata para violino de Corelli Opus 5, nº4. Edição impressa em 1710 com a parte original do violino e a versão com as ornamentações feitas por Corelli.

32

SONATA IV

*Adagio*

Versões ornamentadas dos movimentos lentos das sonatas para violino de Corelli foram preservadas na edição de 1710 por Estienne Roger (figura 80). Representam o modo como as sonatas eram improvisadas e refletem como essa prática se transforma ao longo do século XVII.

Compor e improvisar sobre padrões de *ostinatos* – curtas linhas de baixo repetidas muitas vezes – era uma prática comum. As melodias usadas como base para variações eram, em geral, curtas e simples.

Figura 81: *La Romanesca con cinque Mutanze* de Antonio Valente (c. 1530-1580), contido em *Intavolatura di Cimbalo* (1576).

Antonio Valente (c. 1530-1580)  
— Edited Franklin Eddings

The musical score is presented in four systems. The first system begins with a first ending bracket labeled [1] and a fortissimo (ff) dynamic. The second system continues the piece. The third system features two circled bass line patterns, indicating ostinato figures. The fourth system ends with a first ending bracket labeled [2], a 'Fine' marking, and a piano (p) dynamic.

Fonte: Valente, 1576.

Cada variação ou *mutanze*, como eram chamadas na Espanha, preservava a estrutura melódica e harmônica do tema inicial, aumentando o dinamismo através de figuras rítmicas cada vez mais curtas por meio da divisão de um valor longo em partes breves e se encerrando com uma última variação mais lenta como um descanso sobre o tema. No exemplo acima

(figura 81), destacamos o aspecto rítmico de alternância entre os compassos binário composto e ternário (hemíola) - um dos elementos explorados por Gramani nos estudos chamados de *6 a 2 e a 3*, contidos nos volumes I e II - em uma das *Schematas* mais populares dos séculos XVII e XVIII, a romanesca. *La Romanesca* (1576) de Antonio Valente se encontra por completo no Anexo A.

No princípio do período barroco os ritmos regulares das danças eram característicos da música instrumental. A música escrita em compassos separados por barras sugeria padrões de batidas fortes e fracas e os ritmos mais flexíveis e irregulares eram mantidos para a escrita de recitativos ou peças solo instrumentais com improvisação.

Segundo alguns autores como Joel Lester (1989, p.4) e Gandelman e Cohen (2006, p.24) a organização do tempo na música ocidental vai além de sua função relacionada ao fenômeno rítmico. As funções harmônicas e a condução de vozes também se estabelecem pela regularidade rítmica. Lester aponta que essa regularidade reforça o propósito da direção harmônica e melódica, e que a presença de motivos rítmicos (combinações de durações e intensidades com significado em seu contexto) pode ser decisiva no movimento da obra, característica da música nos séculos XVII, XVIII e XIX (período chamado na literatura anglo-americana de *common practice period*). Na maioria das peças pertencentes ao período tonal, a regularidade métrica é mantida por meio de uma cadeia contínua de tempos fortes e fracos, indicados pelas fórmulas de compasso. Simms (1996, p.82) enumera três níveis de organização rítmica nesse período. O nível central seria marcado pela regularidade na pulsação, expresso na música por ataques de notas de modo uniforme. A divisão característica de um pulso em grupos de dois ou três valores e seus múltiplos constituiria um nível inferior e o nível superior de organização temporal seria formado por grupos de pulsos. Esses agrupamentos formariam unidades maiores de mesmo tamanho expressos como “métrica”. Para conformar essas estruturas rítmicas emprega-se a fórmula de compasso, um auxílio prático de notação para a leitura de comprimentos de notas e melhor visualização do grupo métrico. É claro que podem existir variações nas subdivisões de uma duração ou na quantidade de tempos por compasso, assim como podem ocorrer simultaneamente divisões distintas como as quáteras ocupando o lugar de semicolcheias, mas, em algum nível, a regularidade persistirá. Essa regularidade métrica é o aspecto da música tonal que fortalece a condução de vozes e as funções harmônicas. Níveis métricos regulares reforçam os

propósitos harmônico-melódicos produzindo pontos no tempo onde tais propósitos transcorrerão assim como ajudam a formar uma percepção do metro (LESTER, 1989, p.16).

Durante a vigência de um sistema musical tonal, os compositores puderam se expressar dentro da linguagem de seu tempo. A tonalidade foi um sistema que guiou harmonia e melodia, influenciando ritmo, métrica, forma e outros elementos composicionais. A dialética entre consonância e dissonância atravessa o fluxo temporal e formata os impulsos rítmicos. Como pilares da harmonia tonal, os acordes consonantes funcionam como pontos de repouso e chegada enquanto os dissonantes acrescentam variedade de som e impulso através do tempo, gerando movimento. No decorrer do século XIX, os compositores passaram a procurar por novos efeitos harmônicos e sonoridades para expressar sua individualidade. Um uso maior de cromatismos e dissonâncias seria um mecanismo que viria a enfraquecer as relações harmônicas, a estabilidade da tonalidade e por consequência, a regularidade do ritmo. Convenções de organização métrica foram se perdendo. Os compositores passaram a valorizar novos princípios de organização interna, como o emprego de estratégias rítmicas capazes de produzir irregularidades métricas. O uso constante de cromatismos gerou a gradativa dissolução da tonalidade, coincidindo com a flexibilidade do ritmo e uma perturbação da organização métrica estável comum ao período tonal. Neste contexto, a rítmica aditiva e as imparidades e assimetrias rítmicas passam a ser valores estéticos incorporados à prática musical.

## 2.2 RÍTMICA ADITIVA: CONCEITOS E DEFINIÇÕES

O termo *rítmica aditiva* é comumente usado em passagens onde o menor valor é tomado como base, envolvendo agrupamentos de comprimentos variados. Refere-se a passagens em que algumas figuras de pequena duração permanecem constantes mas são utilizadas em agrupamentos com comprimento inesperados (KOSTKA, 2012, p.107). Tal conceito se relaciona diretamente às abordagens rítmicas presentes na música dos séculos XX e XXI. Segundo Gandelman e Cohen (2006, p.24), o princípio aditivo deve ser construído por períodos de tempo formados por sucessões de unidades rítmicas menores originando grupamentos de longas e curtas. O conceito aditivo é aplicado na música de tradição não ocidental e em grande parte da música produzida anterior e posteriormente ao *common*

*practice period*, que corresponde à produção musical tonal dentro de um pequeno período de dois séculos: XVIII e XIX. Muitos dos compositores destes séculos exploram em suas obras aspectos rítmicos complexos e diversificados, dando a essa dimensão mais evidência que ao aspecto tonal. Gramani explora, em seus estudos rítmicos, o princípio da rítmica aditiva em contraposição a ostinatos e motivos rítmicos formados por combinações binárias ou ternárias, gerando assimetrias que se equiparam, em vários aspectos, aos padrões rítmicos cíclicos encontrados em regiões da África Ocidental (Golfo da Guiné e Angola) e na diáspora africana na América (Brasil e Cuba). Gramani apresenta uma ideia ampliada da medida do ritmo: frases musicais onde a menor unidade é a base das proporções fundamentadas no pensamento aditivo, em que os valores são pensados como pulsações e não subdivisões. Desse modo, destacando neste trabalho aspectos da rítmica aditiva trazidos à tona pela etnomusicologia africanista, torna-se necessário discutir alguns conceitos e relacioná-los à terminologia rítmica européia.

Simha Arom (2004, p.226), pesquisador e etnomusicólogo francês, comenta que muitos termos aplicados ao estudo da música africana são retirados do vocabulário que descreve a música ocidental e que isso é normal, já que a etnomusicologia ainda não teve tempo de desenvolver suas próprias ferramentas terminológicas.

### **2.2.1 Pulso, *beat*, metro e ritmo**

Segundo Meyer e Cooper (1960, p.3), o pulso consiste em uma divisão do tempo em batidas regulares, indiferenciadas, como o som de um relógio ou de um metrônomo. Estímulos de igual intensidade e igual duração não criam impressões rítmicas no cérebro. Essas impressões surgem por diferenciações entre os estímulos. A partir do momento em que essas batidas possuem acentuação, com distinção de pulsação entre acentos e a falta dos mesmos, ocorre a percepção métrica. Para senti-la, é necessário primeiramente sentir o pulso, que pode existir subjetivamente. Hasty (1997, p.129) compartilha o mesmo conceito, entendendo o pulso como uma unidade orgânica de medida intrínseca.

Arom (2004, p.202) menciona os termos “pulso” ou “pulsação” como unidades temporais como aquelas produzidas por um metrônomo: unidades neutras e referenciais que se repetem entre intervalos de tempo regulares (isócronas) e se mantêm como o único

elemento invariável durante o curso de uma peça. Formam uma sequência contínua de pontos guia sobre a qual a fluidez rítmica se organiza.

Pulso e *beat* são termos que ainda dispõem de conceitos imprecisos. Algumas divergências ocorrem entre autores e se faz necessário entender o contexto em que essas palavras são empregadas. Kostka (2012, p.114) entende por *beat* o pulso básico, podendo este ser dividido em duas partes ou seus múltiplos (simples), ou decomposto em três partes ou seus múltiplos (composto). O ouvinte percebe o tipo de pulso básico como simples ou composto por meio da escuta do modo como o *beat* se divide. Hasty (1997, p.129) relaciona *beats* ao tempo ouvido do compasso, durações reais e percebidas relacionadas a articulações realmente interpretadas. Considerando essas definições, entendemos *beat* por unidade de tempo: a unidade definida pelo denominador da fórmula de compasso, cuja soma resulta na quantidade de tempos de um agrupamento (ou compasso).

Lerdhall e Jackendoff (1983, p.13-18) relacionam *beats* a pontos equidistantes entre si, representados geometricamente e que ocorrem sobre o tempo. O comprimento dos intervalos de tempo entre esses pontos determina o tempo de espera entre os eventos sonoros. Segundo os autores, o processo de agrupar é comum a muitas áreas da cognição humana. Uma série de eventos musicais pode ser agrupada de alguma forma e o “todo” passa a fazer sentido. A percepção rítmica envolve, primeiramente, o reconhecimento das camadas rítmicas individuais. A identificação de *beats* fortes e fracos forma um padrão regular denominado *metro*, um termo que delinea a fluidez musical, implicando em medida de intervalos de tempo iguais.

A métrica é transmitida por um padrão característico de acentos, mesmo que eles não estejam explicitamente anotados na partitura: tradicionalmente, os padrões de acentuação métrica escolhem o primeiro tempo de um agrupamento como tempo forte (KOSTKA, 2012, p.115). Reconhece-se o tipo de métrica auditivamente pelo reconhecimento do *beat*, sua divisão em partes menores e sua organização em unidades maiores, formando níveis estruturais rítmicos, que Lerdhall e Jackendoff descrevem como hierarquia métrica (1983, p.19). Em um nível inferior estariam os *beats* agrupados e notados por meio de pontos. No nível intermediário, estariam apenas os tempos fortes e no nível superior, o primeiro pulso representando o todo, o início do ciclo completo. O ouvinte tende a focar sua atenção primeiramente no nível intermediário, com *beats* em velocidade moderada. A organização dos *beats* de forma hierárquica ordena as estruturas métricas.

Agawu (2006, p.21) entende que, dependendo das convenções estilísticas que controlam o uso do metro por compositores e intérpretes, estes podem assumir diferentes significados. Em se tratando das culturas orais africanas, as convenções de escrita métrica surgem da prática comum dos teóricos e, nesse sentido, a visão ocidental busca pontos referenciais e uma tendência a formar agrupamentos, livres de associações qualitativas ou culturais. No entanto, a despeito da enorme variedade decorrente das diferenças culturais no enfoque do ritmo, podemos encontrar alguns paralelos em culturas musicais distantes cronologicamente e geograficamente. Nesse sentido, a prática da música africana apresentou aspectos semelhantes à prática da música ocidental durante a Idade Média, quando a organização temporal da música se baseou unicamente sobre a pulsação. O *tactus* como unidade de duração servia de ponto de referência equidistante. Dessa forma, a marcação do “beat” como se chama atualmente (uma sucessão de *tactus*) apenas indicava tempo e não nuances de acentuações e sentido hierárquico. Dauer (apud AROM, 2004) concluiu que a pulsação é o único elemento de referência para o músico africano. Segundo o autor, os músicos africanos não dividem uma unidade básica em partes formando o compasso, como é a norma na prática ocidental, nem iniciam a partir de uma duração mínima da qual grupos maiores são múltiplos, como o sistema métrico grego e posteriormente no medieval. O pesquisador mostrou estar consciente desse fato em seus estudos quando abordou a polirritmia africana apoiada em um senso de pulsação regulador, o “senso de metrônomo” ou “beat”, como estudiosos posteriores denominaram. Esse “beat” constitui a essência comum perceptível que integra todo o conjunto.

A palavra ritmo vem do grego *rhythmos* e designa aquilo de flui, que se move. É a maneira com que um evento avança no tempo (MAMMI, 1995, p.46). O tempo só adquire significado racional se houver regularidade periódica ou, o ritmo. O tempo não pode ser medido mas pode transformar-se em uma extensão espacial. A existência do ritmo se faz pela formação de agrupamentos de batidas acentuadas e não acentuadas, podendo ser percebidos com maior ou menor grau de dificuldade. Dentro de uma mesma métrica, vários agrupamentos rítmicos podem surgir. Segundo LESTER (1989, p.15) o ritmo pode ser considerado o domínio que se refere aos aspectos da música que se relacionam com o tempo e sua organização. A fluência contínua de pulsações fortes e fracas se conecta à regularidade métrica que em composições tonais determina pontos de apoio particulares no tempo.

Berry (1987, p.313) aponta que a construção interpretativa de uma performance, fraseado e articulação estão profundamente relacionados aos aspectos métricos e rítmicos. Conceituou métrica como agrupamentos delimitados por acentos, e ritmo como o agrupamento de eventos rítmicos combinados em duração e intensidade a ponto de formar um significado motívico.

A repetição regular é o ponto central para o entendimento do ritmo, de acordo com Hasty (1997, p.5-13). Qualquer fenômeno que apresenta características de periodicidade pode ser chamado de “rítmico”. O ritmo pode usar o metro para criar sua própria expressividade e tal descrição coloca o aspecto métrico como algo abstrato e o pensamento rítmico como algo concreto. O ritmo é dinâmico e envolve o tempo da experiência estética.

De acordo com o filósofo da Grécia Antiga Aristoxenus de Tarento (século IV a.C.) (LITTLE; JENNE, 2001, p.15), a palavra “ritmo” era usada como verbo com sentido de “dar forma” ou “organizar”. “Ritmar” a métrica envolvia graus distintos de movimento e repouso, ou *arsis* e *thesis*, termos usados pelos gregos e posteriormente em torno de 1636 retomados pelo teórico Marin Mersenne para descrever esse fenômeno.

Sequências de eventos métricos caracterizados por elementos contrastantes formam o ritmo (AROM, 2004, p.203). Esse contraste pode ser criado por meio de acentuações, diferenciação tímbrica ou combinação de diferentes durações, que na prática, são parâmetros que podem atuar conjuntamente.

Para o etnomusicólogo Curt Sachs (1953, p.143), o ritmo é o fator essencial que contribui para a sensação do movimento orgânico responsável por toda a expressão e unidade musical. Refere-se ao ritmo não como uma questão de divisão e acentuação, mas como uma relação entre tensão e preparação de novas expectativas por meio da resolução das mesmas, um elemento vital com diferentes abordagens entre culturas. Em *Rhythm and tempo: a study in music history* (1953 apud AGAWU, 2003), Sachs “entende os ritmos divisivos como ritmos do corpo, voltados especificamente para a dança. Por outro lado os ritmos aditivos são os ritmos da fala. Se originam na linguagem e se sujeitam às periodicidades assimétricas do discurso verbal.” As abordagens sobre ritmo são, portanto, segundo Sachs, tão variadas e diversas quanto as línguas e as danças e as soluções para problemas rítmicos mudam de um lugar para outro, de uma civilização para outra. Temos tanto dificuldades em entender os desdobramentos rítmicos de uma polifonia de Palestrina, com suas suspensões, retardos e

apogiaturas quanto frente à percepção do compasso 7/16 das canções folclóricas húngaras ou das percussões africanas do sul da África.

Grout e Palisca (1996) e Mammi (1995) salientam que é importante ressaltar a existência do ritmo sem pulso ou métrica, como é o caso do canto gregoriano. A melodia é adaptada ao ritmo do texto e à função litúrgica do canto. Todo canto é dividido em frases de acordo com o texto e estas seções são separadas (em livros mais modernos de canto gregoriano) por linhas verticais na própria pauta. Essas barras podem ser maiores ou menores conforme a importância da subdivisão. Teóricos sempre trabalharam no desenvolvimento de uma notação musical adequada, já que esses cantos eram transmitidos oralmente entre gerações. Com a invenção da pauta, a escrita se tornou mais precisa, embora ainda imperfeita por não representar as durações. Há evidências de que diferentes formatos de notas poderiam indicar durações variadas, mas cantores, por volta dos séculos IX e XII, adotaram apenas o sentido de sons longos ou curtos. Após o século XII a prática seria tratar todos os tons do canto como se tivessem os mesmos valores básicos, formando grupos rítmicos de duas ou três notas, combinados em unidades rítmicas maiores.

Da mesma forma que existem paralelos nos conceitos de medida do tempo entre culturas díspares, podemos detectar nos estudos rítmicos de Gramani elementos que estão presentes nessas culturas. Por exemplo, suas *Séries Rítmicas* podem ser lidas como desdobramentos dos pés métricos gregos e da notação rítmica que se desenvolveu a partir do século XIII, chamada de *Modus Ritmicos*, assim como os estudos baseados nas *Estruturas de Pulsação* são tributários do senso de pulsação elementar regulador presente fortemente na rítmica de matriz africana. Em uma expressiva parte de seus exercícios rítmicos, Gramani também fundamenta sua notação na figura de menor valor. A partir dessa base pode-se trabalhar com as proporções. Cada valor é uma possível “unidade” que deve ser focada isoladamente. A rítmica aditiva supõe os valores como pulsações e não como subdivisões.

### **2.2.2 Polimetria**

Gandelman e Cohen (2006, p.27) definem o termo polimetria como a ocorrência de duas ou mais métricas simultaneamente. Existem formas de notação diferenciadas que podem ser utilizadas, ou seja, em trechos curtos podem coexistir fórmulas de compasso diferentes e

em trechos mais longos ou complexos os compositores optam por usar uma fórmula de compasso comum aos diferentes planos métricos. A polimetria é resultado das acentuações e agrupamentos rítmicos distintos.

Kostka (2012, p.110) relaciona o termo polímetro ao uso simultâneo de métricas distintas auditivamente e o associa a três possibilidades de escrita musical:

1. Ambas as vozes estão escritas com a mesma indicação métrica, mas as barras de compasso não são coincidentes;
2. As fórmulas de compasso são diferentes, entretanto as barras de compasso coincidem;
3. As fórmulas de compasso são diferentes e as barras de compasso não são coincidentes.

O uso de barras de compasso não coincidentes pode ser inconveniente para um regente e por esse motivo a polimetria muitas vezes ocorre de maneira implícita. O uso de ligaduras e acentuações produz o mesmo efeito polimétrico sem a necessidade de mudar as fórmulas de compasso. O termo usado para identificar que um acento rítmico ocorreu em um momento não esperado é *síncope*. Na rítmica aditiva as síncofes tendem a se emancipar, ou seja, quando não há mais a hierarquia do tempo regulador (*tactus*), os deslocamentos são percebidos devido à marcação dos agrupamentos irregulares por meio dos pulsos mínimos.

Figura 82: Trecho retirado do *Quarteto de Cordas n°3 II* (1927), Béla Bartók.

The image displays two musical staves from Béla Bartók's String Quartet No. 3, Part II. The top staff features a complex rhythmic texture with multiple time signatures and accents, labeled 'B & H 9042' and 'con tutta in lunghezza dell' arco'. The bottom staff shows a similar texture with a 'meno f' dynamic marking and a measure number '14' in a box.

No exemplo acima (figura 82), retirado do segundo movimento do Quarteto de Cordas nº3 de Béla Bartók, é possível notar as linhas da viola e violoncelo claramente realizando um ostinato em 3/8 enquanto os violinos executam linhas canônicas com efeito polimétrico.

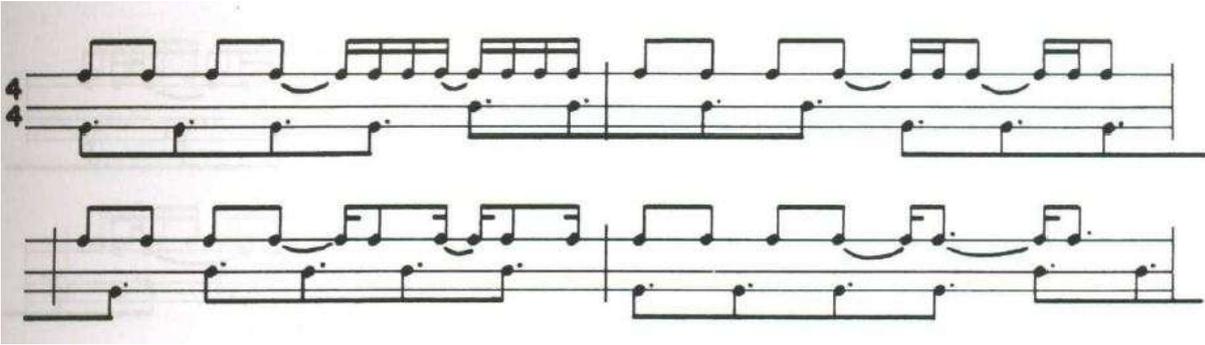
Fridman (2012, p.4 apud PAULI; PAIVA, 2015, p.94) define a polimetria como qualquer fenômeno rítmico em que o uso simultâneo de mais de uma fórmula de compasso possa ser diferenciado auditivamente, em seu aspecto vertical. O procedimento de defasagem, em que uma camada rítmica permanece imóvel enquanto outra se desloca por apresentar uma sequência mais extensa seria um exemplo de polimetria. Nesse caso, um cânone gradual ocorre entre duas ou mais camadas, se afastando umas das outras e reencontrando-se num ponto de convergência.

Segundo Oliveira Pinto (1999-2001, p.91) as polimetrias surgem quando dois sistemas de métrica distintas são executados ao mesmo tempo resultando em combinações sonoras complexas. Tal sobreposição de planos sonoros produz como consequência uma polirritmia complexa, fenômeno discutido mais adiante.

A transcrição musical de um determinado repertório que envolva a polimetria e sua notação musical pode variar consideravelmente de acordo com as premissas adotadas pelo autor. Este tema implica em inúmeros desdobramentos que estão fora do escopo desta dissertação. A análise dos elementos rítmicos e texturais é em grande parte dependente da estrutura rítmica evidenciada pela transcrição e dela decorrem também alguns princípios fundamentais adotados, como a estruturação rítmica pelo *tactus* – rítmica divisiva – ou pelos menores valores ou pulsos - rítmica aditiva. Um mesmo evento musical pode ser grafado de modos diversos: Lacerda (2014, p.39) opta por utilizar barras de compasso pelo fato de haver pontos de convergência entre as diversas configurações rítmicas.

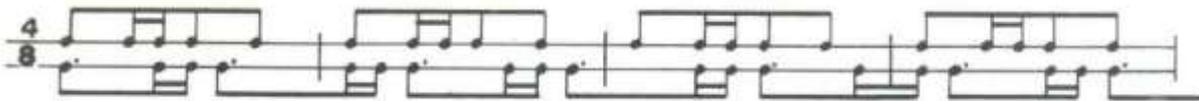
Em se tratando de notação de durações, Arom (2004, p.226-228) prefere usar sinais convencionais para representar sons e pausas, tendo como referência a pulsação e o pesquisador destaca dois tipos de escrita: a notação rítmica e a notação métrica. O modo mais simples de visualização seria representar cada duração por meio de um símbolo simples (notação rítmica), mesmo que este “invada” o próximo pulso. Dessa maneira, a leitura horizontal estaria sendo priorizada evidenciando princípios de toda a organização rítmica, já que não haveria uma sincronia no aspecto vertical. Esse é o tipo de notação que Gramani emprega em grande parte de seus estudos (figuras 83, 84 e 85), valorizando os ostinatos e o aspecto individual de cada linha:

Figura 83: *Divertimentos n°1 em 4/4.*



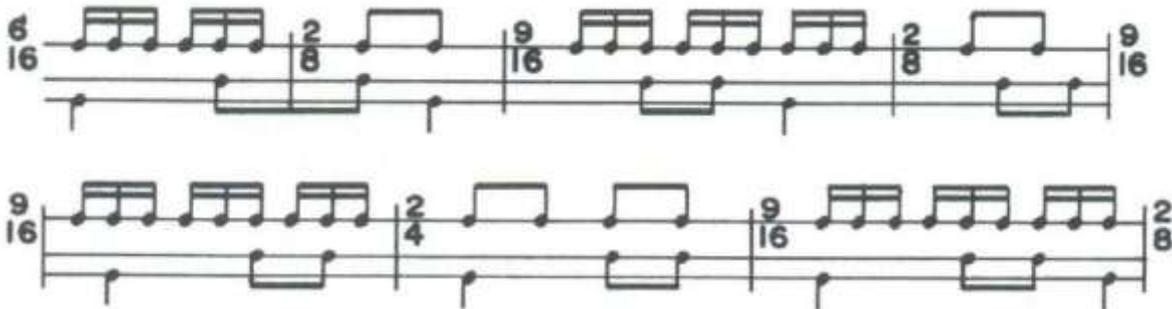
Fonte: GRAMANI, 1996, p.59.

Figura 84: *Leitura n°1 em 4/8.*



Fonte: GRAMANI, 1996, p.170.

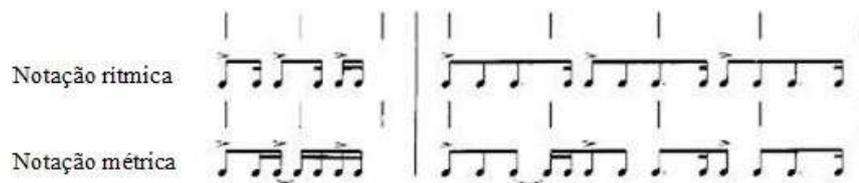
Figura 85: *Pirilâmpias n°3.*



Fonte: GRAMANI, 1996, p.176.

No modo de notação métrica, os valores rítmicos respeitam a unidade isócrona de referência, ou seja, a pulsação e requer uso de ligaduras. A vantagem desse tipo de escrita é apenas de ser um sistema familiar (notação ocidental) facilitando a leitura em sincronia das partes superpostas. Porém, ela determina níveis de acentuação caracterizando o princípio divisivo. Arom apresenta um exemplo (figura 86) da mesma frase musical transcrita pelos dois modos de notação:

Figura 86: Exemplo de notação rítmica e métrica.



Fonte: AROM, 2004, p.228.

Em Gramani, as *Séries* representam claramente o princípio descrito acima (figura 87), em que a acentuação orienta cada grupo rítmico:

Figura 87: *Série 2-1*. Exemplo de notação rítmica.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.19.

Para o etnomusicólogo David Locke (1982, p.222) a polimetria se relaciona com a forma de percepção de estruturas rítmicas diferentes. Os exemplos abaixo (figura 88 e 89)

apresentam transcrições alternativas de padrões simultâneos dos tambores *kagan* de uma peça de característica religiosa da etnia Ewe, que habita a região sul de Ghana, Africa:

Figura 88: Transcrição A do padrão dos tambores *kagan* em relação à linha guia do agogô (*bell*).

A.

Bell

Kagan\_1

Kagan\_2

Fonte: LOCKE, 1982, p.222.

Figura 89: Transcrição B do padrão dos tambores *kagan* em relação à linha do agogô (*bell*).

B.

Bell

Kagan\_1

Kagan\_2

Fonte: LOCKE, 1982, p.222.

Na transcrição A, o padrão do tambor *kagan* 1 respeita uma métrica binária e sua estrutura se repete três vezes dentro de um ciclo executado por um agogô (bell). Já o motivo de três pulsos do *kagan* 2 tem seu ciclo tocado por quatro vezes até que a estrutura do agogô se repita novamente. Na transcrição B, os padrões rítmicos são interpretados polimetricamente, coexistindo duas métricas diferentes.

A transcrição B coloca as três estruturas em um mesmo nível, tratando todas em compasso 12/8. Embora ambas sejam precisas, Locke aponta a transcrição A como a mais transparente no sentido de manifestar os ritmos cruzados que ocorrem nessa música de origem africana: uma clara métrica em três contra outra em quatro dentro do esquema básico 12/8. A música da etnia Ewe do sul de Ghana combina simultaneamente estruturas de pulsação internas binárias com ternárias convivendo em relações de ritmos cruzados nas proporções 3:2 ou 3:4 e os ouvintes africanos são capazes de escutar todas essas relações. É possível sentir a métrica 12/8 não apenas como quatro semínimas pontuadas, mas também como seis semínimas, três mínimas ou ainda oito colcheias pontuadas.

De um modo geral, a polimetria envolve linhas simultâneas que empregam diferentes métricas e esse é um importante aspecto presente em grande parte da música africana. Quando essas linhas se combinam podem resultar na percepção de múltiplos padrões rítmicos se entrelaçando e o conceito de polímetro pode se misturar a polirritmos, termos empregados com definições indistintas. Arom (2004), em seus estudos sobre polifonias e polirritmias africanas discute sobre as incertezas quanto à utilização do termo polimetria. Na terminologia atual o prefixo *poly* refere-se à ocorrência simultânea de vários eventos do mesmo tipo, assim como *polifonia* ou *polirritmia*. Dessa forma, *polimetria* se associa ao acontecimento simultâneo de diferentes padrões de acentuação. Na literatura musicológica a confusão que se cria entre o uso dos termos *polimetria* e *polirritmia* é a mesma que ocorre entre os termos *métrica* e *ritmo*. Em uma última análise o termo *polimetria* deve ser utilizado para representar um fenômeno particular: se o *metro* é tomado como a unidade de referência temporal a polimetria deve descrever um desdobramento simultâneo de muitas partes em tempos diferentes sem reduzir a um simples *metrum*. Se as partes possuem, numa mesma obra, diferentes organizações rítmicas, trata-se de *polirritmia*.

Kostka (2012, p.106-113) descreve conceitos relevantes relacionados à combinação de indicações métricas diferenciadas. Dentre eles, ressaltamos as definições:

1. Métrica mista: engloba trocas de indicações métricas no transcorrer de uma peça. Os termos utilizados para esta técnica compreendem *mudança métrica*, *métrica mista*, *métrica variável* ou *multimétrica*;
2. Métrica assimétrica: utiliza quantidades de tempos por compasso não divisíveis por dois ou por três, como os números cinco, sete, onze e treze;
3. Métrica complexa: alteração da indicação métrica tradicional apresentada pela fórmula de compasso por meio de divisões irregulares dos acentos, como Gramani faz em *Leituras em 9/16*: suas leituras ocorrem sobre ostinatos em compasso ternário composto com subdivisões [3 + 3 + 3] e também sobre agrupamentos [2 + 2 + 2 + 3], [3 + 2 + 2 + 2], [2 + 2 + 3 + 2] e [2 + 3 + 2 + 2].
4. Ametria: a irregularidade rítmica de um trecho musical é tanta que não permite a identificação de uma organização métrica, mesmo havendo indicação métrica. Um exemplo de música amétrica seria o canto Gregoriano.

### 2.2.3 Polirritmia

Gandelman e Cohen (2006, p.27) definem polirritmia como a simultaneidade de ritmos conflitantes. Quando o número de articulações das unidades rítmicas abarcadas não é facilmente percebido como derivado um do outro ocorrem as polirritmias ou *cross-rhythm*, procedimentos caracterizados pela independência rítmica. Para Fridman (2012, p.5) esse fenômeno rítmico ocorre em aspecto vertical e engloba padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente dentro de uma mesma fórmula de compasso.

Olivier Messiaen (1908-1992) considera polirritmia tanto o uso de dois ritmos de tamanhos diferentes e repetidos de modo a retornar à combinação inicial quanto a sobreposição de um ritmo sobre formas variadas de aumento e diminuição, se assemelhando à polimetria. Um pedal rítmico pode ser ordenado com base na repetição de um ou mais ritmos, podendo acompanhar um trecho com ritmo inteiramente diferente. (MOREIRA, 2008, p.324)

Meyer e Cooper (1960, p.106) apontam o uso de polirritmias como uma ferramenta importante de prazer estético, adicionando tensões e interesse nos encontros e desencontros das vozes. O musicólogo Hornbostel (apud Meyer, 1960), em estudos sobre a rítmica africana, aponta como característica polirrítmica o uso de combinações binárias e ternárias como tensão e relaxamento, reproduzindo os princípios emulados da teoria musical grega como *arsis* e *thesis*.

Em seus estudos, Arom (1989, p.95) descreve a música polirrítmica como resultado da interação entre duas ou mais superposições de camadas rítmicas de dimensões múltiplas. Sua característica dominante é o entrelaçamento de acentos, timbres e golpes dos ritmos executados, o que aumenta o conflito entre eles. O pulso mínimo é uma das unidades de referência temporal e as camadas rítmicas variam em comprimento e proporções entre elas: 1:2, 1:3, 2:3 e 3:4. O resultado das superposições de configurações variadas e contraditórias é um estado constante de tensão entre ritmo e métrica, caracterizando o fenômeno polirrítmico. A estrutura polirrítmica na música da região central da África pode ser descrita como uma rede de fios com as pontas presas. A rede corresponde ao conjunto todo: quando separado ou desfeito, perde seu sentido. Tal polirritmia é extremamente complexa: figuras rítmicas se repetem sucessivamente de forma cíclica e sem interrupções e a estrutura interna envolve acentuações irregulares tornando difícil a sua percepção. A escola de samba seria, entre nós, um exemplo ocidentalizado dessa polirritmia.

O conceito de polirritmia está associado à simultaneidade de ritmos divergentes criando uma textura musical em perspectiva (AGAWU, 2003, p.252). Agawu critica a associação do termo à música africana pela fácil apreensão do fenômeno que ele descreve: autores como Arom, Jones, Ballantine e Locke documentam bem a polirritmia que também existe na música européia: desde a música do século XIV, nas complexas texturas rítmicas da *Ars Nova*, ou em passagens de Haydn, Beethoven e Brahms e, obviamente, em repertórios do século XX. Um dos elementos distintivos em relação às polirritmias européias mencionadas, e as polirritmias de matriz africana (figura 90), além da dicotomia entre música escrita e tradição oral, seria o grau de repetições dos padrões constituintes, e o caráter cíclico desta última, evidenciado pela onipresença da *timeline*.

Figura 90: Excerto transcrito por David Locke (1987) de uma estrutura polifônica da dança Ewe, sul da África.

The image shows a musical score for a polyphonic Ewe dance excerpt, transcribed by David Locke (1987). The score consists of six staves, each representing a different instrument or vocal part. The music is in 4/4 time and features a regular, coordinated rhythm. The lyrics are written below the notes, and the score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff 1: Gankogui (repeat ad lib) - ko ko - ko - ko - ko

Staff 2: Astatse - pa pa-ti - pa - ti - pa - ti - pa

Staff 3: Kagamu (Begin) - ka-ta ka-ta ka-ta ka-ta

Staff 4: Kidi - gi-di ki-di-gi-di ki-di

Staff 5: Sogon (Begin) - de de de

Staff 6: Leid (End Begin) - de ge gaden to to

Additional rhythmic notation is provided to the right of the main score, labeled 'or', 'not', and 'not'.

Fonte: AGAWU, 2003.

A figura acima é uma transcrição feita por David Locke do conjunto musical de uma dança EWE como exemplo de polirritmia. Seis camadas representando seis diferentes instrumentos expõem seis diferentes padrões, todos coordenados por um grande *tactus* ou uma batida regular em compasso quaternário. Cada instrumento contribui de modo diferente para a criação da dimensão musical do conjunto.

#### 2.2.4 *Cross-rhythm*, Hemíola e *Offbeat timing*

Os etnomusicólogos têm estabelecido, a partir de A. M. Jones (1959), conceitos importantes sobre a música africana nos últimos 60 anos. Autores africanistas desenvolveram suas pesquisas focadas em etnias e estilos musicais específicos como os conjuntos de dança e percussão da etnia Ewe, na costa oeste africana, esforçando-se em falar sobre essa música de modo correspondente à maneira como os músicos africanos sentem sua música.

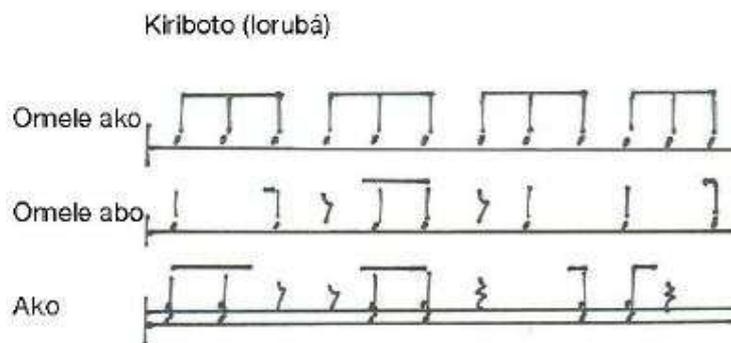
O termo *cross rhythm* foi aparentemente introduzido por Percival Kirby (1934) e abrange a combinação de duas ou mais figuras rítmicas de modo que atravessam uma à outra. Há momentos em que as diferentes figuras se encontram, no entanto o ostinato que se cria enfatiza seus pontos de divergência e oposições no lugar dos pontos de conexão. Sempre que muitos instrumentos tocam juntos se produz esse fenômeno (AROM, 1991, p.42).

As estruturas polirrítmicas presentes na música africana desenvolvem os princípios de *cross-rhythm* e *offbeat timing* (figura 91), conceitos associados à ideia de sincopação que Lacerda (2005, p.687) descreve como:

*Offbeat timing*: uma estrutura rítmica se desenrola em posição de *offbeat* quando há um ponto constante de apoio rítmico não coincidente com o plano hierárquico estabelecido pela métrica;

*Cross rhythm*: a sobreposição de camadas rítmicas ordenadas por valores rítmicos constantes e distintos mas que possuem um ponto de convergência origina uma relação de *cross rhythm*. Trata-se de estruturas linearmente combinadas, justapostas e em relações proporcionais de 4:3 e 3:2.

Figura 91: princípio de *cross-rhythm* e *offbeat timing*.



Fonte: LACERDA, 2005. P.692.

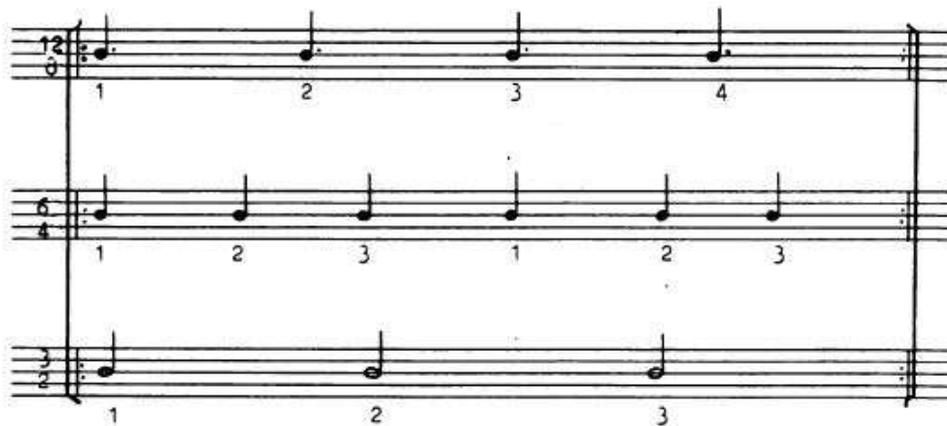
O exemplo acima compreende a um trecho rítmico extraído de uma parte do repertório dos tambores *bàtá* (kiriboto) da etnia Iorubá, no Benim, África Ocidental. A

textura geral da peça apresenta uma relação proporcional de 4:3. O tambor *omele ako* estabelece uma relação polirrítmica com os demais tambores por suas articulações acontecendo a cada quatro pulsos. Sobre esses pontos de apoio, as demais linhas rítmicas ocorrem em posição de *offbeat*, não correspondendo ao mesmo nível de hierarquia.

Gandelman e Cohen (2006, p.27) descrevem *cross-rhythm* como a superposição de ritmos conflitantes quando as unidades rítmicas compreendidas em qualquer nível da estrutura métrica não são percebidas como resultantes de multiplicação ou divisão umas das outras: 3:2, 5:3, 4:3.

As proporções 3:2 ou 3:4 são encontradas em peças com agrupamentos ternários recebendo novas configurações rítmicas. Músicos da etnia Ewe convivem desde muito cedo com essas oposições métricas: a métrica 12/8 pode ser experimentada não apenas como quatro grupos de três, mas simultaneamente e/ou alternativamente como seis grupos de dois ou ainda três grupos de quatro (figura 92) (JONES, 1959 apud LOCKE, 1982, p.223):

Figura 92: Princípio de *cross-rhythm* proporções 3:2 e 3:4.



Fonte: Locke, 1982. P.223.

Uma vez que um compasso  $\frac{3}{4}$  e o compasso  $\frac{6}{8}$  têm o mesmo número de colcheias, é possível mudar o agrupamento binário de três colcheias para um agrupamento ternário de duas colcheias. Esta troca entre binários e ternários no mesmo nível métrico, chamada ocidentalmente de hemíola, ocorre em Gramani nos estudos *6 a 2 e a 3* (figura 93):

Figura 93: 6 a 2 e a 3.



Fonte: GRAMANI, 1996. P.44.

Em seu significado geral o termo hemíola designa a proporção de um e meio para um e se refere tanto a características intervalares quanto rítmicas (COHEN, 2007). De acordo com a autora, a organização temporal a partir do século XVII passa a ser mais controlada por uma disposição rítmica caracterizada pela presença de pulsos regulares, unidades de tempo e unidades de compasso. Nessas circunstâncias a hemíola se aplica sobre dois compassos ternários simples transformados em três compassos binários simples ou em nível inferior alterando um compasso ternário simples para compasso binário composto. Esse deslocamento da percepção pelo ouvinte faz da hemíola um artifício muito explorado pelos compositores na música fundada nos movimentos da dança, como nas suítes de danças renascentistas, sobretudo nas cadências de frase. Presente também nas danças estilizadas estruturadas em compasso ternário do barroco, como o *menuet*, a *sarabanda*, a *chaconne*, o *passepied*, e a *courant*, a hemíola perpassou variados estilos instrumentais, tendo sido frequentemente utilizada por compositores românticos como Brahms. *La Romanesca* de Antonio Valente (figura 94), século XVI (1576) exemplifica o uso das hemíolas em fórmulas polirrítmicas (Anexo A):

Figura 94: Hemíolas em La Romanesca con cinque Mutanze de Antonio Valente (c. 1530-1580), contido em Intavolatura di Cimbalo (1576). A fórmula de compasso é 6/4.



Fonte: Valente, 1576.

A adição de uma estrutura rítmica ternária sobre uma binária, ou o oposto numa relação 3:2 torna ambígua a percepção métrica. Robert Schumann (1810-1856) em suas 18 Peças para Piano intituladas *Davidbündlertänze* Op.6 para piano, utiliza esse recurso no final da primeira dança, escrita em compasso  $\frac{3}{4}$  (figura 95):

Figura 95: *Davidbündlertänze* Op.6 nº1, hemíolas na mão direita dos compassos 2 e 3.



Fonte: SCHUMANN, 1937.

Claude Debussy (1862-1918) faz o inverso: em *Danse*, para piano, originalmente em compasso composto 6/8 ele transforma a divisão em  $\frac{3}{4}$  caracterizando outro exemplo de uso da hemíola (figura 96):

Figura 96: *Danse* (1905), *hemiolas* em compasso 6/8.



Fonte: DEBUSSY, 1905.

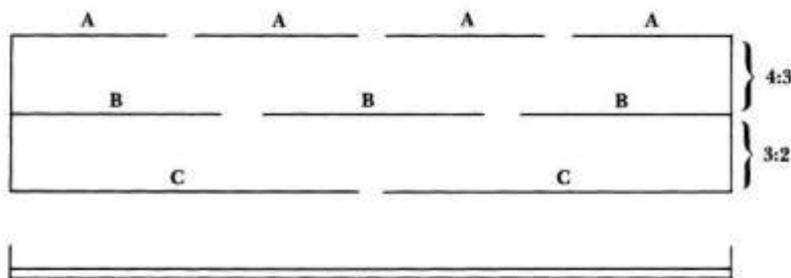
### 2.2.5 Periodicidade

A ideia de repetição regular é o ponto crucial no que diz respeito a ritmo. A regularidade de um ciclo corresponde à recorrência de intervalos de tempos semelhantes, implicando em aspectos de multiplicidade, unidade e reconhecimento dos mesmos eventos. O que é apreendido em uma repetição cíclica é a duração criada por um “intervalo de tempo” relacionando-se à métrica por sua uniformidade: o metro se define pela periodicidade dos pulsos agrupados por acentuações (compasso). O ciclo por si só é autônomo e se diferencia externamente com o propósito de ser retorno dele mesmo ao longo do tempo. O autor continua: “em muitas culturas, o ciclo ou o “círculo” é visto como símbolo de eternidade”. As estruturas internas dos ciclos podem ser diversificadas, mas é a uniformidade dos retornos que os torna estruturas cíclicas apesar de usarmos o determinismo matemático de tempo para controlar eventos. O início do ciclo o define e sua duração é medida até o ponto de recomeço: o fim é ao mesmo tempo o início.

Grande parte das manifestações musicais na África se fundamenta no princípio de periodicidade. Uma volta temporal baseada em recorrências de eventos similares em intervalos similares forma um período. A organização métrica do período fornece uma

estrutura temporal para eventos rítmicos e sempre é formado por números inteiros como 2, 4, 6, 8, 12 etc; divisíveis por 2. Isto significa que um período compreende uma estrutura simétrica que pode ser medida pelo pulso. O pulso constitui um padrão isócrono que fornece pontos de referência regulares que ordenam os eventos rítmicos. Na música polirrítmica, o pulso é o regulador da organização temporal comum para todos os níveis e, portanto, a unidade básica de tempo sobre a qual todas as durações se definem. Esse pulso ganha forma concreta por meio de palmas, mas é frequentemente implícito (AROM, 1989, p.92). O ciclo resultante da superposição de períodos de diferentes dimensões origina uma estrutura que Arom denomina macro-período e é usado para determinar o nível organizacional mais alto. Uma estrutura polirrítmica contém dois ou mais períodos em proporções diferentes, como 2:3 ou 3:4. O ponto de junção comum a todas as estruturas é fornecido pelo macro-período, ou seja, é o ponto de início do ciclo (figura 97).

Figura 97: Macro-período: superposição de 3 períodos formando um ciclo periódico.



Fonte: AROM, 1989, p.92.

O modelo analítico usado para a música polirrítmica, segundo Arom (1989, p.93), inclui três níveis de organização:

Nível 1: contém as partes individualmente;

Nível 2 ou nível intermediário: fornece a referência para as combinações polirrítmicas;

Nível 3: contém a junção das partes, apresentando toda a estrutura.

Em Gramani encontramos a formação de macro-períodos nas sobreposições de ostinatos de comprimento diferentes.

Figura 98: *Samba 4* : Macro-período em Gramani: superposição de 2 períodos formando um ciclo periódico.

$2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 3 = 14$  pulsos (semicolcheias)

$4 + 4 = 8$  pulsos (semicolcheias)

The figure shows a musical staff with two rhythmic lines. The upper line consists of six groups of notes: two groups of 2 pulses, one group of 3 pulses, one group of 2 pulses, one group of 2 pulses, and one group of 3 pulses. A bracket above the entire sequence indicates a total of 14 pulses. The lower line consists of two groups of 4 pulses each, with a bracket below indicating a total of 8 pulses. The two lines are offset such that their combined sequence repeats every 28 pulses (the least common multiple of 14 and 8).

Fonte: GRAMANI, 1988, p.170.

No exemplo acima (figura 98), o ostinato da linha superior é formado sobre 14 pulsos elementares. O ostinato da linha inferior, sobre 8 pulsações. Encontrando um mínimo múltiplo comum, podemos dizer que há uma relação de 7:4. Desse modo, o macro período é delineado por 4 ciclos periódicos superiores contra 7 ciclos inferiores.

### 3. O USO DE OSTINATOS E *TIMELINES* COMO MEDIDA DE TEMPO EM GRAMANI

Gramani construiu grande parte dos estudos de *Rítmica* e *Rítmica Viva* explorando conceitos polimétricos que, ao serem executados, geram contrapontos rítmicos e polirritmias. Utilizou basicamente séries rítmicas em contraposição a ostinatos, motivos rítmicos formados por combinações binárias e ternárias (gerando agrupamentos de 5, 7, 9, 11, 13 e múltiplos) sobrepondo ostinatos e alternância de compassos em oposição a movimentos regulares, com timbres diferentes e movimento corporal. A hipótese aqui formulada é sobre o uso desses ostinatos como medida de tempo, assemelhando-se ao conceito de *timeline* característico na música originária da África Ocidental. Para tanto, será útil considerarmos algumas formulações acerca do conceito de *timeline*.

### 3.1 *TIMELINES* OU LINHAS GUIA

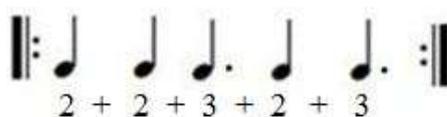
*Timeline* ou *linha guia* é o termo empregado para representar uma linha rítmica curta, distinta, de ciclo simples, executada por palmas ou por um instrumento de percussão de timbre agudo que serve como referência temporal em meio a outras linhas rítmicas simultâneas. Esta expressão, utilizada pela primeira vez pelo etnomusicólogo Kwabena Nketia em 1963, pode ser sintetizada da seguinte forma: “um ponto de referência constante sobre o qual a estrutura de frase de uma canção, assim como a organização métrica linear de frases, são guiadas” (AGAWU, 2006, p.3). As *timelines* caracterizam-se por serem cíclicas e por não admitirem variações. Podem ser chamadas também de *bell pattern*, *topos*, *clave*, referência de fraseado ou linha temporal e podem ser tocadas, por exemplo, por um agogô ou um par de claves. Representam uma camada da textura rítmica que se forma por tambores, chocalhos, palmas e vozes que dão suporte ou criam contraste durante uma performance. Não se trata apenas de um período musical básico estabelecido por um instrumento, mas uma estrutura rítmica moldada que influencia todos os aspectos da música e dança. O padrão de cada tambor ou melodia de uma canção ocorre em contraponto a essa referência cíclica. Há um consenso geral de que esses ostinatos são fundamentais como referências temporais dentro de um grupo musical africano (AGAWU, 2006, p.1) e permeiam grande parte da música da África Ocidental, constituindo uma das características da musicalidade das diásporas afro-americanas:

“Devido à dificuldade em manter o tempo metronômico subjetivo [...], as tradições africanas facilitam esse processo externalizando o pulso básico. Como já foi notado, isso se mostra por meio de palmas ou por meio das batidas de um simples idiofone. Dessa maneira, a linha guia relacionada ao intervalo de tempo tem sido descrita como *timeline*.” (NKETIA, 1975 apud KUBIK, 1979, p.14)

Na África Ocidental e Central alguns padrões específicos de *timelines* são importantes. A *timeline* estudada por Agawu é utilizada na prática musical da etnia Ewe. Tem 12 pulsos elementares regularmente submetidos a uma base ternária e é a mais comum da região do Golfo da Guiné, sendo por isso chamada de *Standard Pattern*. Sua versão de 5 golpes sobre os 12 pulsos é encontrada na costa oeste da África, mas é muito mais

representativa na região centro africana (figura 99). Essa *timeline* funciona também como um ícone identitário da cultura nagô-iorubá, tendo sido transmitida e permanecido inalterada em território americano, através da prática musical dos escravos provenientes desta região. Sabemos que o Forte de São Jorge de Mina, em Gana, país localizado nesta região, foi um dos principais centros de tráfico de escravos para as Américas até o final do século XVIII. Hoje, quando encontramos na cidade de Salvador, Bahia (lugar de forte presença étnica de origem ioruba), os praticantes de candomblé ketu utilizando-se do “toque” *vassi*, que compartilha do mesmo *Standard Pattern*, testemunhamos como a força desta figura rítmica pode atravessar séculos e reatar culturas distantes geograficamente, mas com genes musicais comuns.:

Figura 99: Versão da *timeline* sobre 12 pulsos, com 5 golpes escrita numericamente 2 2 3 2 3.

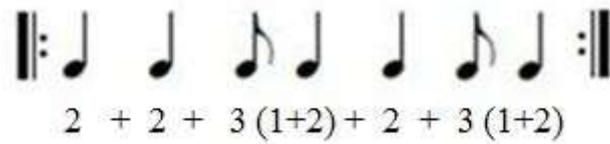


Fonte: KUBIK, 1979, p.15.

O desdobramento de um golpe sobre 3 pulsações pode ser feito em (1+2) ou (2+1), originando a versão formada por 7 golpes (figura 100), que pode ser encontrada por toda a costa oeste africana também entre os povos Fon, Igbo e Akan (KUBIK, 1979, p.15). Com referência a essa *timeline*, Kubik comenta:

“Quando ocorre o *standard pattern* de 12 pulsos, especialmente em sua versão de sete articulações, e quando é tocado por campana ou garrafa, temos um indício quase certo de que estamos diante da tradição musical da costa do Oeste Africano, iorubá, fon, akan (ewe) ou similar.” (KUBIK, 1979 apud LACERDA, 2014, p.238)

Figura 100: Versão da *timeline* sobre 12 pulsos, com 7 golpes escrita numericamente 2 2 1 2 2 1 2.



Fonte: KUBIK, 1979, p.15.

No exemplo abaixo (figura 101), uma transcrição realizada por Kongo Zabana (*African Drum Music*, vol.1, 1997) de uma estrutura polirrítmica de um conjunto percussivo Ewe apresentando o *standard pattern* na linha superior, tocado pelo agogô (*bell*).

Figura 101: Estrutura polirrítmica guiada pelo agogô tocando o *standard pattern*, na linha superior.

Tempo: ♩ = 104

Gakogui (Bell)

Axatse (Rattle)

Kagan (Drum)

Totodzi (Drum)

Kroboto (Drum)

Kidi (Drum)

Atsimevu (Lead drum)

Fonte: AGAWU, 2006, p.2.

Um dos aspectos mais interessantes do *standard pattern* é sua possibilidade de rotação (JONES, 1959). O mesmo padrão descrito na figura 97, formado por sete articulações, pode ser rotacionado assumindo 7 novas configurações permutadas:

2 2 1 2 2 1 2

2 1 2 2 1 2 2

1 2 2 1 2 2 2

2 2 1 2 2 2 1

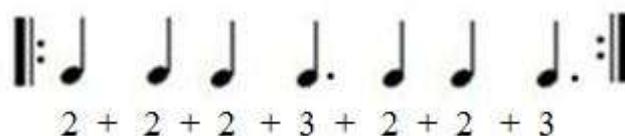
2 1 2 2 2 1 2

1 2 2 2 1 2 2

2 2 2 1 2 2 1

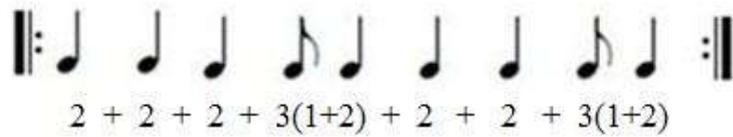
Com estrutura e função à *timeline* de 12 pulsos, a *timeline* mais comum da cultura bantu tem 16 pulsos elementares (figura 102 e 103). Os bantu foram predominantes na África Meridional, na região de Congo e Angola, de onde vieram a maioria dos escravos no século XIX. Como veremos adiante, a *timeline* do samba tem também 16 pulsos elementares, revelando em sua estrutura rítmica profunda suas origens culturais que lhe atam a uma ancestralidade bantu. Esse padrão também pode se apresentar em versões com 7 ou 9 golpes (KUBIK, 1979, p.17):

Figura 102: Versão da *timeline* sobre 16 pulsos, com 7 golpes.



Fonte: KUBIK, 1979, p.17.

Figura 103: Versão da *timeline* sobre 16 pulsos, com 9 golpes.



Fonte: KUBIK, 1979, p.17.

Para AROM (1991, p.93) , o significado de ostinato do modo como é executado na música africana aponta para uma frase curta com periodicidade invariável, vocal ou instrumental que aparece junto com a linha principal. Podem existir dois ou mais ostinatos se movendo contrapontisticamente ou de modo horizontal. Dessa maneira, cada linha guia caminha em padrões rítmicos e melódicos independentes. O cruzamento de padrões rítmicos diferentes, ou *cross rhythm*, origina o contraponto rítmico e envolve a combinação de estruturas rítmicas de modo que se atravessam uma a outra. O ostinato criado enfatiza seus pontos de divergência ao invés de seus pontos de conexão, um fenômeno que ocorre sempre na performance coletiva de um grupo de percussionistas. Gramani utilizou estes mesmos princípios em seus estudos polirrítmicos: as frases rítmicas devem ocorrer sobre *o tactus* mantendo, entretanto, suas características individuais independentes, como num contraponto coordenado pela relação vertical entre as vozes (GRAMANI, 1988). Ou seja, as vozes são coordenadas pelo *tactus* mas não subordinadas a ele.

### 3.1.1 *Timeline* x Metrônomo

A *timeline* não admite variações, mas pode aparecer rotacionada, conforme visto acima (figura 104), ou seja, o ciclo pode ser iniciado em qualquer ponto.

Figura 104: *Timeline* conhecida como *standard pattern*.



Fonte: AGAWU, 2006, p.1.

Uma vez iniciado o ciclo, ele se repete imutável ao longo da peça. Tal limitação é uma das razões pela qual alguns estudos fazem uma analogia entre a *timeline* como função de metrônomo. Esta analogia não é muito feliz, pois o metrônomo mensura o tempo com unidades repetitivas isócronas e amorfas enquanto que a *timeline* molda o dimensionamento temporal por séries rítmicas geradas por imparidades de 5 pulsos (2 + 3), 7 pulsos (2 + 2 + 3) ou 9 pulsos (2 + 2 + 2 + 3), dispostas em uma ordenação plena de significado. Segundo Agawu, “enquanto um metrônomo mensura o tempo com unidades repetitivas, em oposição, a *timeline* molda o dimensionamento por agrupamentos rítmicos repetitivos (AGAWU, 2006, p.7).

O etnomusicólogo David Locke (TITON, 2002), em estudos sobre a improvisação na música africana, reforça a existência do “senso de metrônomo” mantendo a consistência da fluidez rítmica. Entre as muitas frases rítmicas distintas ocorrendo simultaneamente no conjunto de percussão, os músicos conseguem manter o ritmo de forma estável. A linha guia executada repetidas vezes por um instrumento de timbre agudo com o conjunto auxilia para que se mantenha essa estabilidade. Esse ostinato serve como referência de tempo.

A. M. Jones (1959) foi pioneiro com sua pesquisa de transcrição sem as mesmas condições operacionais que teria atualmente. Seus experimentos envolviam a transcrição exata de cada instrumento de percussão de um conjunto musical africano. A *timeline* foi utilizada como padrão de referência temporal e simultaneamente cada instrumento foi gravado por aproximadamente 20 segundos (JONES, 1959 apud AROM, 1991). Para o pesquisador, a *timeline* constitui a referência para todo o conjunto musical, funcionando como um “contador de ritmo”. O *standard pattern* é, portanto, mais que uma pontuação metronômica de tempo: é uma fórmula rítmica/semântica assimétrica que sustenta o tempo de uma música polirrítmica complexa.

Gramani, por sua vez, ao se referir ao uso do metrônomo como um auxiliar nos estudos rítmicos, destaca que é imprescindível para o músico desenvolver o seu “relógio-interior” para “sentir interiormente a regularidade”, e que este é um processo subjetivo: “o nosso relógio interior não vai aprender de ‘ouvido’ com o metrônomo. Quem vai ‘ensinar’ o ouvido interior a manter a regularidade será um conjunto de processos (de concentração, percepção e crítica) que é individual, personalizado”. Por essa razão, desaconselha o uso irrestrito do metrônomo, pois esse meio mecânico que “não se deixa influenciar por uma

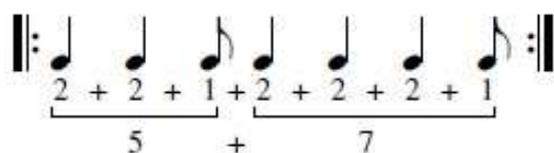
dominante, por uma conclusão de frase ou por um clímax rítmico” (GRAMANI,1996, p.55). Ou seja, a relação de tempo marcado e tempo moldado, utilizada por Agawu para diferenciar a *timeline* da marcação ordinária do metrônomo é também o pressuposto da regularidade como um formato subjetivo, conforme expresso por Gramani. Em ambos os casos, trata-se da marcação do tempo como uma questão semântica e não uma ordenação sintática.

### 3.1.2 O conceito divisivo e aditivo nas *timelines*

Arom (2004, p.226) destaca uma distinção no que se refere à organização temporal dos sons: a diferença entre a música medida e a não medida. A ausência de acentos regulares na música africana faz com que o musicólogo naturalmente tente encaixar o que ele ouve em padrões fornecidos pela notação métrica convencional. Desse modo, o discurso musical africano acaba sendo enquadrado em uma abordagem ocidental do ritmo: incoerências como o uso de fórmulas de compasso ocidentais acabam gerando acentuações inexistentes.

O contraste entre as durações curtas e longas desempenha um papel importante ao se estabelecer o caráter fundamental desse padrão e seu potencial expressivo. A colcheia (curta) interrompe a sequência estável de semínimas (longas) por duas vezes, introduzindo um elemento de desestabilidade ou síncope à *timeline*. Como se trata de um ciclo que se repete rapidamente, as situações de tensão e resolução provocadas por estes fragmentos ímpares da *timeline* levam ao dinamismo e movimento musical (figura 105). Sachs (1953) já escrevia que a essência de toda a expressão musical se encontra na percepção do movimento orgânico através do ritmo. Para ele não se trata apenas de divisão do tempo, mas também da geração de novas expectativas por meio das resoluções das situações de tensão.

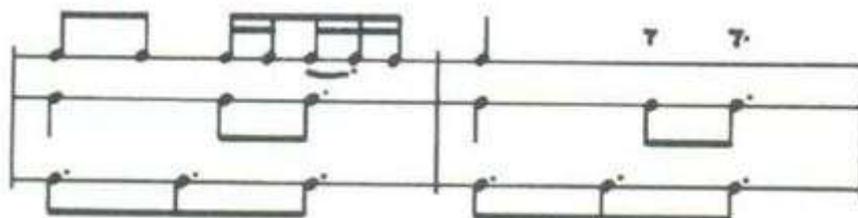
Figura 105: *Standard pattern* como uma estrutura aditiva.



Segundo Agawu, a representação da *timeline* como 2+2+1+2+2+2+1 envolve uma concepção mais aditiva que divisiva quando se parte de uma análise estrutural. A formação de dois grupos irregulares ( 5 + 7 ) gera imparidades rítmicas que são responsáveis pela dualidade fundamental na construção de muitas formas expressivas africanas. Funcionam com aspecto de complementação e demonstram a força desse ostinato.

Arom (1989, p.94) descreve uma estrutura rítmica como simétrica ou assimétrica, com a assimetria podendo ser ainda regular ou irregular. Toda estrutura que pode ser dividida igualmente em duas partes é chamada simétrica. Quando essa segmentação não existe, dada pela posição dos acentos, alternância de timbres ou ataques, tal estrutura é chamada assimétrica. Se o ciclo pode ser separado em partes iguais, diferentes de dois, trata-se de uma assimetria regular. No exemplo abaixo, Gramani compõe o estudo a partir de um ostinato em 9/16 na linha inferior, com característica assimétrica regular. Neste caso, a estrutura rítmica não pode ser dividida em duas partes iguais, mas pode ser dividida em “partes iguais”. O ostinato da linha central forma uma camada assimétrica irregular, enquanto na linha superior há uma leitura rítmica (figura 106):

Figura 106: Estrutura assimétrica regular e irregular.



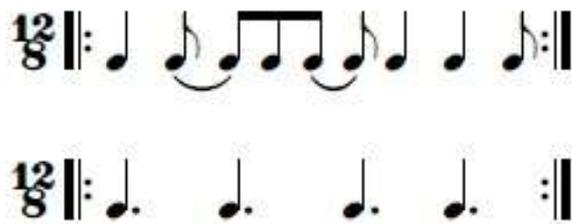
Fonte: GRAMANI, 1996, p.198.

Uma forma particular de assimetria é encontrada no *standard pattern* e chama-se imparidade rítmica (*rhythmic oddity*): as figuras se arranjam em valores mínimos ímpares formando agrupamentos irregulares com a justaposição de quantidades binárias e ternárias. As combinações rítmicas ímpares respeitam uma regra designada “metade menos 1 / metade mais 1”. Um ciclo de 8 valores mínimos não se divide em duas partes de quatro pulsos, mas em duas partes de três e cinco pulsações (  $4 - 1 = 3 / 4 + 1 = 5$  ). Da mesma forma, um ciclo

de 12 valores mínimos se divide em 5 e 7 pulsos e um ciclo de 16 pode ser dividido em 7 e 9 pulsações (AROM, 2004, p. 248).

O *standard pattern* surge dentro de um contexto de dança com modos específicos de expressar som e movimento. Desse modo, a dinâmica gestual e a métrica estão imbricadas em sua origem. O deslocamento dos pés é um componente essencial quando se pensa em articulação métrica. Para o dançarino, o ritmo guia a realização do gesto produzindo um significado que é o propósito final, e não o meio de sua produção. Agawu aponta que em danças da etnia Ewe pesquisadas por ele no Sul de Ghana, os pontos de apoio dos pés na dança ocorrem sobre ou próximos às semínimas pontuadas no ciclo de 12 pulsos sugerindo um ciclo de movimentos de apoio na dança a cada 4 batidas.

Figura 107: *Standard pattern* interpretado metricamente.



Fonte: AGAWU, 2006, p.20.

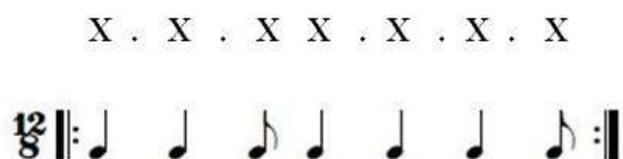
A estrutura rítmica influencia o padrão de movimentos dos dançarinos e seus elementos se articulam em movimentos básicos, apreendendo a essência da textura rítmica. O ritmo serve de guia para a criação gestual que por sua vez, age como propósito principal. Reescrevendo a *timeline* característica da rítmica africana em compasso composto, pode-se oferecer novo significado às longas e curtas (figura 107).

### 3.2 AS SÉRIES RÍTMICAS DE GRAMANI NA PERSPECTIVA DOS OSTINATOS, *TIMELINE* E PULSAÇÃO ELEMENTAR (notação X.)

As unidades mínimas de tempo que ocupam uma sequência musical constituem a pulsação elementar (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.91). O *standard pattern*, ostinato

característico das regiões Oeste e Central da África, pode ser dividido em 12 pulsações elementares, audíveis ou articuladas por meio do movimento de execução instrumental ou da dança. Os golpes executados pelos músicos e os acentos musicais estão associados com esses pulsos. Oliveira Pinto opta por escrever os sons musicais a partir dos estudos de Gerhard Kubik (1959, p.15), estudos pioneiros em uma escrita mais apropriada à concepção musical africana, utilizando “X” como representação de golpes (ou som) e “.” como pulsação elementar não tocada. Desse modo, o ostinato característico ou *standard pattern* poderia ser reescrito sobre os doze pulsos do seguinte modo:

Figura 108: *Standard pattern* com notação sugerida por Oliveira Pinto.



Fonte: OLIVEIRA PINTO, 2001, p.96.

As *Séries* que Gramani apresenta na primeira parte de *Ritmica* expressam a ideia de pulsação elementar com a representação dos ostinatos em forma de acentuação. São formadas por uma sucessão de sons longos e curtos, obedecendo a um princípio de prolação (prolatio) similar ao sistema utilizado no *Modus Rítmicos* medieval. Nesse sistema, uma longa e uma breve poderiam variar em proporção 2:1, 3:1 e 3:2. Cada *Série* é dividida em frases de 3 períodos e estruturada em padrões rítmicos aditivos. A *Série 2-1* representada numericamente abaixo:

2 1 | 2 1 1 | 2 1 1 1 | 2 1 1 1 1  
 2 2 1 | 2 2 1 1 | 2 2 1 1 1 | 2 2 1 1 1 1  
 2 2 2 1 | 2 2 2 1 1 | 2 2 2 1 1 1 | 2 2 2 1 1 1 1

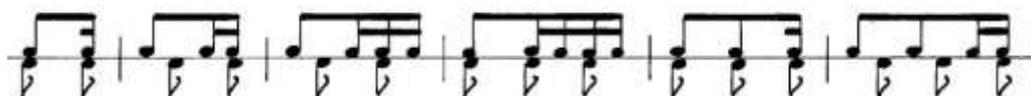
Figura 109: *Série 2-1* . Sua realização ideal, com sinais de dinâmica.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.16.

Os números nomeando as *Séries* indicam a relação entre as proporções de valores usados em cada estudo. Existe uma lógica de adição na criação das sequências rítmicas e o pensamento musical formado é resultado das estruturas dos compassos que se alteram progressivamente. Os sons longos mantêm os apoios e a personalidade individual de cada estrutura deve ser mantida independente da outra voz que forma os exercícios. Gramani escreveu cada um dos estudos “a mão”, sem os meios tecnológicos que dispomos hoje. Assim, as imagens retiradas de sua obra mantêm-se com a sua grafia e a noção de espaço temporal se faz por meio do espaço gráfico precisamente calculado. As primeiras séries são compostas em contraposição a colcheias (X.):

Figura 110: *Séries 2-1* com base em colcheias (X.).



Fonte: GRAMANI, 1988, p.19.

Gramani realiza adições às proporções em combinações de longas como colcheias (X.) e curtas como semicolcheias (X), ou formando uma colcheia pontuada (X . .) pelas união das duas figuras anteriores. Em oposição às linhas rítmicas criadas, uma segunda voz com sequências de sons de igual duração aparece criando um contraponto rítmico: cada voz deve ocorrer paralelamente, caminhando no mesmo sentido e formando um conjunto em que cada uma mantém sua autonomia (GRAMANI, 1988, p.19). No exemplo abaixo, as colcheias

pontuadas apresentam uma ideia ternária regular sobre a qual as adições da linha superior se realizam:

Figura 111: *Séries 2-1* com base em colcheias pontuadas (X.).

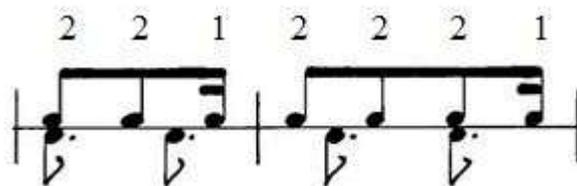


Fonte: GRAMANI, 1988, p.19.

As barras de compasso separam apenas as ideias rítmicas da voz superior. As colcheias da voz inferior atravessam os compassos mantendo sua identidade. A intenção do autor nesses primeiros exercícios de sua obra está no treino de durações: um som longo equivalente a duas ou três pulsações elementares e um som curto como um pulso apenas, sentindo cada elemento de uma estrutura como um elemento musical e não somente aritmético. A lógica na construção desses estudos está na inclusão de um som curto a cada compasso.

O *standard pattern* (numericamente representado por 2 2 1 2 2 2 1) é reproduzido nas *Séries* em que a lógica de construção está na adição de um som longo a cada compasso. Uma linha rítmica formada por figuras simples em oposição a figuras com subdivisão ternária:

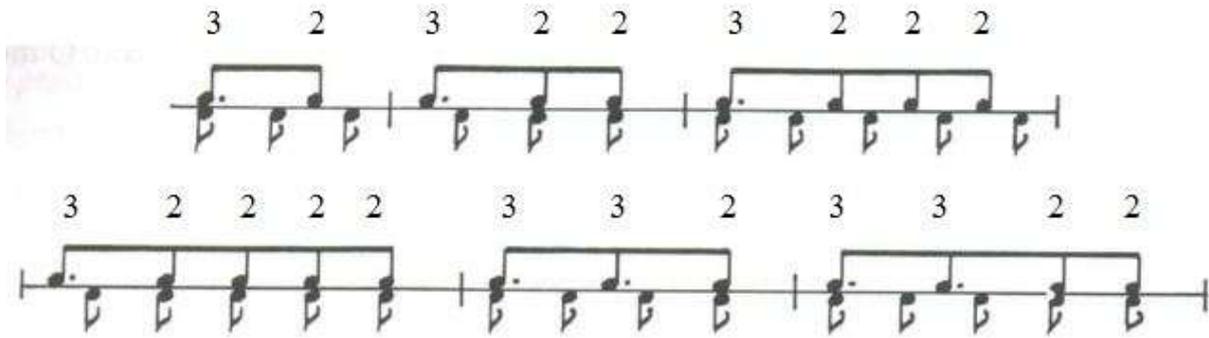
Figura 112: *Séries 2-1* com base em colcheias pontuadas (X.).



Fonte: GRAMANI, 1988, p.31.

Nas *Séries 3-2* (Gramani, 1988 pp. 26-27 e Gramani, 1996 pp. 30-31) as imparidades geradas pela alternância de ciclos de 3 e 2 pulsos permitem uma aproximação ainda maior com as *timelines*.

Figura 113: Séries 3-2 com base em colcheias (X.).



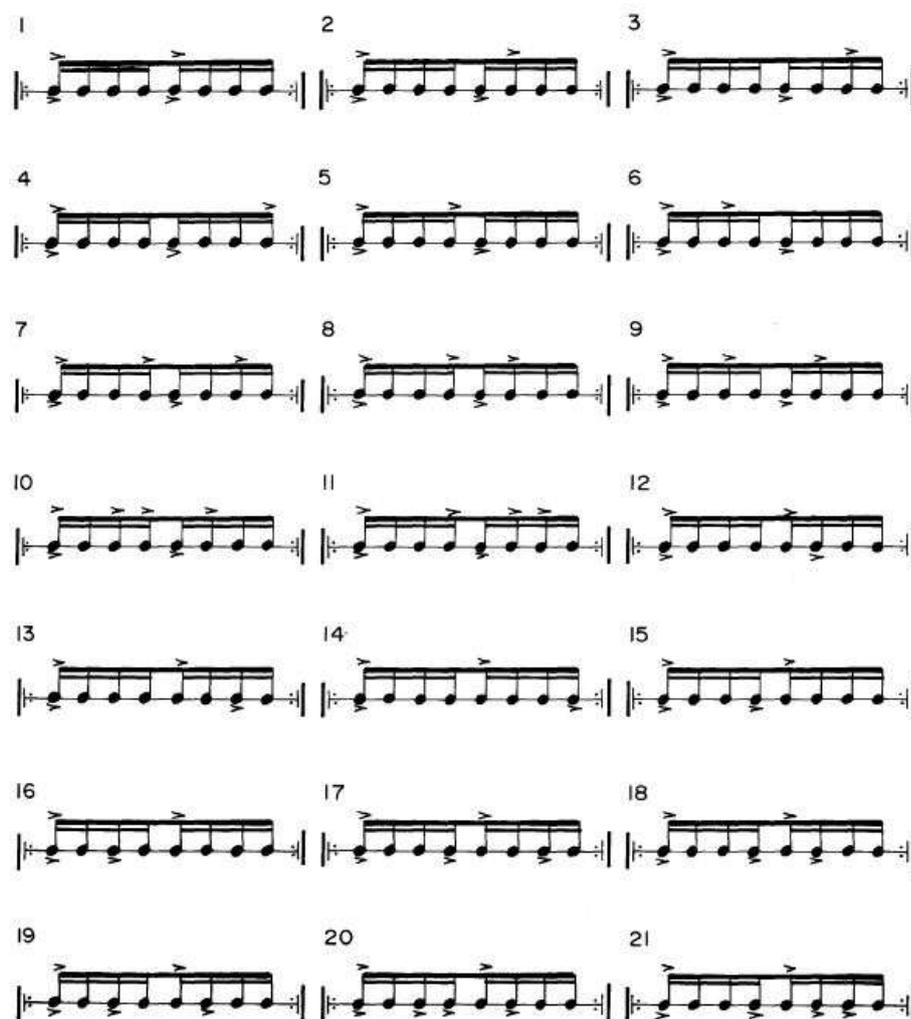
Fonte: GRAMANI, 1996, p.30.

As colcheias pontuadas (3 pulsos) são alternadas com colcheias (2 pulsos) da mesma forma como nas *timelines* em suas formas mais simples, sem desdobramentos, e o uso de combinações binárias e ternárias como ostinatos evidenciam uma característica polirrítmica comum. Encontramos nas *Séries* uma construção lógica onde valores são adicionados de maneira simétrica, o que torna esses estudos de fácil memorização.

### 3.3 ESTRUTURAS DE PULSAÇÕES

Nos estudos denominados *Estruturas de Pulsações*, Gramani representa o compasso (ou o ostinato) decodificando uma célula rítmica em sua menor unidade estrutural, os pulsos mínimos ou elementares. Esses agrupamentos de valores iguais recebem acentuações regulares, que constituem o tempo, e irregulares que formam a ideia rítmica propriamente dita:

Figura 114: *Estruturas de Pulsações 8*, construídas sobre 8 pulsos elementares.



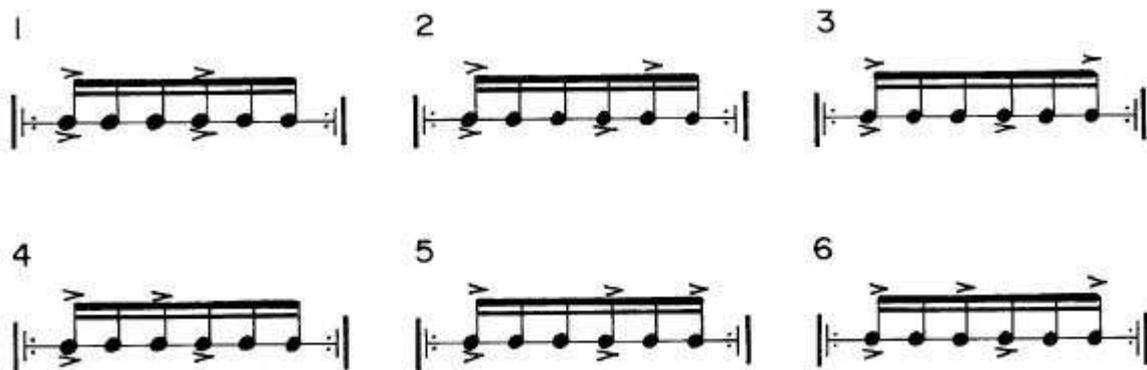
Fonte: GRAMANI, 1988, p.58.

A figura 114 demonstra as variações de acentos sobre a estrutura de pulsação de valor 8 (oito semicolcheias equivalentes a uma mínima). De 1 a 11, a acentuação que constitui os tempos está na voz inferior e deve ser executada batendo os pés, alternadamente. A ideia rítmica é apresentada por Gramani na voz superior: as pulsações são marcadas delicadamente por uma mão batendo sobre a outra de forma perpendicular enquanto os acentos devem ser realizados por meio de palmas. A partir do compasso 12, as vozes se invertem e novas associações devem ser construídas. A alteração das acentuações colocada sobre a estrutura

determina diferentes articulações rítmicas. No item 2 da figura 114, a estrutura superior recebe acentos no primeiro e no sexto pulsos, evidenciando uma articulação rítmica de 5 + 3 partes. Do mesmo modo, no item 5, a estrutura de oito pulsos é acentuada na primeira e na quarta semicolcheia, determinando uma articulação rítmica de 3 + 5 partes. Trata-se, portanto, de um estudo polirrítmico que possibilita adquirir a consciência musical da relação entre ritmo e tempo. É importante lembrar que ideia de pulsos mínimos está implícita em todos os estudos escritos a mão por Gramani sob a forma de espaçamentos perfeitos entre as durações, representando de forma clara todas as proporções.

Em *Estruturas de Pulsações 6*, a linha rítmica regular (demonstrada no exemplo abaixo pela linha inferior de acentos) evidencia uma estrutura ternária, comum nas *timelines* formadas sobre 12 pulsos. A intenção rítmica presente na voz superior se desloca formando combinações ternárias e binárias, antecipando conceitos que Gramani trabalha mais a frente em seus estudos *6 a 2 e a 3*:

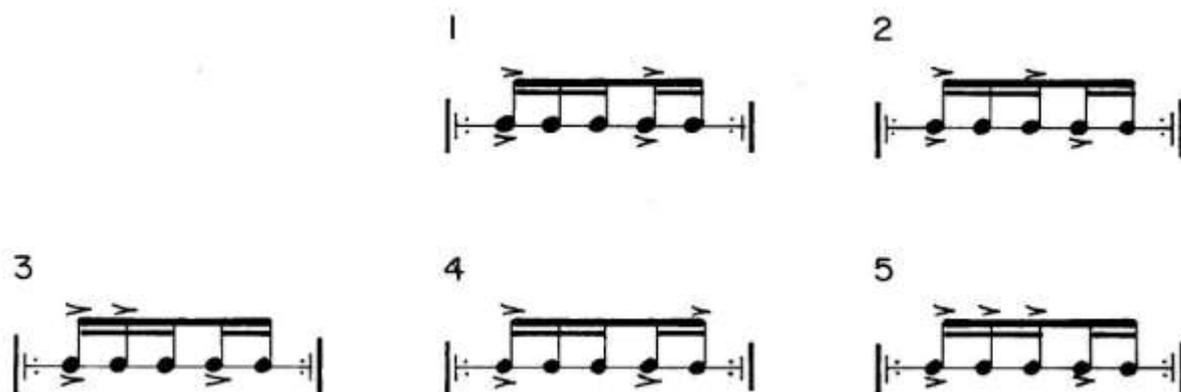
Figura 115: *Estruturas de Pulsações 6*, sobre 6 pulsos elementares.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.59.

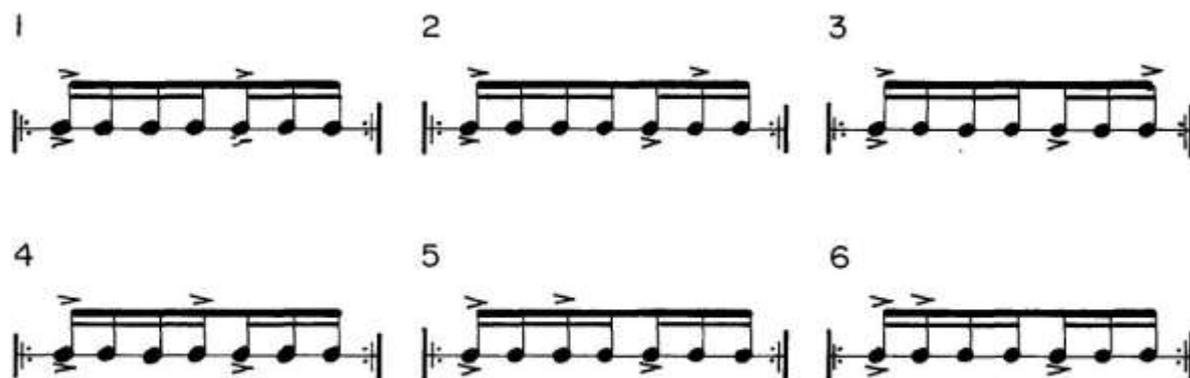
Em *Estruturas de Pulsações 5 e 7*, Gramani desenvolve o conceito de imparidades rítmicas presente nas *timelines* construídas sobre 12 e 16 pulsações:

Figura 116: *Estruturas de Pulsações 5 (3-2)*, sobre 5 pulsos elementares divididos assimetricamente em 3 e 2 pulsações.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.60.

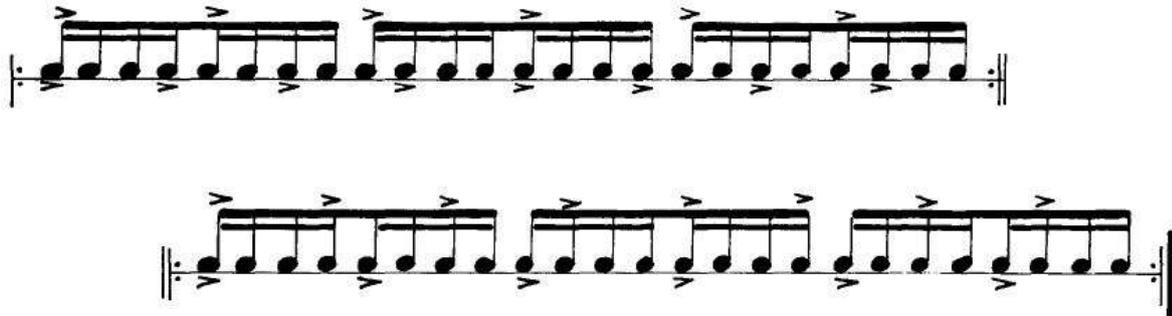
Figura 117: *Estruturas de Pulsações 7 (4-3)*, sobre 7 pulsos elementares divididos assimetricamente em 4 e 3 pulsações.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.62.

No exemplo a seguir, Gramani contrapõe ideias rítmicas binárias a ternárias: os acentos inferiores representam o ostinato regular que ocorre a cada 3 semicolcheias, assim como o movimento dos pés numa dança Ewe. A sugestão de realização é justamente alternar os pés para executar esses ostinatos regulares. Como os estudos anteriores, após todas as variações que o autor propõe, ocorrem as inversões de vozes, e novas relações devem se formar:

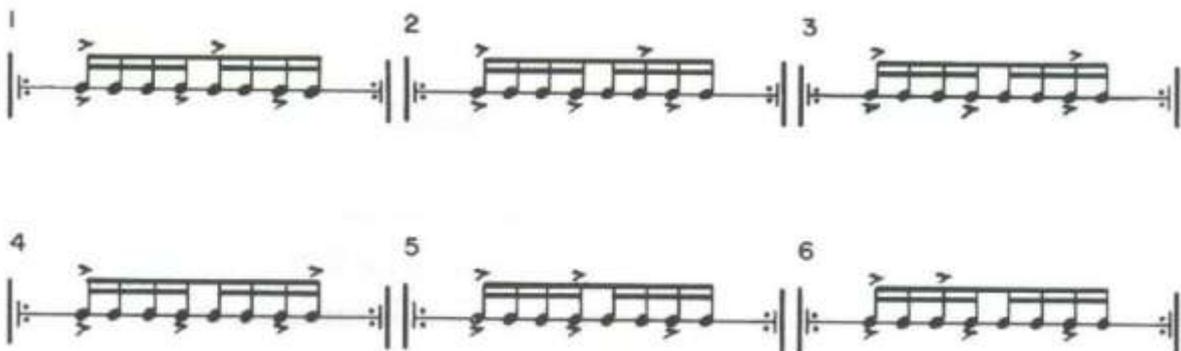
Figura 118: *Estruturas de Pulsações 8 (base3)*, contraposição de acentuações binárias a ternárias.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.66.

No volume II, *Rítmica Viva*, Gramani apresenta as *Estruturas de Pulsações* sobre ostinatos formados por acentuações características de uma *timeline* conhecido por *tresillo* (SANDRONI, 2001, p.47). Trata-se de um conceito onde oito subdivisões são percebidas como agrupamentos de três terços desiguais agrupados como ( 3 + 3 + 2 ) pulsos. As rotações dessa *timeline* permitem desdobramentos característicos a gêneros musicais diferentes. Abaixo, um exemplo das *Estruturas de Pulsações 8(3 3 2)*:

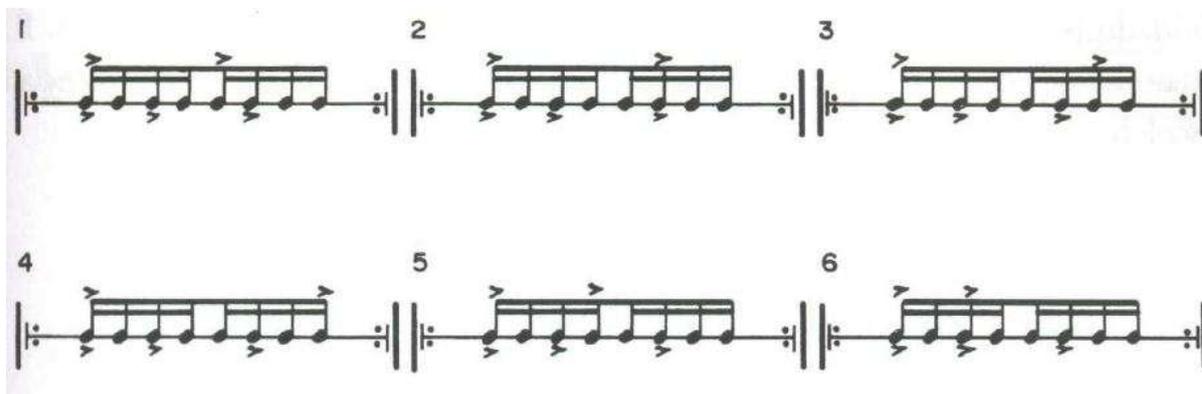
Figura 119: *Estruturas de Pulsações 8 (base3 3 2)*.



Fonte: GRAMANI, 1996, p.126.

Rotacionando esse ostinato assimétrico, destacamos sua configuração (2 3 3) em *Estruturas de Pulsações 8*:

Figura 120: *Estruturas de Pulsações 8 (base 2 3 3)*.

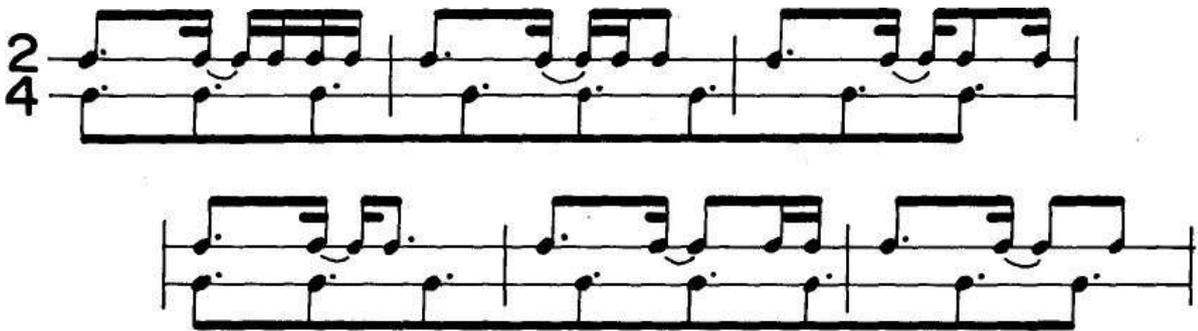


Fonte: GRAMANI, 1996, p.127.

As *Estruturas de Pulsações* de Gramani evidenciam uma visão rítmica a partir do pulso e não do *tactus*, o que torna seus estudos particularmente transformadores para que o músico com uma formação exclusivamente construída dentro do conceito de compasso desconstrua suas associações de subordinação ao *tactus* e se sensibilize para o pulso elementar como parâmetro de medição do tempo. O que Locke chamou de “metronomic sense” (TITON,2002) como uma das características da musicalidade africana, em Gramani é um elemento crucial para a ampliação da sensibilidade rítmica de qualquer músico.

### 3.4 DIVERTIMENTOS

*Divertimentos* são estudos em que Gramani contempla uma organização métrica oposta a um ostinato tendo como ponto de referência a pulsação elementar, representada aqui pelas semicolcheias. A medida dada pelos pulsos mínimos é o ponto central para todos os eventos rítmicos e caracteriza o princípio aditivo. A fórmula de compasso se refere à linha superior enquanto o ostinato formado por colcheias pontuadas atravessa os compassos binários, mantendo sua individualidade:

Figura 121: *Divertimentos 7 em 2/4*.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.97.

Rodrigues (2001, p.134) descreve o procedimento utilizado por Gramani em seus *Divertimentos* como processos de oposição métrica, onde uma ideia rítmica de movimento ternário se opõe ao movimento binário. O mesmo ocorre em compassos metricamente equivalentes, mas com diferentes padrões de articulação rítmica interna, ou seja, com distinções quanto ao modo de organização de suas respectivas estruturas de pulsações:

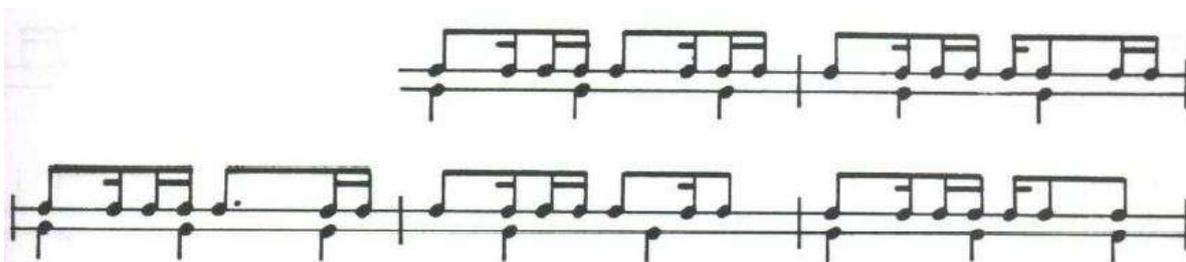
Figura 122: *Muitos Divertimentos*.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.107.

Figura 123: *Divertimentos*.

Fonte: GRAMANI, 1996, p.62.

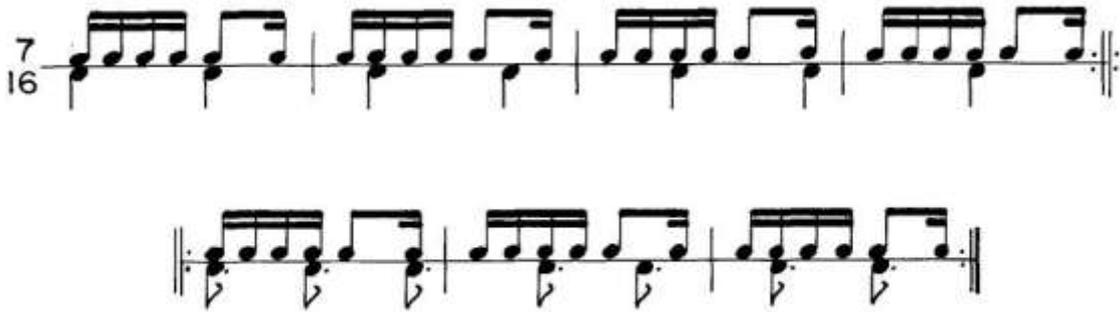
O processo de defasagem ocorre quando ostinatos de comprimentos diferentes são sobrepostos. Nos *Divertimentos* abaixo, um ostinato formado sobre cinco pulsos mínimos (nesse caso, com pequenas variações) se sobrepõe a outro de quatro pulsos (semicolcheias). O macro período se estrutura a partir de quatro ciclos de cinco pulsos coincidindo com 5 ciclos de semínimas. Após essa volta completa, há um ponto de convergência e outro macro período se estabelece:

Figura 124: *Divertimentos*.

Fonte: GRAMANI, 1996, p.69.

Em *Divertimentos em 7/16*, o ponto de convergência é verificado após 4 ciclos de sete pulsos em oposição a sete ciclos de quatro pulsações:

Figura 125: *Divertimentos em 7/16*.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.116.

### 3.5 OSTINATOS DE CONCEPÇÃO STRAVINSKIANA

Estudos inspirados na *Marcha do Soldado* (Stravinsky, 1918) estão presentes nos dois volumes da obra de Gramani: *Fifrilim*, *Tambaleio*, *Algaravia*, *Fanfarra*, *Tirolira*, *Pirilâmpias* e *Balancim*. Neles, uma das linhas rítmicas apresenta métrica mista, ou seja, mudanças de indicações métricas ocorrem no decorrer da leitura, enquanto a outra linha se desenrola sobre um ostinato regular. A escrita desse ostinato transpõe as barras de compasso que aqui são coincidentes e Gramani opta por manter a fórmula de compasso indicada apenas para a voz superior.

Figura 126: *Fifrilim*.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.138.

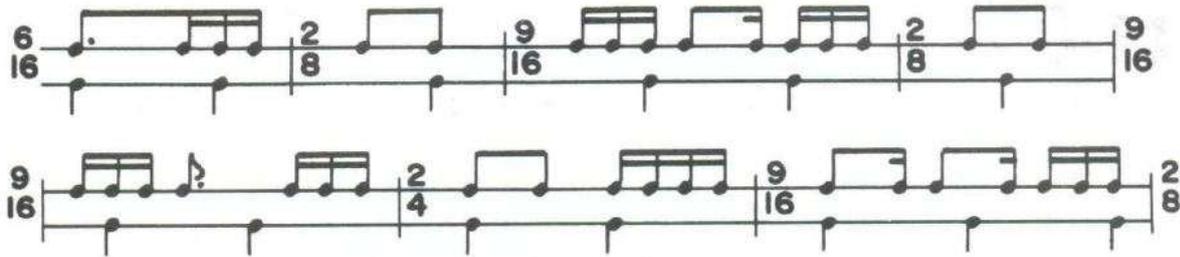
O ostinato é simples, formado apenas por semínimas com diferenciação de timbres, enquanto a frase rítmica característica de uma marcha se alterna entre as fórmulas de compasso binária e ternária, produzindo um resultado que Gramani define como “balançado”. O ostinato representa a regra e a frase rítmica superior deve “pairar” sobre ele.

Figura 127: *Fanfarra*.

Fonte: GRAMANI, 1988, p.151.

Na música do século XX, fórmulas de compasso com numeradores como 5 e 7 ganharam atenção especial, gerando imparidades por meio da métrica assimétrica.

Figura 128: *Pirilâmpias 5*.

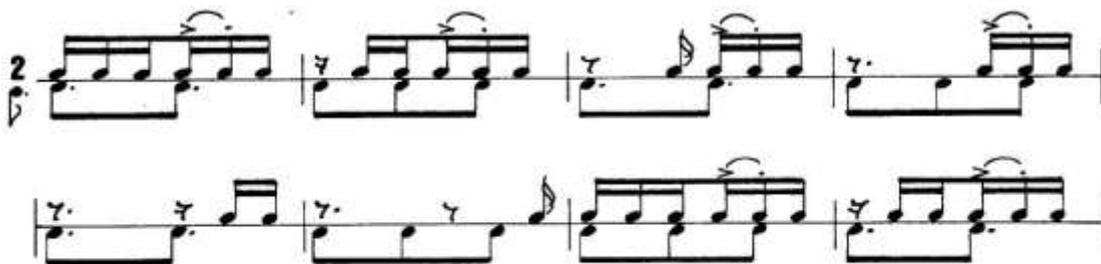


Fonte: GRAMANI, 1996, p.177.

### 3.6 “6 A 3 E A 2”

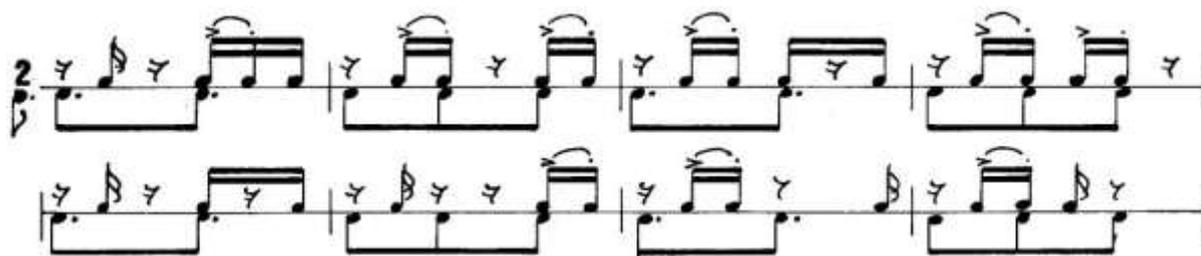
Lacerda (2014, p.30) descreve o uso do termo hemíola para formações rítmicas lineares que apresentam as relações 3:2, 4:3, 8:3, ou seja, combinações ternárias opostas a binárias. São relações que, quando realizadas simultaneamente, designam-se *cross-rhythms*, de acordo com autores africanistas a partir de A. M. Jones. Nos estudos *6 a 2 e a 3* Gramani desenvolve esse princípio sobre uma série de seis semicolcheias (compasso 3/8), explorando variações rítmicas sobre o compasso binário composto e ternário simples, simultaneamente.

Figura 129: *6 a 2 e a 3*.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.87.

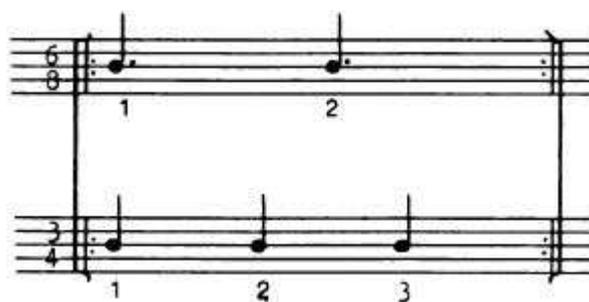
Figura 130: 6 a 2 e a 3, com pausas.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.91.

Segundo Locke (1982, p.223), na música africana com divisões ternárias os padrões rítmicos se conformam tanto sobre acentuações compostas quanto simples. Compassos como 6/8 ou 12/8 coexistem com 3/4 ou 3/2. Como Jones pontuou (1959, p.102 apud LOCKE, 1982, p.223), músicos Ewe convivem desde cedo com relações de *cross-rhythm* na música ternária: uma estrutura métrica em 12/8 pode ser percebida simultânea e/ou alternadamente como quatro semínimas pontuadas, seis semínimas, três mínimas ou ainda oito colcheias pontuadas.

Figura 131: Relação 3:2 em *cross-rhythm*.



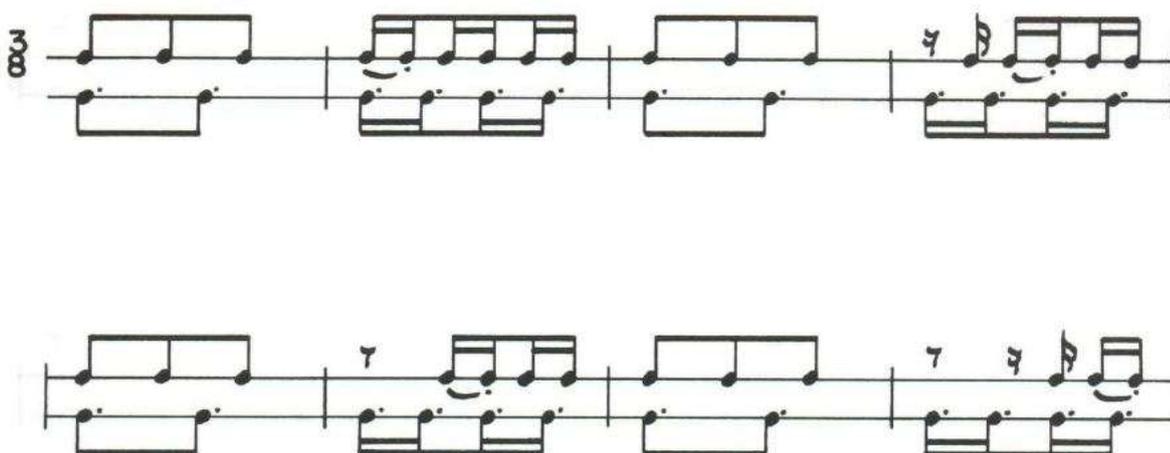
Fonte: LOCKE, 1982, p.223.

Figura 132: Padrões de percepção em *cross-rhythm* sobre *timeline* de 7 pontos de ataque.



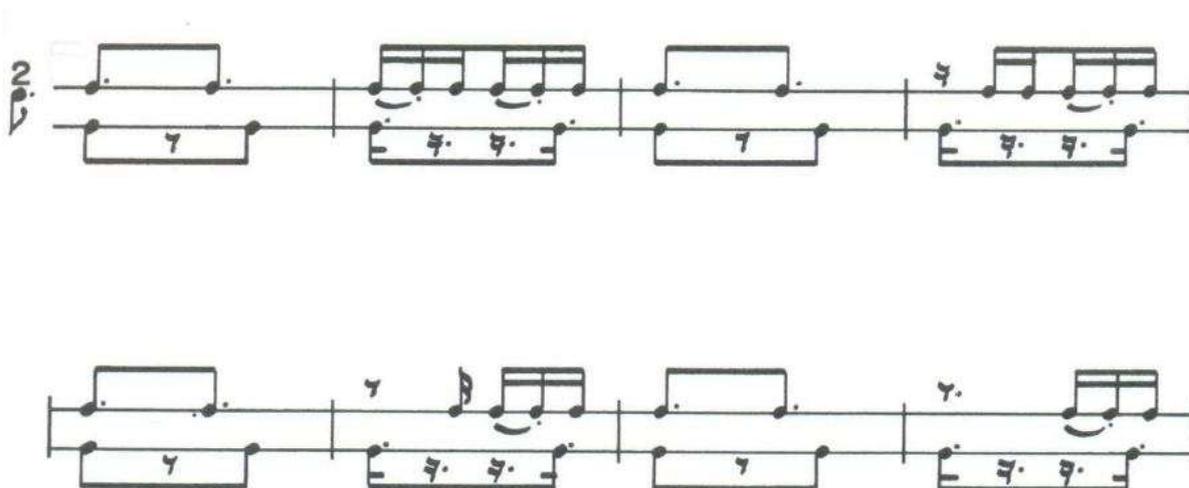
Fonte: LOCKE, 1982, p.224.

Figura 133: 6 a 3 e a 2.



Fonte: GRAMANI, 1996, p.43.

Figura 134: 6 a 3 e a 2.



Fonte: GRAMANI, 1996, p.48.

Nos estudos de Gramani, a principal ideia é realizar cada voz com sua identidade própria, apesar das características diferentes que cada uma apresenta: oposições métricas geradas por uma concepção binária oposta a uma ternária.

### 3.7 SAMBAS

Nos estudos denominados *Sambas*, Gramani propõe leituras de ostinatos de comprimento ímpar (uma soma ímpar de pulsações elementares) em sobreposição a ostinatos característicos desse gênero brasileiro. Do ponto de vista cognitivo, a sobreposição destas séries a ostinatos que geram ciclos agrupados em 5, 7, 9, 11 e 13 pulsos e seus múltiplos, induz o músico a sensibilizar-se para uma independência das polifonias rítmicas, evidenciadas pela utilização de timbres diferentes (voz e palmas). Gramani não faz aqui transcrições do samba, mas utiliza o conceito de golpes sobre duas ou três pulsações elementares, propondo um estudo rítmico diferenciado que alterna um compasso binário 2/4 e outro quinário 5/16 ou ternário 3/8. Utilizando princípios polirrítmicos, indica elementos que compõem o acompanhamento e estrutura relações de proporções conflitantes.

Entendemos essas formações ímpares como subtrações da *timeline* característica do samba: dos 16 pulsos elementares rotacionados, Gramani diminui 3 e forma um ostinato sobre 13 pulsações elementares. Pensando dessa forma, a execução fica mais musical, simples e com balanço. Gramani descreve o balanço como a possibilidade de, dentro de uma métrica pré estabelecida, conseguir fazer fluir a ideia musical, com significado trocado entre ouvinte e intérprete (GRAMANI, 1996, p.196).

Os exemplos abaixo, *Samba I* e *Samba II*, empregam esse ostinato diminuído na voz superior (GRAMANI, 1988, p.164):

Figura 135: *Samba I*: princípio de defasagem entre os ostinatos.

The image displays four systems of musical notation for 'Samba I'. Each system consists of two staves. The first system includes a time signature of 2/4 and a 5/16 note value. The notation illustrates the phasing between two ostinatos. The top staff of each system contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bottom staff contains a rhythmic ostinato pattern. The phasing is demonstrated by the relative timing of the notes in the two staves across the four systems.

Destacando apenas o ostinato sobre 13 pulsações elementares, teremos:

Figura 136: *Samba I*: Ostinato superior: *timeline* de 13 pulsos elementares.

Timeline 13 pulsos

X . X . X . X . X . X X .

Fonte: GRAMANI, 1988. P.164.

Os dois ostinatos de comprimentos diferentes se deslocam num processo cíclico de defasagem, chegando ao ponto de convergência após 8 ciclos de treze pulsos opostos a 13 ciclos de oito pulsos.

Figura 137: *Samba I*: sobreposição de ostinatos de comprimentos diferentes

$2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 = 13$  pulsos elementares

$3 + 1 + 3 + 1 = 8$  pulsos elementares

Fonte: GRAMANI, 1988, p.64.

Utilizando esse mesmo ostinato sobre treze pulsos mínimos, adaptei *Samba de Verão*, de Marcos e Paulo Sergio Valle, como um exercício prático para piano. Na figura 135, apresento como exemplo os quatro primeiros compassos desse clássico da bossa nova:

Figura 138: *Samba de Verão*, adaptada ao *Samba I*.

The musical score is presented in two systems, each containing four measures. The first system has the following chords: F(maj7), F(maj7), B(m7), and E7. The second system has the following chords: Bbmaj7, Bb6, Eb7, and Eb6. The bass line maintains a consistent rhythmic pattern of eighth notes throughout.

Fonte: elaborada pela autora, 2016.

Note que algumas adequações foram necessárias com relação à harmonia, representada no exemplo da figura 138 pelas notas do baixo, por se tratar de ostinatos de comprimentos diferentes.

O *Samba II* apresenta outro ostinato formado sobre os 13 pulsos mínimos oposto a um ostinato regular de três vezes:

Figura 139: *Samba II*: ostinato superior formado sobre treze pulsos mínimos.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Samba II'. The first system is marked with a 2/4 time signature and a 5/16 time signature. It features a treble clef staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a simpler rhythmic pattern. The second system continues the same musical notation.

Fonte: GRAMANI, 1988. P.166.

Adaptei *O Barquinho*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli ao *Samba II*, utilizando o ostinato sobre treze pulsos mínimos, também como um exercício prático para piano. Na figura abaixo, os quatro primeiros compassos desse clássico lançado em 1961:

Figura 140: *O Barquinho*, adaptação ao Samba II.

The musical score is written in 2/4 time and consists of two systems of three staves each. The first system features a melody line with a slur over the first two measures, a piano accompaniment with chords, and a bass line. The chords are labeled as Fmaj7, Bm7, and E7. The second system continues the melody and accompaniment, with chords labeled as Ebmaj7, Am7, and D7. The notation includes a melody line, a piano accompaniment with chords, and a bass line.

Fonte: elaborada pela autora, 2016.

O samba das escolas de samba no Brasil, apresenta uma *timeline* tocada sobre uma sequência de 16 pulsos elementares. Oliveira Pinto (1999) comenta que essa pulsação mínima não é totalmente rígida, não fornecendo um referencial de tempo por ser resultado do fazer musical em conjunto. A marcação dos pés durante o samba é caracterizada também pelos padrões tocados pelos dois surdos (surdo de primeira, que recai sobre o segundo e quarto tempos, e surdo de segunda que ocorre no primeiro e terceiro tempos) que fazem os apoios recaírem a cada quatro pulsos elementares:

Figura 141: Marcação dos apoios no samba sobre 16 pulsações elementares.

**X . . . X . . . X . . . X . . .**

Fonte: OLIVEIRA PINTO, 2001, p.93.

Oliveira Pinto (1999) também escreve sobre pulsos elementares como unidades menores de tempo que preenchem a sequência musical. A dança e o movimento de execução do instrumento manifestam, de forma audível, esses pulsos. Em seus estudos, o pesquisador percebeu que em conjuntos maiores de instrumentistas o alinhamento das pulsações básicas como resultado do fazer musical em grupo é a referência de tempo. No caso do samba de escola de samba onde diversos percussionistas tocam juntos, ocorre um ciclo de 16 pulsos elementares que se repete continuamente. Sobre essa estrutura de 16 pulsações ocorre uma sequência de batidas organizadas assimetricamente e repetidas como ostinatos particulares que podem ser facilmente reconhecidos e memorizados com função de orientar os músicos quanto ao caráter cíclico fundamental de uma peça.

De acordo com o pesquisador, a *timeline* característica do samba é realizada pelo tamborim e preenche os 16 pulsos da seguinte maneira:

Figura 142: *Timeline* característica do samba.

**X . X . X X . X . X . X . X X .**

Fonte: OLIVEIRA PINTO, 2001, p.95.

Ela pode ser representada numericamente como 2 2 3 2 2 2 3, onde 3 pode se desdobrar em (2 + 1) ou (1 + 2).

A assimetria é uma característica de muitos ritmos cíclicos da África, America Latina e Leste Europeu. São as imparidades rítmicas denominadas por Simha Arom e tanto o *standard pattern* africano quanto a linha guia do samba se dividem em partes desiguais sobre os 12 ou 16 pulsos elementares. No caso do samba, a relação 7 + 9 é a base do ciclo.

Figura 143: *Timeline* do samba dividida em grupos de 7 e 9 pulsos.

X . X . XX . X . X . X . XX .  
 2 2 3      2 2 2 3  
 7      +      9

Fonte: OLIVEIRA PINTO, 2001, p.96.

A sequência inversa dos agrupamentos também pode ocorrer. No entanto, a divisão exata em 8 + 8 não é admitida. Os passos da dança fazem a marcação a cada 4 pulsos e ajudam a criar o padrão de expectativa do ouvinte que a *timeline* cria por sua assimetria. (OLIVEIRA PINTO, 1999)

Rotacionando essa *timeline*, podemos reescrevê-la na forma como é mais encontrada em grande parte dos sambas (2006, p.8), iniciando seu ciclo de ataques a partir do segundo pulso mínimo:

Figura 144: *Timeline* do samba rotacionada.

. X . X . . X . X . X . X . . X  
 2 3      2 2 2 3 2

Fonte: TEIXEIRA, 2006, P.8.

Gramani adota também os princípios das imparidades rítmicas em seus ostinatos: a linha guia é a referência temporal básica, mas o executante se guia também pela divisão dos pulsos elementares em partes iguais, sentidas física e independentemente dos padrões

assimétricos das *timelines*. As partes praticadas simultaneamente concordam com o princípio de *cross-rhythm* ou cruzamento de ritmos individuais. O entrelaçamento de toques e timbres pode causar no ouvinte uma sensação de ambiguidade e incerteza induzindo-o a criar diferentes organizações temporais. O *Samba IV*, apresentado logo abaixo, pode ser analisado como um “samba em sete” contraposto a um ostinato regular: auditivamente, esse ostinato cria a sensação de regularidade ao mesmo tempo em que uma textura polirrítmica se forma. Gramani escreveu esse estudo alternando as fórmulas de compasso 2/4 e 3/8, o que resulta em 8 pulsos mínimos no primeiro compasso e 6 pulsos no segundo, somando 14 pulsações mínimas ao final de cada dois compassos alternados. A linha inferior consiste em um ostinato simples, apesar fórmulas métricas 2/4 e 3/8, formado por duas semínimas (X . . .) escritas conforme a métrica do compasso onde se encontram (na primeira parte do exercício), alterando para colcheias pontuadas (X . .) a partir do quinto compasso, como uma variação e possibilidade de estudo sobre os pontos de apoio das *timelines* sobre 12 e 16 pulsos apresentadas anteriormente:



Figura 145: *Samba IV*, de *Ritmica*.

Apresento aqui uma adaptação de *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim, ao formato do *Samba IV* de Gramani:

Figura 146: *Garota de Ipanema*, adaptada ao *Samba IV*.

The musical score for Figure 146 is written in 2/3 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains two measures. The first measure is marked with the chord Fmaj7, and the second measure is marked with G7. The second system contains four measures. The first measure is marked with Gm7, the second with Gb9, the third with Fmaj7, and the fourth with Gb9. The bass line features a characteristic samba rhythm with eighth and sixteenth notes.

Fonte: elaborada pela autora, 2016.

Figura 147: Ostinato sobre 7 pulsos mínimos com 5 ataques.

The musical notation for Figure 147 shows a rhythmic figure on a staff. Below the staff, there are five 'X' marks, each aligned with a pulse of the ostinato. The pattern consists of seven minimum pulses with five accents (X) indicating the attack points.

Fonte: GRAMANI, 1988. P.170.

O ostinato escrito na voz superior trata da primeira metade da *timeline* característica do samba, formada sobre 7 pulsos (figura 147), com desdobramento do último ataque em duas partes menores, configurando 5 ataques ao invés dos 4 característicos da linha guia.

Figura 148: *Samba IV b*.



Fonte: GRAMANI, 1988. P.170.

A segunda versão do *Samba IV* mantém um ostinato sobre sete pulsos elementares, sobre a qual Gramani adiciona mais uma camada rítmica (figura 148). Analisando as duas camadas inferiores, temos uma proporção 4:3 sobre doze pulsos, configurando uma divisão ternária oposta a uma divisão binária. Sobreposta a esses ostinatos, a camada superior se desenvolve sobre sete pulsos básicos, formando toda a estrutura polirrítmica.

### 3.8 LEITURAS EM 9/16

Nos estudos denominados por Gramani *Leitura em 9/16 n°1* (1988, p.182) e retomados com variações e desdobramentos em *Leitura em 9/16 n°1 – 9* (1996, p. 200-210), podemos entender, a partir de uma análise estruturalista, que ao compasso 9/16 (3 *tactus* ternários, ou 3 colcheias pontuadas) há superposições da segunda parte [2 + 2 + 2 + 3] da *timeline* do samba, aquela que ocorre nos 9 pulsos restantes dos 16 que totalizam o ostinato. Gramani emprega fórmulas de compasso tradicionais combinadas com diferentes divisões

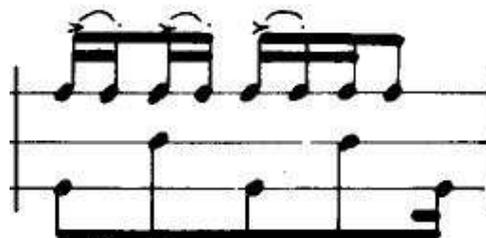
internas dos valores indicando o acento métrico. As nove semicolcheias se apresentam em combinações [3+3+3] (assimétricas regulares) , [2+2+2+3], [2+2+3+2] e [3+2+2+2] (assimétricas irregulares).

Figura 149: Ostinato em 9/16 com subdivisões 2+2+2+3.



Fonte: GRAMANI, 1988. P.182.

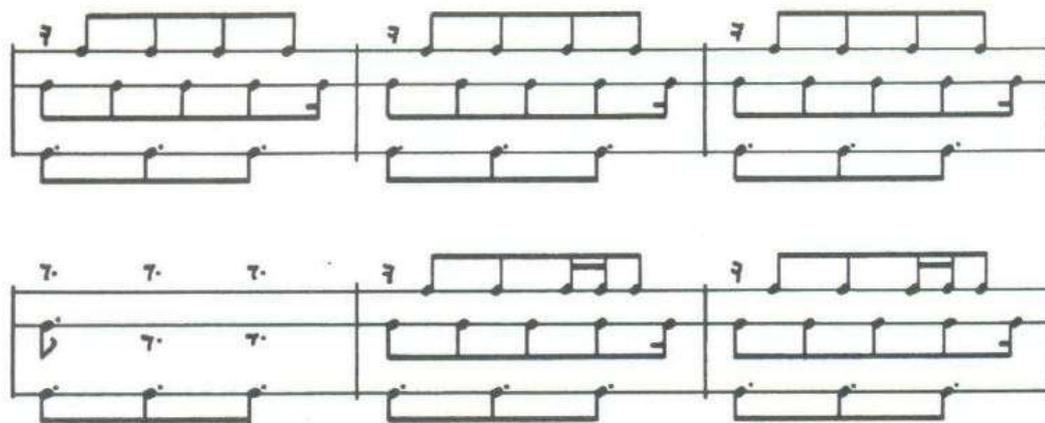
Figura 150: Ostinato em 9/16 com subdivisões 2+2+2+3.



Fonte: GRAMANI, 1988. P.182.

Gramani explora esses estudos no volume II (1996), acrescentando uma terceira voz e formando agrupamentos internos assimétricos regulares e irregulares para criar uma textura polirrítmica.

Figura 151: Ostinato em 9/16 com subdivisões 2+2+2+3.



Fonte: GRAMANI, 1996. P.199.

O entendimento desses estudos em uma perspectiva que considera os ostinatos como *timelines* de referência ou partes estruturais destes, como no caso descrito acima, reloca tais estudos do âmbito teórico e racional da métrica para uma prática rítmica semântica e em constante diálogo intertextual com gêneros musicais formadores da musicalidade brasileira. Não é casual, portanto, que após dez anos do surgimento de *Rítmica*, Gramani tenha adicionado o adjetivo “Viva” no seu segundo livro. Após um longo período de trabalho com várias gerações de estudantes e músicos de formação e origem diversa, podemos perceber que a metodologia rítmica de Gramani caminhou em direção à aproximação de práticas musicais tão diversas quanto àquelas que ele mesmo, como músico, vivenciou.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem dos estudos rítmicos de Gramani, dentro das perspectivas abertas pela musicologia africana e pelas teorias rítmicas medievais, mostra-se promissora e permite desdobramentos ligados à performance e à criação musical. Está claro que Gramani não utilizou referências diretamente da tradição musical oral ou escrita. Nos seus estudos há, por exemplo, inúmeras referências que podem remeter a uma determinada *timeline*, como o universal (3 + 3 + 2) e suas rotações, mas não há um direcionamento específico para o estudo do baião, por exemplo. Ao contrário de um método de instrução em ritmos característicos da música popular brasileira, sua obra é construída por substratos de combinação de imparidades rítmicas e ostinatos, fixos ou variados, *cross rhythms* e polirritmias que operam na gênese destes ritmos. O músico que se propõe a estudar em profundidade os seus (anti)métodos, portanto, não é treinado para dominar certas fórmulas particulares, mas é convidado a transitar entre constâncias e inconstâncias rítmicas, a transformar sua capacidade cognitiva e rítmica, a incitar seu espírito criativo, assim como ampliar a multidirecionalidade de sua atenção.

Sua preocupação em destacar a interpretação musical do ritmo é um aspecto claro: a maioria de seus estudos se volta ao desenvolvimento da sensibilidade sobre a técnica. Os trabalhos com música antiga e a recriação dessas linguagens com erudição e brasilidade não são aspectos que ele evidencia, mas é significativo que Gramani tenha usado os princípios do contraponto e a independência de vozes para chegar a seus objetivos. O *tactus* como medida de tempo certamente não se aplicava à rítmica dos trovadores, àquela relacionada ao ritmo das palavras, ao seu estudo sobre as rabecas, mas antecipa a medida exata que o relógio traria posteriormente controlando a vida urbana. Gramani trilha um caminho de mão dupla: de um lado o controle da precisão rítmica que o músico deve ter, e do outro, sua percepção expõe musicalidade acima de uma técnica vazia. Seu entusiasmo está em unir esses opostos para além de apenas um treinamento rítmico: ele entende as limitações do sistema métrico ocidental diante da rítmica de matrizes não-européias. Seu conceito de ostinato mais se aproxima das *timelines* definidas por Gerárd Kubik (1979) do que dos ostinatos provenientes da música européia, em um pensamento semântico que ultrapassa os limites da métrica e os utiliza como tempo moldado, sentido, percebido.

Gramani apresenta o ensino da rítmica como algo além de uma ferramenta de aperfeiçoamento musical, estimulando a dissociação de movimentos, a percepção e a experimentação do fenômeno rítmico, o que torna sua obra uma referência no campo do

ensino musical brasileiro e da performance. O equilíbrio entre a razão ou o tempo medido, e a emoção, ou o tempo sentido. A verdadeira compreensão de todos esses aspectos em sua obra a torna mais próxima de nossa vivência musical. Talvez a sua pouca utilização, de modo geral, nas escolas brasileiras se deva à pequena compreensão da verdadeira profundidade de sua proposta metodológica e abordagem do estudo da rítmica. Gramani induz seus leitores e interlocutores a percorrer um caminho que perpassa séculos de prática musical e visões culturais amplas e diversas e que os ajuda a transitar entre concepções rítmicas divisiva e aditiva, *tactus* e pulso, compasso e *timeline*, com a fluência de um discurso musical encarnado, corporalizado e aberto à sensibilidade individual. Ao estudarmos a rítmica de Gramani levando em consideração esta perspectiva, saímos mais facilmente do campo da abstração e adentramos no âmbito do discurso semântico musical, aproximando-nos mais do que o autor dizia: “É muito fácil tomar os exercícios deste livro como um caminho que conduza a uma técnica virtuosística de leitura rítmica.[...] Porém, será um virtuosismo vazio, puro exibicionismo que não traz nenhum resultado que indique algum crescimento. [...] Se você encarar estes exercícios como desafios musicais e não métricos, resultará em crescimento” (GRAMANI, 1996, p.196).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAWU, Kofi. **Representing african music: postcolonial, queries, positions.** New York, Routledge, 2003.

\_\_\_\_\_. **Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm,** Journal of the American Musicological Society, vol. 59, nº1, pp. 1-46, 2006.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga** uma tradução comentada de 23 poemas. São Paulo, 2009. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

APEL, Willi & ARCHIBALD, Davison. **Historical anthology of music: oriental, medieval and renaissance music.** Cambridge:Harvard University Press, 1949.

AROM, Simha. **African Polyphony & Polyrhythm: musical structure and methodology** trad. do francês por: Martin Thom, Barbara Tuckett e Raymond Boyd. Cambridge: Cambridge University Press , p. 668, 2004.

\_\_\_\_\_. **African Polyphony & Polyrhythm: musical structure and methodology.**United Kingdom: Cambridge University Press , 1991.

\_\_\_\_\_. **Time structure in the music of central africa: periodicity, meter, rhythm and polythythmics.** Leonardo, vol. 22, nº1, pp. 91-99, 1989.

BACHMANN, Marie-Laure. **La rythmique Jacques-Dalcroze: une éducation par la musique et pour la musique.** Neuchâtel: Baconnière. 1984.

BASSANO, Giovanni. **Ricercate/passaggi et cadentie 1585.** Zurich: Pelikan edition 975.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music.** New York: Dover, 1987.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. **An investigation of West African and Haitian Rhythms on the Development of Syncopation in Cuban Habanera, Brazilian Tango/choro and American Ragtime (1791-1900)**. 1999. 233 p. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Music Education Faculty of Shenandoah Conservatory, Winchester, 1999.

CARVALHO, José A. Lopes. **O Ensino do Ritmo na Música Popular Brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça**. Campinas, 2011. [223f.]. Tese [Doutorado em Práticas Interpretativas] Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

CAVALCANTE, Fred Siqueira. **Ensino de rítmica musical: analisando uma prática pedagógica bem sucedida**. São Carlos, 2004. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, Departamento de Educação, 2004.

COELHO, Marcelo. **Laboratório de Composição e Improvisação a partir da rítmica de José Eduardo Gramani: um relato dos processos metodológicos**. In: Revista Espaço Intermediário, ano II, n. IV, p. 104-121, São Paulo, 2011.

COHEN, Sara. **A hemiólia no estudo para piano nº2, Cordes à Vide de György Ligeti**. In: Cadernos do Colóquio (UNIRIO), v.1, p. 118-137, Rio de Janeiro, 2007.

COPE, David. **Techniques of the contemporary composer**. New York: Schirmer, 1997.

DEKKER, Meno. **Analysis New Music** . (2º vol.). Conservatory of Amsterdam. Apostila, s/d.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **Violino e retórica. Monografia** (Curso Lato Sensu de Cultura e Arte Barroca) – Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Artes e Cultura, Ouro Preto, 1994.

\_\_\_\_\_. **O (Anti) Método de Rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e a racional**. In: VIII Simpósio de Cognição e Artes Musicais, p. 104-112, Florianópolis, 2012.

FIGUEIREDO, Sergio L. Ferreira de. In: **A música na escola**, p. 85-89. São Paulo, 2012.

FRIDMAN, A.L. **Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade.** *Revista DAPesquisa*. Vol.8, p. 355-371, Revista do Centro de Artes da UDESC, Santa Catarina, 2012.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. **Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado.** Rio de Janeiro: [s.n.], 2006.

GRAMANI, Daniella (Org.). **Rabeca, o som inesperado:** uma pesquisa de José Eduardo Gramani. São Paulo: Optagraf, 2003.

GRAMANI, J. Eduardo. **Rítmica.** São Paulo:Minaz, 1986.

\_\_\_\_\_. **Rítmica.** São Paulo:Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. **Rítmica Viva:** a consciência musical do ritmo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

GRAMANI, J. Eduardo; CUNHA GRAMANI, Glória. **Apostila de rítmica:** níveis de 1 a 4. Fundação das Artes de São Caetano do Sul. São Caetano do Sul: s/e, 1977.

HASTY, Christopher. **Meter as rhythm.** New York: Oxford, 1997.

HOPPIN, Richard. **La música medieval.** 2ª ed. Madrid: Ediciones Akal. 2000.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth century-music.** 3ª edição. New Jersey: Upper Saddle, 2006.

KUBIK, Gerard. **Angolan traits in black music, games and dances os brazil:** a study of African cultural extensions overseas. Lisboa, Junta de investigações científicas do ultramar, 1979.

LACERDA, Marcos Branda. **Música instrumental no Benim:** repertório fon e música batá. Edusp, São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_, Marcos Branda. **Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais do Brasil**. Opus, Porto Alegre, v.11, n11, p. 124-136, 2005.

LESTER, Joel. **Analytic approaches to twentieth-century music**. New York: Norton & Co. 1989.

LITTLE, Meredith e JENNE, Natalie. **Dance and the music of J. S. Bach**. Edição expandida. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

LOCKE, David. **Principles of offbeat timing and cross-rhythm in southern dance drumming**. Ethnomusicology, Illinois, v.26, n2, p. 217-246, 1982.

MAMMI, Lorenzo. **Deus cantor**. In: Adauto Novaes . (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, v., P. 43-58.

MARTINS, Deyvid. **A aplicação do método Gramani no estudo de piano popular**. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2014.

MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: InterSaberes, 2012.

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.) **Pedagogias brasileiras**. Curitiba: InterSaberes, 2016.

MEYER, Leonard; COOPER, Leonard. **The rhythmic structure of music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A poética nos 16 poesilúdios para piano de Almeida Prado**. Campinas, 2002. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

\_\_\_\_\_. **Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano.** Campinas, 2008. Tese (doutoramento) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira.** In *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP. São Paulo, 1999-2001.

PALISCA, Claude V. e GROUT, Donald Jay. **A history of western music.** 5ª ed. New York: W. W. Norton & Company, 1996.

PARRISH, Carl. **The notation of medieval music.** New York: Pendragon, 1978.

PAULI, E. e PAIVA, R.G. **A polirritmia e suas derivações , associações e similaridades musicais.** In: *Revista Hodie*, v.15, n.1, p.87-103, Goiânia, 2015.

PAZ, Juan Carlos. **Introdução à música de nosso tempo.** Tradução de Diva Ribeiro de Toledo Piza. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971.

PRADO, Almeida. **Revista brasileira de psicanálise.** São Paulo, vol 41, n.2, junho de 2007. Entrevista.

QUEIROGA, Julio Cesar. **Adaptando as estruturas de pulsações de José Eduardo Gramani ao ensino de leitura rítmica de canções e parlendas com estudantes normalistas.** In: XVII Encontro Nacional da ABEM, São Paulo, 2008.

RAIMUNDO, José F. Martins. **Um olhar crítico sobre algumas edições modernas de música polifônica portuguesa dos séculos XVI e XVII.** In: *Convergências*, Portugal, n.1, janeiro de 2008.

RODRIGUES, Indionei. **O gesto pensante: a proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani .** São Paulo, 2001. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo, Departamento de Música, 2001.

SACHS, Curt. **Rhythm and tempo: a study in music history.** New York: W. W. Norton and Co, 1953. Acessado em 15/11/2015 : <http://jrm.sagepub.com/content/1/2/143.full.pdf>

SAMUEL, Claude. **Olivier Messiaen music and color conversations with Claude Samuel**. Tradução, prefácio e notas de Thomas Glasow. Oregon: Amadeus Press, 1994.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ, 2001.

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinsky**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SIMMS, Bryan R. **Music of the twentieth century**. 2ª ed. Belmont: Schirmer, 1996.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. **O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: momentos, la fauvette des jardins e cartas celestes**. Campinas, 2010. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

TEIXEIRA, Marcello da S. **Oscar Bolão – Ensino de percussão e bateria brasileira, e seus pontos de contato com a vida acadêmica**. Rio de Janeiro, 2006. Monografia (Curso de Licenciatura em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

TITON, Jeff Todd (Org.) **Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples**. 4ª ed. Belmont: Schirmer, 2002.

WHITTALL, Arnold. **Musical composition in the twentieth century**. New York: Oxford, 1999.

## ANEXOS

Anexo A – partitura de La Romanesca con cinque Mutanze de Antonio Valente (c. 1530-1580), ncontido em Intavolatura di Cimbalo (1576).

## La Romanesca

A popular 16th Century lute tune from Spain, *La Romanesca* was popular also in Naples which at that time was under Spanish rule. Blind from early childhood, Neapolitan organist and composer Antonio Valente wrote five variations for organ based on this melody. It is played in a dance-like manner, somewhat detached. Dynamics, tempo markings and articulations are suggested.

♩ = 132

[1] *Flamboyant*

Antonio Valente (c. 1530-1580)  
—Edited Franklin Eddings

10 *slower* *Fine* [2] *p* in time

13

Musical notation for measures 16-18. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

Musical notation for measures 19-21. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a chordal accompaniment. A *slower* marking is present in the right hand at measure 21.

Musical notation for measures 22-24. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 22. The left hand has a chordal accompaniment. A *mf in time* marking is present in the left hand at measure 22.

Musical notation for measures 25-27. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand has a chordal accompaniment.

Musical notation for measures 28-30. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a chordal accompaniment.

Musical notation for measures 31-33. The right hand has a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 31. The left hand has a chordal accompaniment. A *f* marking is present in the left hand at measure 31.

Musical notation for measures 34-36. Measure 34 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment of chords. Measure 35 continues the melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 36 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

Musical notation for measures 37-39. Measure 37 continues the melodic line with eighth notes. Measure 38 features a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 39 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

Musical notation for measures 40-42. Measure 40 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 41 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 42 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff, with a dynamic marking of *mp*.

Musical notation for measures 43-45. Measure 43 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 44 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 45 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

Musical notation for measures 46-48. Measure 46 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 47 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 48 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

Musical notation for measures 49-51. Measure 49 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 50 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 51 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff, with a dynamic marking of *slowing greatly* and a *D.C. al Fine* instruction.