

Do tempo medido ao tempo sentido: a rítmica de Gramani em uma perspectiva africanista¹

Bianca Ribeiro², Luiz Henrique Fiaminghi³

Universidade de São Paulo, Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

Resumo: Este trabalho apresenta parte da pesquisa de análise em torno dos estudos rítmicos de José Eduardo Gramani apresentados em *Rítmica* (1988) e *Rítmica Viva* (1996). Nossa hipótese é a de que o uso de ostinatos em seus Sambas se assemelha ao uso das *timelines* na música africana, explorando princípios da rítmica aditiva que geram motivos assimétricos e dialogam com os padrões polirrítmicos da Costa Oeste da África. Tal abordagem desses estudos dentro das perspectivas abertas pela musicologia africana nos permite traçar desdobramentos ligados à performance e à criação musical, estimulando a dissociação de movimentos, percepção e experimentação do fenômeno rítmico.

Palavras-chave: Gramani; rítmica aditiva e divisiva; ostinato; samba; *timeline*.

¹ *From measured time to apprehended time: Gramani's rhythmic in an Africanist perspective*. Submetido em: 22/12/2018. Aprovado em: 02/08/2019

² Doutoranda em Teoria e Análise pela Universidade de São Paulo USP (2017), Mestre em Música (2016) e Bacharel em Piano pela Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC (2015). Atua nas áreas: piano, rítmica, percepção e teoria. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5688-0807>. E-mail: biancaribeiro15@yahoo.com.br

³ Professor doutor na Universidade Estadual de Santa Catarina, UDESC, Florianópolis. Estudou violino com Paulo Bosísio Ayrton Pinto (UNESP/SP). É bacharel em composição e regência pela UNICAMP/SP. Foi violinista da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Em 1987, obteve bolsa de especialização do CNPq para estudar violino barroco e interpretação de música barroca na Holanda, tendo estudado no Conservatório de Rotterdam (com Marie Leonhardt) e no Conservatório de Utrecht (com Alda Stuurop), permanecendo no país até 1992. Atuou em diversas orquestras barrocas, dentre elas a Orquestra Barroca da Comunidade Europeia. Realizou especialização em “Cultura Barroca”, pela UFOP, MG, recebendo orientação do Prof. Dr. João Adolfo Hansen (USP) em sua dissertação Violino e Retórica na Escola de Violino de Francesco Geminiani. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3277-5738>. E-mail: lhfiaminghi@yahoo.com.br

Abstract: This work presents a part of the analysis research about the rhythmic studies of José Eduardo Gramani contained in *Rítmica* (1988) and *Rítmica Viva* (1996). Our hypothesis is that the use of ostinatos in Gramani's Sambas is similar to the use of timelines in African music, exploring the principles of additive rhythm that generate asymmetric motives and dialogue with the polyrhythm patterns of the West Coast Africa. An approach of Gramani's studies within the perspectives opened by the African musicology allows unfolding linked to the performance and the musical creation, stimulating the dissociation of movements, perception and experimentation of the rhythmic phenomenon.

Keywords: Gramani; additive and divisive rhythmic; ostinato; samba; *timeline*.

* * *

José Eduardo Gramani (1944-1998) desenvolveu uma proposta inovadora no âmbito da rítmica que caracteriza-se por ampliar a esfera da independência de movimentos e, assim como nas músicas de matrizes africanas, considera a polirritmia como um fator central. Sua obra é composta pelos volumes *Rítmica* (1988) e *Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo* (1996), e contém uma imensa quantidade de exercícios rítmicos, a maioria a duas vozes, que visam aprimorar a sensibilidade rítmica, propondo um novo caminho para a percepção da ideia musical. Por influência da professora Maria Amália Martins, que o apresentou aos postulados rítmicos/corpóreos introduzidos por Dalcroze no início do século XX, Gramani começou a pensar no movimento corporal como meio de aperfeiçoamento da consciência rítmica. Deste modo, sua rítmica é ontologicamente ancorada na corporeidade, na assimetria e na performance. Busca o despertar da sensibilidade em contrapartida à racionalização, conduzindo o estudante a uma prática investigativa de ordem empírica. As derivações da rítmica stravinskiana em seu trabalho são nítidas, embora Gramani não as tenha assimilado mecanicamente, permeando-as com fortes temperos da culinária musical afro-brasileira.

Das primeiras aulas de violino que teve na infância às suas atividades como professor de rítmica na Universidade Estadual de Campinas, Gramani percorreu caminhos que o conduziram da música antiga à música de tradição oral brasileira. Aproveitando-se de toda a experiência como músico, professor, regente, compositor, violinista e rabequeiro, Gramani entende o fenômeno rítmico como algo que vai além de

proporções de duração, valorizando a fluidez e a particularidade da experiência estética ancorada na enculturação do fazer musical. Para o autor, as representações quantitativas dos eventos musicais são úteis para “tirar medidas”, analisar e comparar padrões dentro de uma representação estática, mas ritmo significa muito mais que medição de durações. Representa caráter, respiração, fraseado, espontaneidade, articulação, regularidade, identidade cultural e gestos expressivos. Os estudos 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 idéia musical, deixando de lado o compasso como guia de acentuação. Na maioria dos exercícios encontram-se duas ideias musicais diferentes que deverão ser executadas simultaneamente, exigindo que o músico consiga sentir cada uma delas independente da outra. (GRAMANI, 1996:15)

O ritmo neste contexto 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 aponta que a realização dos exercícios de maneira musical deve ser feita a partir da criação de novas associações e dissociações rítmicas combinadas com uma visão do evento musical como um todo, acionando a capacidade de concentração para vencer os desafios aritméticos por meio da sensibilidade: um exercício bem realizado significa uma dificuldade transposta (GRAMANI, 1988: 12). A contraposição de elementos rítmicos irregulares a sequências rítmicas regulares é o que configura a maior parte dos estudos: 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 caminhos próprios para sua realização.

A rítmica de Gramani foi estudada em profundidade por alguns autores: RODRIGUES (2001) apresenta uma proposta rítmica de Gramani por meio da formulação de categorias, buscando explicitar a maneira como o autor utiliza a polimetria nos estudos contidos nos dois volumes de sua obra. COELHO (2008) escolhe um viés marcado pela criação e performance musical, adaptando elementos lítero-musicais a um processo de criação que parte da aplicação dos estudos polirrítmicos desenvolvidos por Gramani. 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). Em nosso trabalho,

a hipótese é a de que os ostinatos utilizados por Gramani em seus estudos polirrítmicos se configuram em uma perspectiva semântica com função reguladora de tempo semelhante às *timelines* encontradas na música da Costa Oeste da África. A rítmica de Gramani utiliza os ostinatos não como tempo marcado, essencialmente métrico, mas como tempo moldado, ou seja, sentido. O autor 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* (entrelaçamento rítmico) gerados por estas sobreposições se assemelham àqueles ocorridos nas polirritmias de matriz africana nos quais as *timelines*, de 12 ou 16 pulsos elementares têm a função orientadora de tempo. Nesse sentido, Gramani estabelece um possível diálogo com estudos recentes sobre a rítmica africana evidenciando uma epistemologia não europeia de organização do tempo musical. Em sua proposta, ele 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. A análise realizada sobre os estudos denominados *Sambas* (GRAMANI, 1988), buscou comparar os ostinatos empregados pelo autor com a *timeline* característica do samba, encontrando formas alternativas de apresentação e execução destes exercícios, deixando de enxergar os sinais apenas como medida de tempo e descobrindo a música que há por trás dos mesmos (GRAMANI, 1996: 14).

Partindo do pressuposto de que Gramani explora em seus estudos duas polaridades rítmicas complementares, a rítmica divisiva – que parte do maior valor, o *tactus*, ou tempo, dividido em valores menores simetricamente e hierarquicamente agrupados – e a rítmica aditiva – que é construída a partir do menor valor, o pulso – entendemos a necessidade em discorrer sobre esses conceitos. Para endossar uma análise rítmica dos *Sambas* por um viés não estritamente europeu, ou seja, que reforça a centralidade do *Tactus*, da simetria e do compasso, convocamos a visão dos teóricos sobre aspectos da rítmica aditiva e de culturas musicais não-europeias.

1. Princípios da rítmica divisiva e aditiva

O sistema de notação mensural adotado na Europa a partir do século XIV, valorizou o aspecto divisivo do ritmo e sua organização em fórmulas simétricas de compasso. Esse sistema métrico era baseado no *Tactus* e nas prolações a ele subordinadas. Tratados Musicais como os de Zarlino (séc. XVI) e Valentini

(séc. XVII) descrevem o *Tactus*, chamado de *Battuta* pelos italianos, como um “gesto de abaixar e levantar a mão na velocidade moderada” (Valentini apud HOULE, 1987: 1). No *Trattato Della Battuta Musicale di Pier Francesco Valentini* (Roma, 1643), é descrito, com precisão, a forma de medida do metro binário e ternário, chamados de *Battuta Eguale* (binário) e *Ineguale* (ternário): “A batida do *tactus* era dada por um movimento para baixo e para cima que poderia ser regular ou irregular. Se regular, indicava pulsos e metro duplo e se irregular, metro triplo (dois pulsos para o movimento para baixo e um para cima” (Valentini apud HOULE, 1987: 4).

A escrita rítmica ordenada pelo princípio da divisão do *Tactus* permitia o desenvolvimento de uma escrita polifônica complexa na qual todas as vozes estariam harmonicamente subordinadas a uma medida abstrata comum. Além do princípio da divisão do *Tactus*, a relação do gesto musical com a dança e a própria narrativa harmônica/tonal explicita a noção de compasso e sua consequente hierarquização de tempos fortes e fracos, uma das características rítmicas do chamado *common practice period*, ou período da música tonal. Durante a vigência desse sistema musical, os compositores puderam se expressar dentro de uma linguagem musical comum e de uma temporalidade ordenada pela divisão do compasso. 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 buscar 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. A rítmica de Gramani é apenas mais um capítulo deste percurso de rupturas com a tradição rítmica europeia testemunhada ao longo do século XX.

O termo “rítmica aditiva” é comumente usado em passagens onde o menor valor é tomado como base, envolvendo agrupamentos de comprimentos variados (KOSTKA 2012: 107). Tal conceito se

relaciona diretamente às abordagens rítmicas presentes na música dos séculos XX e XXI e é aplicado tanto na música de tradição não ocidental quanto em grande parte da música produzida anteriormente ao *common practice period*, ou seja, música modal e monodia regida pela rítmica do verso e pés métricos. Em seus estudos Gramani explora o princípio da rítmica aditiva em contraposição a ostinatos 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). Agawu (2006: 21) entende que, dependendo das convenções estilísticas que controlam o uso do metro por compositores e intérpretes, este pode assumir diferentes significados. Em se tratando das culturas orais africanas, as convenções de escrita métrica são submetidas a uma distorção gerada pela vivência rítmica do próprio (etno) musicólogo. Nesse sentido, acrescentamos que a visão ocidental das matrizes rítmicas africanas busca referenciais em sua própria cultura, o que sublinharia uma tendência a formar agrupamentos regulares e abstratos, como o *Tactus* europeu, 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 cronológica e geograficamente. É nesse sentido, que a organização temporal da música ocidental durante a Idade Média, baseada sobretudo na noção aditiva do ritmo (pés métricos), se assemelha à temporalidade da música africana, organizada sobre o fluxo das pulsações. É preciso considerar também que a noção de *tactus* como unidade de duração na Idade Média 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.

Arom (2004: 202) 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. 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 e integra todo o conjunto. 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.

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: 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 & Jackendoff descrevem como hierarquia métrica (1983: 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.

Polimetria

Gandelman e Cohen (2006: 27) definem polimetria como a ocorrência de duas ou mais métricas simultaneamente. 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, afastando umas das outras e reencontrando-se num ponto de convergência.

Kostka (2012:110) 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 síncopes 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.

Kostka (2012: 106-107) 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: altera a 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 (2012: 113).

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: um mesmo evento musical pode ser grafado de modos diversos. 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: na transcrição do repertório Fon e Batá da música instrumental do Benin, Lacerda (2014: 39) opta, por exemplo, em utilizar barras de compasso pelo fato de haver pontos de convergência entre as diversas camadas rítmicas.

Em se tratando de notação de durações, Arom (2004: 226-228) prefere usar sinais convencionais para representar sons e pausas, tendo a pulsação como referência. 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. 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. 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*.

Polirritmia

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 em 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 2008:324)

Em seus estudos, Arom (1989: 95) descreve a música polirrítmica como resultado da interação entre duas ou mais 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. Segundo Arom, 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. A escola de samba seria, entre nós, um exemplo ocidentalizado desse tipo de polirritmia.

Para Agawu (2003: 252), o conceito de polirritmia está associado à simultaneidade de ritmos divergentes criando uma textura musical. Autores como Arom, Jones, Ballantine e Locke documentam bem a polirritmia que também existe na música europeia: 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 europeias mencionadas e as polirritmias de matriz africana, 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*.

Cross rhythm e Offbeat timing

Os etnomusicólogos têm estabelecido, a partir de A. M. Jones (1959), conceitos importantes sobre a rítmica de matriz 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 da África, se esforçando em falar sobre essa música de modo correspondente à maneira como os músicos africanos sentem sua música.

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

Gandelman & Cohen (2006: 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 caracterizações 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 (JONES, 1959 apud LOCKE, 1982: 223):



Fig. 1 – Princípio de cross-rhythm em proporções 3:2 e 3:4.
Fonte: Locke (1982: 223)

Uma vez que o compasso 6/8 e o compasso 3/4 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 é chamada ocidentalmente de hemíola.

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 as 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.

Periodicidade - Circularidade

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. 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: 92). O ciclo resultante da superposição de períodos de diferentes dimensões origina uma estrutura que Arom denomina macroperíodo 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 macroperíodo, ou seja, é o ponto de início do ciclo (fig. 2).

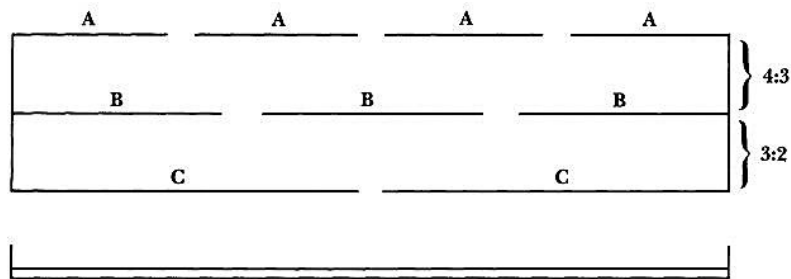


Fig. 2 – Macroperíodo: superposição de 3 períodos formando um ciclo periódico.
Fonte: AROM, 1989, 92.

O modelo analítico usado para a música polirrítmica, segundo Arom (1989: 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 macroperíodos nas sobreposições de ostinatos de comprimento diferentes, como podemos ver no *Samba VI*:

2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 1 = 13 pulsos mínimos (13 semicolcheias)

2 5
4 16

4 + 4 = 8 pulsos mínimos (8 semicolcheias)

Fig. 3 – Samba VI: Macroperíodo em Gramani: superposição de 2 períodos formando um ciclo periódico.
Fonte: GRAMANI, 1996: 191.

O exemplo acima (fig. 3), apresenta um estudo com ostinatos que somam pulsos mínimos diferentes: o ostinato da linha superior é formado sobre 13 pulsos elementares opostos a 8 na linha inferior. Tais pulsos,

ou pulsações a que Gramani se refere, consistem na decodificação de uma célula rítmica em sua menor estrutura ou, em pulsos elementares, partilhados em todo o estudo. Esses pulsos mínimos (no caso, as semicolcheias), devem ser tomados como base para a realização ideal do conjunto de vozes e formam o suporte necessário ao executante para que ele seja capaz de separar de forma consciente a atenção em dois hemisférios. Encontrando um mínimo múltiplo comum, podemos dizer que há uma relação de 13:4. Desse modo, o macroperíodo é delineado por 4 ciclos periódicos superiores de 13 pulsos contra 13 ciclos de 4 pulsos do ostinato inferior.

***Timelines* ou Linhas guia**

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*.

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, é guiada” (AGAWU 2006: 3; tradução nossa):

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, 1979:14)

As *timelines* caracterizam-se por serem cíclicas e não admitirem variações. 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: 1) e permeiam grande parte da música da África Ocidental, constituindo uma das características da musicalidade das diásporas afro-americanas. Para AROM (1991: 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 entrelaçadas. O ostinato 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). As vozes são coordenadas pelo *tactus* mas não subordinadas a ele.

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, mais comum na região do Golfo da Guiné: 12 pulsos elementares regularmente submetidos a uma base ternária e chamada de *Standard Pattern*. Sua versão de 5 golpes (fig. 4) é encontrada na Costa Oeste da África, mas é muito mais representativa na região centro africana. Essa *timeline* funciona também como um ícone identitário da cultura nagô-iorubá, tendo sido transmitida e permanecido inalterada em território americano, por meio da prática musical dos escravos provenientes desta região. 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, 2014:238)

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 atravessa séculos e reata culturas distantes geograficamente. O desdobramento de um golpe sobre 3 pulsações pode ser feito em (1+2) ou (2+1), originando a versão formada por 7 golpes (fig. 4), que pode ser encontrada por toda a costa oeste africana também entre os povos Fon, Igbo e Akan (KUBIK 1979: 15).

Com estrutura e função semelhante à *timeline* de 12 pulsos, a *timeline* mais comum da cultura bantu tem 16 pulsos elementares (fig. 5). Os bantu foram predominantes na África Meridional, na região de Congo e Angola, de onde vieram a maioria dos escravos no século XIX. A *timeline* do samba, conhecida popularmente como *telecoteco*, tem também 16 pulsos elementares (em versões de 7 e 9 golpes), revelando em sua estrutura rítmica profunda, as origens culturais que lhe atam a uma ancestralidade bantu. (KUBIK, 1979, 17).



Fig.4 – Standard Pattern sobre 12 pulsos, com 5 e 7 golpes. Fonte: KUBIK (1979: 15)

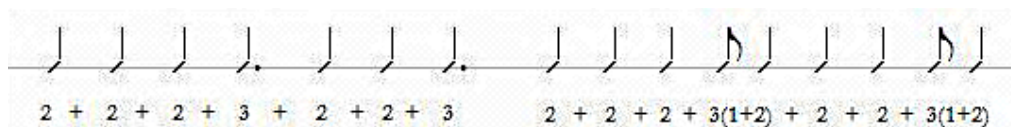


Fig.5 – Standard Pattern sobre 16 pulsos, com 7 e 9 golpes. Fonte: KUBIK (1979: 17)

Um dos aspectos mais interessantes do *standard pattern* é sua possibilidade de rotação (JONES, 1959). A *timeline* não admite variações, mas pode aparecer rotacionada, ou seja, o ciclo pode ser iniciado em qualquer ponto.

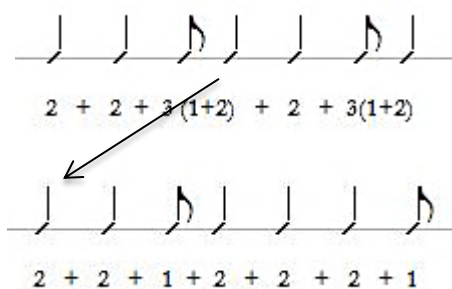


Fig. 6 – *Timeline* conhecida como *standard pattern*. Fonte: AGAWU (2006, 1).

O mesmo padrão descrito na fig. 4, formado por sete articulações, pode ser rotacionado assumindo 7 diferentes 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

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 porém, 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: 7, tradução nossa).

O etnomusicólogo David Locke (TITON, 2002: 455), 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 sobreposto ao 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 formulação 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: 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.

Arom (2004: 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 (fig. 7). 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.

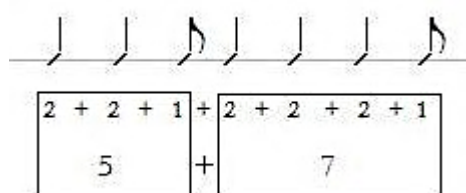


Fig. 7 – *Standard pattern* como uma estrutura aditiva.

Fonte: AGAWU, 2006: 8.

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: 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 combinação rítmica que varia entre os compassos (fig. 8):

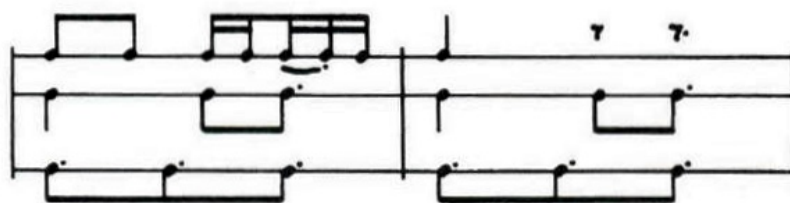


Fig. 8 – Estrutura assimétrica regular e irregular.

Fonte: GRAMANI, 1996: 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 irregulares 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: 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.



Fig. 9 – *Standard pattern* interpretado metricamente.

Fonte: AGAWU, 2006: 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 (fig. 9).

2. *Sambas* em Gramani

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, o autor indica elementos que compõem o acompanhamento estruturando 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: 196).

Oliveira Pinto (1999) também escreve sobre pulsos elementares, descrevendo-os como uma malha flexível de unidades menores de tempo que preenchem a sequência musical. A dança e o movimento de execução dos instrumentos que reproduzem os pulsos mínimos (o ganzá, por exemplo) manifestam, de forma audível, a flexibilidade desses movimentos. 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.

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. Os exemplos a seguir utilizam o modelo desenvolvido por Gerhard Kubik que faz uso apenas de “X” e “.”, sendo o primeiro uma representação de um som percutido e o segundo, um símbolo para uma pulsação muda, não percutida, mas que é resultado, na prática musical, de movimentos que colaboram com a execução da linha guia. Desse modo, a linha guia é aquela que se destaca em oposição aos sons não percutidos, que são complementares e geram uma sonoridade implícita (LIVRAMENTO, 2017: 131).

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

Fig. 10 – Marcação dos apoios no samba sobre 16 pulsações elementares.
Fonte: OLIVEIRA PINTO, 2001: 93.

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

X . X . XX . X . X . X . XX .

Fig. 11 – *Timeline* característica do samba.
Fonte: OLIVEIRA PINTO, 2001: 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, América 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.

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

Fig. 12 – *Timeline* do samba dividida em grupos de 7 e 9 pulsos.
Fonte: OLIVEIRA PINTO, 2001: 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, iniciando seu ciclo de ataques a partir do segundo pulso mínimo:

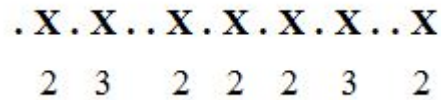


Fig. 13 – *Timeline* do samba rotacionada.
Fonte: TEIXEIRA, 2006: 8.

O exemplo abaixo, *Samba II*, emprega esse ostinato diminuído na voz superior, formado sobre os 13 pulsos mínimos oposto a um ostinato regular de três vozes (GRAMANI, 1988: 164):

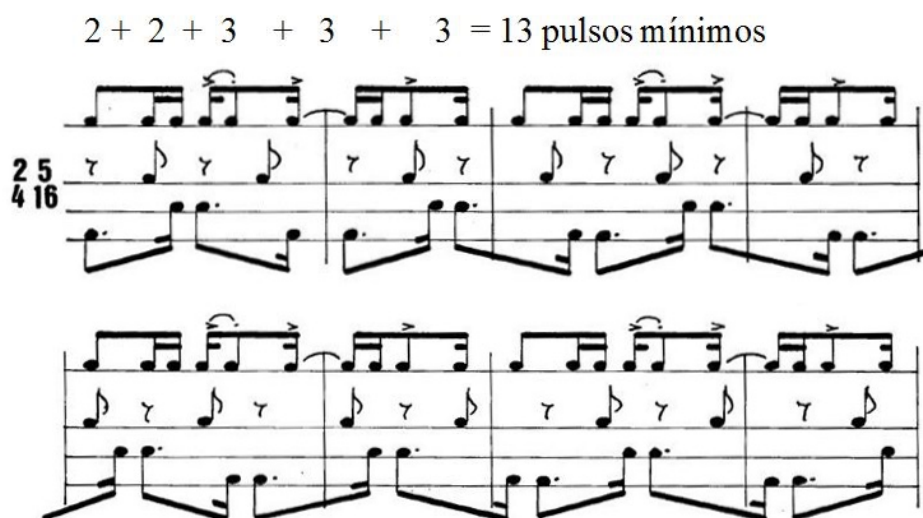


Fig. 14 – *Samba II*: ostinato superior formado sobre 13 pulsos mínimos; alternância entre os compassos 2/4 e 5/16.
Fonte: GRAMANI (1988: 166).

Adaptamos *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:



Fig. 15 – O Barquinho, adaptação ao Samba II.
Fonte: elaborada pela autora, 2016.

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 das fórmulas métricas 2/4 e 3/8. É 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:

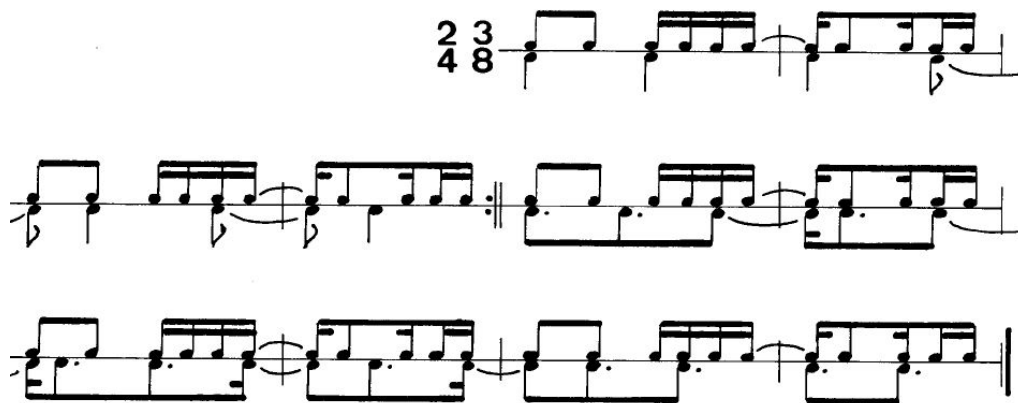


Fig. 16 – *Samba IV* de *Ritmica*.
Fonte: GRAMANI (1988: 170).

O ostinato escrito na voz superior trata da primeira metade da *timeline* característica do samba, formada sobre 7 pulsos (fig.16), com desdobramento do último ataque em duas partes menores, conformando 5 ataques ao invés dos 4 característicos da linha guia.

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

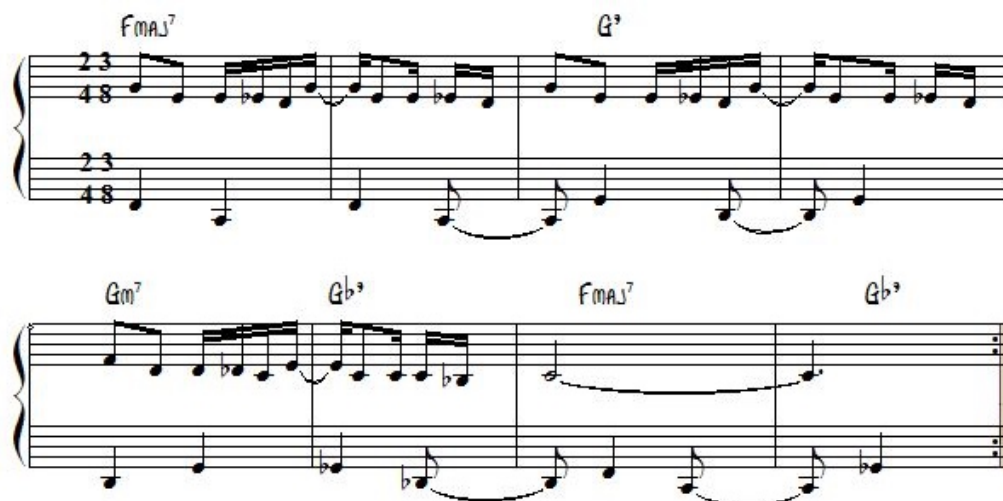


Fig. 17 – *Garota de Ipanema*, adaptada ao *Samba IV*. Fonte: elaborada pela autora, 2016.



Fig. 18 – *Samba IV b*.
Fonte: GRAMANI (1988: 170).

A segunda versão do *Samba IV* mantém o ostinato sobre sete pulsos elementares, com mais uma camada rítmica (fig. 18). Analisando as duas camadas inferiores, temos uma proporção 4:3 sobre doze pulsos, configurando uma divisão ternária oposta a uma divisão binária. A sobreposição destas três camadas forma toda a estrutura polirrítmica sobre a qual o estudo se desenvolve.

3. Considerações finais

A abordagem dos estudos rítmicos de Gramani, dentro das perspectivas abertas pela musicologia africana, 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. 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. A maioria de seus estudos se volta ao desenvolvimento da sensibilidade sobre a técnica. 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 expondo 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-europeias. Seu conceito de ostinato mais se aproxima das *timelines* definidas por Gerárd Kubik (1979) do que dos ostinatos provenientes da música europeia, 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 que está em jogo é 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, os ajudando 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: 196).

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. *Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm*. *Journal of the American Musicological Society*, 59 (1): 1-46. 2006.
- _____. *Representing african music: postcolonial, queries, positions*. New York: Routledge, 2003.
- _____. *African Polyphony & Polyrhythm: musical structure and methodology*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1991.
- 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.
- _____. *Time structure in the music of central africa: periodicity, meter, rhythm and polythythmics*. *Leonardo*, 22 (1): 91-99, 1989
- COELHO, Marcelo Pereira. *Suíte Juca Pirama: criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de José Eduardo Gramani ao jazz modal de Ron Miller*. 2008. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Programa de Pós-Graduação em Música, Campinas, 2008.
- COHEN, Sara. *A hemiolia 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.
- GANDELMAN, Salomea e COHEN, Sara. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: [s.n.]. 2006.
- GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- HOULE, George. *Meter in music, 1600-1800. Early Music*, v.16, n 3, p. 423-427. Oxford University Press, 1987.
- JONES, Andrew M. *Studies in African Music*. Los Angeles: Oxford University Press, 1959.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth century-music*. New Jersey: Upper Saddle, 2006.
- _____. *Materials and techniques of post-tonal music*. Boston: Pearson, 2012.
- 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*. São Paulo: Edusp, 2014.
- _____. *Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais do Brasil*. *Opus*, Porto Alegre, 11 (11): 124-136, 2005.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.

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

LIVRAMENTO, Natalia. *O violão no samba: um estudo etnográfico em Florianópolis*. Dissertação de mestrado, Universidade do estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2017.

MOREIRA, Adriana. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. *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.

RODRIGUES, Indioney. *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.

TEIXEIRA, Marcello da S. *Oscar Bolão – ensino da percussão e bateria brasileira e seus pontos de contato com a vida acadêmica*. Monografia (curso de licenciatura em música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2006.

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