



A aplicação do método Gramani no estudo de piano popular

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO.

Deyvid Willian Martins

Universidade Federal do Espírito Santo- deyvidthwillian@gmail.com

Resumo: Com o objetivo de possibilitar uma vivência maior do estudo do ritmo no piano, aliado à pouca bibliografia na área, trazemos uma sugestão de uso do método de José Eduardo Gramani para esse instrumento. Para tanto, faremos uma revisão bibliográfica para compreender o processo de construção dos livros de tal autor que enfatizam o estudo da polirritmia. Por fim, propomos a utilização de dois exercícios do volume *Rítmica* (2007) para trabalhar duas situações corriqueiras ao pianista popular e que necessitam boa fluência rítmica: o acompanhamento e o improvisado.

Palavras-chave: Gramani, Piano. Estruturas Rítmicas.

The Application of Gramani's Method in the Popular Piano Studies

Abstract: Aiming at the possibility of a liver experience in the study of complex rhythm at the Piano, together with the very small bibliography available in this topic, we propose in this paper an approach by the method of José Eduardo Gramani. In order to do so, we attempt at a revision on the writings about and of this author that particularly emphasize the use of polyrhythmic structures. We suggest the use of two exercises of the work *Ritmica* (2007) to work two frequent situations found in popular piano literature that demands good rhythmic fluency: Song accompanying and improvisation

Keywords: Gramani. Piano. Rhythmic structures.

1. Introdução

O músico e professor Jose Eduardo Gramani oferece ao público geral dois livros que tratam do estudo do ritmo: *Rítmica Viva* e *Rítmica*. Em ambos os materiais, ele é enfático: a execução do ritmo precisa estar dotada de musicalidade: “O objetivo deste trabalho é tentar trazer o ritmo musical mais próximo de sua realização total, tentar colocar o ritmo realmente como um elemento MUSICAL e não somente aritmético” (GRAMANI, 2007, p. 11). Por isso, Gramani propõe, em seus livros, o estudo da independência rítmica, para que o músico traga esse caráter musical ao ritmo com mais naturalidade. Tal proposta sugere que os exercícios sejam executados corporalmente: mãos, pés e voz.

A professora de Rítmica Glória Pereira da Cunha organizou os primeiros exercícios de Gramani em uma apostila chamada “Rítmica, níveis 1 a 4” e na introdução propôs: nessa matéria, o instrumento principal é o corpo, mas o aluno deverá adaptar o exercício (com o auxílio do professor, se necessário) para o instrumento musical (...)” (CUNHA, APUD RODRIGUES, 2001. p.31). A partir dessa leitura, nos colocamos dispostos a experienciar a aplicação de exercícios ao piano, tendo consciência das dificuldades de fluência rítmica com as quais o pianista popular se depara em muito momentos, pois tal

instrumento lhe oferece a possibilidade da redução das seções de uma banda inteira, ou até mesmo de uma orquestra.

Pretendemos apresentar duas formas simples de estudo da independência de vozes para o piano baseadas em uma adaptação dos exercícios de Gramani. Essas duas formas de estudo, voltadas ao acompanhamento e ao improviso, estão ligadas diretamente à experiência pessoal de, enquanto pianista popular, ter de lidar com partituras que trazem apenas a melodia e a harmonia e que exigem o desenvolvimento de um acompanhamento, um ritmo. Procuramos nos guiar por duas situações com as quais o pianista popular se depara corriqueiramente: o acompanhamento e o improviso.

2. A criação do método

Desde o ano de 1969, José Eduardo Ciocchi Gramani começou a se envolver com o estudo da rítmica. Seus primeiros contatos com a disciplina foram na Fundação das Artes de São Caetano, FASCS, com a aula da professora Maria Amália Martins, que se baseava na metodologia de Dalcroze. Dalcroze, músico e professor suíço, possui uma obra pioneira nos estudos de rítmica, pois, quando lecionava solfejo no conservatório de Genebra, notou dificuldades nos alunos de manter a regularidade e fluência rítmica. Assim, elaborou uma proposta de estudo do ritmo onde o corpo fosse o principal instrumento: “Dalcroze entende que todo o movimento, em conformidade com um ritmo, resulta de um conjunto de atividades coordenadas.” (RODRIGUES, 2001, P. 11). Sua proposta de “Ginástica Rítmica” procura desenvolver habilidades de percepção, sensibilidade e movimento através de exercícios que foquem o “sentir” o ritmo através do corpo.

Gramani toma por base esse trabalho corporal de Dalcroze, no entanto a diferença entre as propostas está no fato de que o brasileiro busca explorar a polimetria em seus exercícios. Como afirma Rodrigues (2001):

O desenvolvimento da capacidade de atenção e concentração, da flexibilidade de movimentos e a utilização de percussões corporais, são sem dúvida elementos comuns a ambas as propostas. Mas Gramani, ao dedicar-se com intensidade à exploração de conteúdos polimétricos, confere a eles novos significados, colocando-os em função da necessidade de descondicionar os reflexos adquiridos e de buscarem-se sempre renovadas associações como um meio para a dissociação e liberação dos movimentos (RODRIGUES, 2001: P. 16).

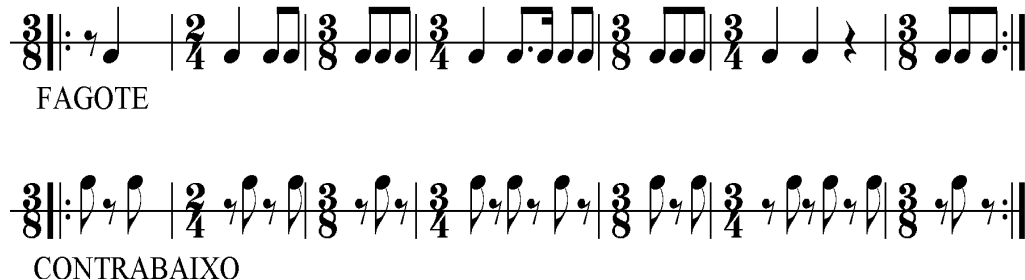
Enquanto lecionava na FASCS, Gramani teve contato com o professor Rolf Gelewsky, que também possuía um método de rítmica corporal: “Assim como Dalcroze, Gelewski também explora a vivência do ritmo através de marchas, percussões corporais e, até mesmo, grafismos, em exercícios orientados à execução individual e coletiva, promovendo a composição, a leitura e a improvisação.” (RODRIGUES, 2001, P. 17). Gelewsky desenvolve sua proposta partindo da rítmica aditiva¹. Como menciona Coelho (2008): “O aspecto marcante e diferenciador de seu método de educação rítmica consiste no fato de ele estar baseado, quase exclusivamente, em modelos ou formulas métricas“ (p. 12).

O compositor Igor Stravinsky, conhecido por suas propostas avançadas no campo do ritmo, também exerceu forte influência na carreira e obra de Gramani. Este toma várias das técnicas de tratamento rítmico do compositor russo na elaboração de seus exercícios. Dessa forma, Gramani facilita o acesso de um público geral às estratégias rítmicas nas composições de Stravinsky.

No decorrer dos exercícios dos livros *Rítmica e Rítmica Viva*, nota-se com clareza os pontos de influência do compositor da “Sagração da Primavera“, como o uso de sobrebarras ao “acabar“ os tempos de um compasso, ou o uso da semicolcheia como base para contagem. Outra influência de Stravinsky e que se tornou marca forte em Gramani está no uso de ostinatos. Como relata Rodrigues (2001), o contato entusiasmado e a experiência de Gramani com a “História do Soldado” fez surgirem estratégias de estudo da peça, que posteriormente viraram exercícios nos livros. O “Fifrilim“ gramariano (GRAMANI, 2007, p. 138) é um estudo com características muito semelhantes à “Marcha do Soldado” stravinskiana.



Figura 1: Fifrilim. Fonte: *Rítmica* (2007).



FAGOTE

CONTRABAIXO

Figura 2: trecho que compreende os compassos 64 a 70 do Fagote e Contrabaixo na “Marcha do Soldado” de Stravinsky. Este trecho foi escolhido para mostrar um ostinato no baixo (voz grave) e uma linha rítmica independente em outro instrumento.

3. Aplicação ao piano popular

O trabalho de aplicar exercícios do método Gramani ao piano foi guiado por considerar duas situações em que o pianista popular necessita de maiores recursos rítmicos fluentes: o acompanhamento e o improviso. Não faz parte da proposta deste trabalho sugerir novos modelos de execução de um ritmo já consolidado, mas relatar uma experiência pessoal de tomar um ritmo convencional e executá-lo através da proposta dos exercícios de *Rítmica* e *Rítmica Viva*. Portanto, o pensamento condutor se mostra no deslocamento rítmico, o jogo entre divisões diferentes, visando uma maior fluência no fazer musical.

Foram selecionados dois exercícios de *Rítmica* (2007) que pudessem servir de recurso para a exploração dessas questões: as “Estruturas de pulsação II” e os “6 a 2 e a 3”. O primeiro foi usado para o trabalho com o acompanhamento e o segundo para pensar o improviso.

3.1 – Estruturas de pulsação

A escolha das “Estruturas de pulsação” foi feita porque esse exercício propõe uma decodificação de células rítmicas. Na prática, é como dissolver uma estrutura rítmica de colcheias, semínimas e mínimas até sua figura menor, a semicolcheia, de modo que o compasso inteiro é preenchido apenas com grupos de semicolcheias e o que antes era nota se

torna acento.

Esse exercício possui um formato de execução a duas vozes, em que se marcam os acentos de baixo com o pé e os acentos de cima com a mão. Todas as semicolcheias devem ser marcadas gestualmente, bem como seus acentos feitos de forma bem destacada (com uma palma), pois esses acentos indicam as células rítmicas.

As “Estruturas de Pulsação” são apresentadas em duas seções no livro *Rítmica* e a segunda parte é a que nos interessa, pois apresenta um pensamento polimétrico: a linha de baixo é sempre acentuada a cada três semicolcheias e a de cima é estruturada sobre dois grupos de quatro semicolcheias. A partir daí, retiramos o exercício número sete, que continha na linha superior a acentuação característica do baião e adaptamos para o piano, de uma forma que a mão esquerda fizesse a linha de baixo (sempre um acento a cada três semicolcheias), alternando entre o primeiro e o quinto grau. Já a mão direita, utilizando uma escala lídia com sétima menor (escala característica no baião), acentua os pontos de apoio de tal ritmo com duas notas:

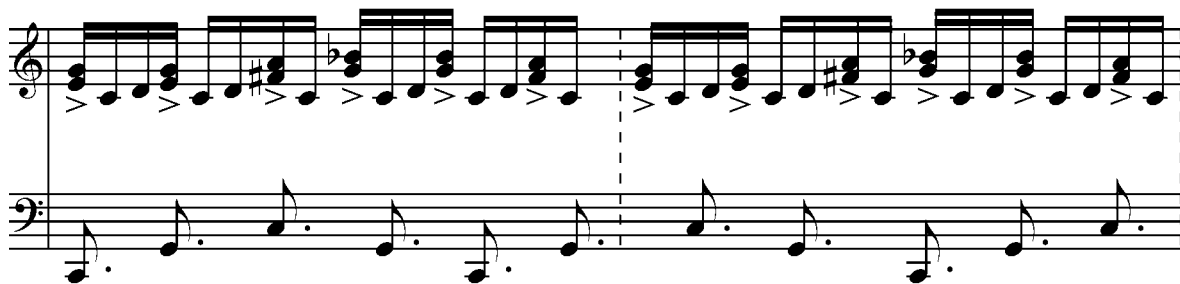


Figura 3: Estruturas de pulsação II nº7 aplicadas ao piano. Fonte: *Rítmica* (2007).

A partir dessa execução, torna-se um desafio retirar da mão direita as notas sem acentos (no exemplo, as notas dó e ré). Estas ajudam o processo de estudo, mas com o avanço do estudo, faz-se interessante deixar apenas as notas com acento.

Essa aplicação pode ser feita nesse formato sobre qualquer exercício dentro das “Estruturas de pulsação”, no entanto a primeira seção das estruturas não oferece um tratamento polimétrico, pois ambas as vozes, apesar de suas independências, estão submetidas sobre à mesma divisão. Deve-se lembrar que este trabalho detém-se no aprimoramento da independência rítmica e não na busca de novos formatos de execução de um padrão rítmico.

3.2 – Exercícios “6 a 2 e a 3”

Gramani sugere um exercício com um compasso que contenha seis semicolcheias. Estas podem ser divididas tanto em dois grupos de três notas (binário composto), como em três grupos de duas notas (ternário simples). A linha de baixo também alterna entre os pulsos binários seguidos dos ternários. O jogo polimétrico se faz quando a voz superior se articula em ternário e a inferior se baseia no binário composto, ou o contrário. Gramani indica que a forma de realização desse exercício corporalmente, seja feita cantando a voz superior, batendo a inferior e regendo o compasso indicado.



Figura 4: “6 a 2 e a 3”. Fonte: *Rítmica* (2007).

Pensamos nesse exercício para lidar com o improviso, pois podemos interpretá-lo como o desenvolvimento de um motivo de uma linha superior sobre uma linha de acompanhamento inferior. É bastante comum no contexto da música popular que, ao fazer um solo, o pianista precise dar um apoio harmônico com a mão esquerda, por estar tocando sozinho ou sem a companhia de outro instrumento harmônico².

Dessa forma, essa adaptação pode ser construída com uma progressão harmônica ou com um acorde apenas. Optamos por tocar o exercício com um acorde, o G7 e sua respectiva escala.

♩ = 80

Piano



piano



Figura 5: Aplicação ao piano dos exercícios “6 a 2 e a 3”.

4. Conclusão

Este trabalho se iniciou a partir da falta de bibliografia voltada ao estudo do ritmo no piano popular. Como atuamos dentro de tal campo, nos colocamos dispostos a arriscar essa aplicação do método Gramani, tendo em vista que este autor se coloca favorável às experiências com seus exercícios. Já é possível encontrar trabalhos de estudiosos do ritmo, como Marcelo Coelho (UNICAMP), que trabalham o desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da linguagem polimétrica dos volumes *Rítmica* e *Rítmica Viva*. Esperamos continuar com este trabalho a fim de que mais exercícios sejam elaborados, e até testados didaticamente.

A revisão do processo iniciado por Jose Eduardo Gramani na elaboração de um método de estudo consciente do ritmo com ênfase na polimetria, foi eficiente para entendermos e, futuramente, estudarmos mais a fundo propostas como as de Rolf Gelewsky e Stravinsky.



Referências:

COELHO, Marcelo Pereira. *Suíte I Juca Pirama: criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de José Eduardo Gramani ao jazz modal de Ron Miller*. Campinas, 2008. 343f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas-SP, 2008.

CUNHA, Glória Pereira da. *Rítmica*. São Caetano do Sul: FASCS, 1977, 39 p.

GRAMANI, Jose Eduardo. *Rítmica*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Rítmica Viva*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

RODRIGUES, Indionei. *O gesto pensante: A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani*. São Paulo, 2001. 366f. Dissertação (Mestrado em Artes) Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2001.

Notas

¹ Coelho (2008) explica a construção da organização métrica da proposta de Rolf Gelewsky com o uso de valores curtos e longos, ou 1 e 2. Assim se constroem os compassos com as combinações entre esses dois valores. Ex.: O compasso quaternário pode ser tocado: [1.1.1.1.], [2.2], [1.1.2], [2.1.1], [1.2.1], etc .

² Uma formação convencional de banda requer tradicionalmente um instrumento solista, um seção rítmica e uma seção harmônica.