



## O ritmo além da regra e o conceito de *time line* em Gramani

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

*Bianca Thomaz Ribeiro*

UDESC - biancaribeiro15@yahoo.com.br

*Luiz Henrique Fiaminghi*

UDESC - lhfiaminghi@yahoo.com.br

**Resumo:** Neste trabalho apresentamos a rítmica de José Eduardo Gramani em uma perspectiva semântica que vai além da métrica e utiliza os ostinatos não como tempo marcado, mas como tempo moldado. As polirritmias de Gramani dialogam com estudos recentes sobre rítmica africana, aproximando-as do conceito de *time line* apresentado por etnomusicólogos como Nketia, Jones e Agawu. A hipótese levantada é que o uso de ostinatos como medida de tempo em Gramani se assemelha ao uso das *time lines* comuns na música de origem africana.

**Palavras-chave:** Gramani. Time line. Ostinato.

### **The Semantic of Rhythm and the *Time Line* Concept in Gramani**

**Abstract:** We present the rhythm of José Eduardo Gramani in a semantic perspective that goes beyond the metrics and uses ostinato not as time marks, but as time carved. The polyrhythmics of Gramani dialogue with recent studies of African rhythm, approaching them to the time line concept presented by ethnomusicologists as Nketia, Jones and Agawu. The hypothesis is that the use of ostinato as a measure of time Gramani resembles the use of the African time lines.

**Keywords:** Gramani. Time line. Ostinato.

### **1. Introdução**

José Eduardo Gramani (1944-1998) desenvolveu uma proposta inovadora no campo da rítmica que caracteriza-se por ampliar a esfera da independência de movimentos e considera a polirritmia como um fator central no estudo da rítmica. Sua obra é composta pelos volumes *Rítmica* (1988) e *Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo* (1996), contendo exercícios que visam aprimorar a sensibilidade rítmica e que propõem um novo caminho para a percepção da idéia musical. A rítmica de Gramani já foi objeto de estudos aprofundados em COELHO (2011) e RODRIGUES (2001).

Gramani desenvolveu uma imensa quantidade de exercícios rítmicos, a maioria a duas vozes, aproveitando-se de toda a sua experiência como músico, regente, compositor e violinista que abrangia um largo espectro musical, da música medieval à música de tradição oral brasileira, passando pelo repertório orquestral e vários gêneros da música popular brasileira. As derivações da rítmica stravinskiana em seu trabalho é nítida, embora Gramani não tenha deixado de permeá-la com fortes temperos da culinária musical brasileira. Por



influência da professora Maria Amália Martins, Gramani começou a pensar no movimento corporal como meio de aperfeiçoamento da consciência rítmica. A partir dos conceitos postulados por Dalcroze no início do séc. XX, os estudos de rítmica de Gramani buscam o despertar da sensibilidade em contrapartida à racionalização, conduzindo o estudante a uma prática investigativa de ordem empírica. O ritmo aqui não é aquele relacionado às divisões métricas, ao compasso, à aritmética, e sim ao ritmo com balanço, expressividade e fraseado que ativam os sentidos durante os gestos e movimentos. Os exercícios rítmicos segundo o próprio Gramani (1996):

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 idéias musicais diferentes que deverão ser executadas simultaneamente, exigindo que o músico consiga sentir cada uma delas independente da outra (GRAMANI, 1996:15).

Em Gramani a rítmica é tratada como um aspecto da música que vai além da leitura, adquirindo uma conotação semântica que a distingue e a coloca em um patamar diferencial em relação à métrica. Esta estaria ligada à medida do tempo, ao metro, e a relativização das pulsações mínimas dentro de um determinado espectro de tempo, o *tactus*. Neste sentido, poderíamos estabelecer uma relação da métrica com a sintaxe, responsáveis pela organização do discurso, e da rítmica com a semântica, ambas atuando no nível do significado. Por isso, preferimos classificar os exercícios de Gramani como polirrítmicos e não apenas polimétricos. Eles buscam atingir um nível além da notação, além da regra, sobretudo pelo fato de existir um “pulsar musical” que atravessa o conceito de compassos e faz expandir a criatividade do músico. Gramani tangencia este tema ao se referir a *balanço*:

O balanço, a meu ver, é a possibilidade de, mesmo dentro de uma métrica rígida, conseguir fazer fluir uma idéia musical, seja ela de que caráter for, bastando que se consiga interpretar um ritmo não somente como um conjunto de durações, [...] mas sim como uma idéia inteira, com significado possível de ser trocado entre o intérprete e o ouvinte (GRAMANI, 1996:196).

## **2. Aberturas e diálogos transculturais**

O conceito de *time line* é um aspecto pouco explorado na obra de Gramani. Este termo, utilizado pela primeira vez pelo etnomusicólogo Kwabena Nketia em 1963, pode ser sintetizado 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, 2006:3). A *time line* permeia grande parte da música africana e constitui uma das características da musicalidade das diásporas afro-americanas. Nossa hipótese é que o (anti) método de rítmica de Gramani configura-se como um veículo potencialmente efetivo para a sensibilização de universos rítmicos organizados fora da simetria euro-centrista, epistemologicamente estabelecida no pulsar sincrônico do *tactus* e transmitida pela tradição musical ocidental de forma rígida por uma teoria rítmica *divisiva*, com tendência à racionalização proporcionada pela escrita. Por outro lado, dentro da perspectiva africana, o conceito de rítmica *aditiva* e as imparidades rítmicas geradas pela alternância de ciclos de dois e três pulsos básicos são a regra, e não o pulsar regular do *tactus*. Gramani não deixou nada escrito sobre *time line*, *imparidades rítmicas* e tampouco sobre *rítmica aditiva*. Estes conceitos só foram estabelecidos pelos etnomusicólogos precursores nos estudos da musicologia africana, como Jones, Nketia, Arom e Kubik a partir dos anos 60 e ganhando mais evidência nos anos 80, na mesma época em que Gramani publicava seu primeiro livro *Rítmica* (1984). Em uma era pré-internet onde a circulação de novas pesquisas exigia um tempo muito maior, Gramani não poderia dispor de elementos teóricos para estabelecer pontes com os conceitos mencionados acima. Entretanto, logrou atingi-los de forma prática. A abertura de um diálogo transcultural com a África, em que a musicalidade rítmica adquire um relevo patente, permitiu emergir elementos rítmicos identitários presentes tanto na música de lá quanto daqui.

Estes elementos estão significativamente presentes na música popular e de tradição oral brasileira, e este foi um ponto que interessou a Gramani. Para ele, não passou despercebido o fato de músicos formados informalmente por uma vivência prática dentro da música popular cultivarem a flexibilidade e o completo domínio semântico do ritmo, o que, por outro lado, eram fatores raros de serem encontrados nos músicos egressos da rigidez do Conservatório, calcada na decodificação racional do ritmo. As aberturas e diálogos estabelecidos por Gramani, porém, não param aí; estendem-se também às culturas européias pré-modernas, fincadas na Idade Média. A estreita relação de Gramani com a música antiga e com a música de tradição oral pode ser detectada em elementos onde a coerência é estabelecida de forma assimétrica e aditiva, como nos exercícios baseados nas *séries rítmicas*. Tratam-se de estruturas agrupadas aditivamente que remetem tanto aos modos rítmicos medievais quanto ao ritmo da palavra dos trovadores onde longas e curtas se alternam nas proporções 3-2. A construção rítmica sob este ângulo tem sua regularidade e vibra naturalmente, mas recusa a se encaixar nas divisões de um relógio (FIAMINGHI,

2012). A idéia de contraponto onde cada frase existe sobre o tempo, gerando polirritmias, instiga o músico a despertar sua capacidade de concentração e possibilita a realização musical consciente e independente. Para Gramani contar é necessário, mas internalizar as durações de forma a despertar a musicalidade para além da notação deve ser seu esforço maior.

### 3. *Time line*

*Time line* 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 de tempo em meio a outras linhas rítmicas simultâneas. Pode ser chamado também de *bell pattern*, *topos*, clave, referência de fraseado ou linha temporal e é normalmente tocado por um agogô ou um par de claves. Representa uma camada da textura rítmica formada por tambores, chocalhos, palmas e vozes durante uma performance. Há um consenso geral de que esses ostinatos muito usados são fundamentais como referências temporais dentro de um grupo musical africano (AGAWU, 2006). Para Lezcano a *time line* mais simples deve consistir em uma alternância de motivos rítmicos binários e ternários criando uma dimensão rítmica assimétrica (LEZCANO, 1991 apud CANÇADO, 1999:20).



Fig.1: Padrão rítmico conhecido como *standard pattern* (AGAWU, 2006:1).

Conhecido como *standard pattern* o ostinato da figura 1 ocorre ao longo da região Oeste e Central da África assim como em parte da diáspora africana. Deriva-se de um padrão mais curto formado por cinco golpes sobre doze pulsos em proporções 2:3 onde 2 refere-se a um som curto e 3 a um som longo em uma sequência 23223. O *standard pattern* é um desdobramento deste, formado por sete pontos de ataque e construído sobre doze pulsos elementares, agrupando-se entre longas e curtas em proporção 2:1 (as longas com 3 pulsos são aqui agrupadas em 2 + 1). Ele não admite variações, mas pode aparecer rotacionado, ou seja, o ciclo pode ser iniciado em qualquer ponto. 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 *time line* como função de metrônomo. Esta analogia, segundo Agawu, não é muito feliz, pois o metrônomo marca o tempo e não ritmo: “ enquanto um metrônomo marca o tempo em lugar de moldá-lo, a *time line* utiliza um padrão rítmico esculpido para marcar o tempo” (AGAWU, 2006:7). Gramani, por sua vez, ao se referir ao uso do metrônomo como

um auxiliar nos estudos rítmicos, destaca que é imprescindível abandoná-lo por um momento, para o músico desenvolver o seu “relógio-interior”, para “sentir-se 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” (GRAMANI, 1996:55). Por essa razão, desaconselha o uso irrestrito do metrônomo, pois esse meio mecânico “não se deixa influenciar por uma dominante, por uma conclusão de frase ou por um clímax rítmico” (idem, p. 55) é um fator limitador da sensibilidade musical. Ou seja, a relação de tempo marcado e tempo moldado utilizada por Agawu para diferenciar a *time line* 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 sintática.

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 e contrametricidade à *time line*. Como se trata de um ciclo que se repete rapidamente, as situações de tensão e resolução que os fragmentos ímpares da *time line* provocam causam dinamismo e movimento musical. 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.

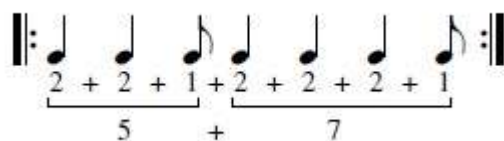


Fig.2: *Standard pattern* como uma estrutura aditiva (AGAWU, 2006:8).

Segundo Agawu, a representação da *time line* 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 ( 7 + 5 ) gera imparidades rítmicas que são responsáveis pela dualidade fundamental na construção de muitas formas expressivas africanas. Funcionam com aspecto de complementação, como pergunta e resposta e demonstram a força desse ostinato. Gramani explora em suas *Séries* rítmicas proporções semelhantes baseadas também em imparidades. São geradas por pequenas combinações formadas por adições gradativas de

longas e curtas. Cada ideia musical se compõe de estruturas diferentes entre si mas com caráter próprio: as longas representam os apoios, enfatizados pela maior duração. As figuras 3 e 4 demonstram a proporção 2+1 (colcheia + semicolcheia) da primeira *Série* apresentada em *Ritmica*:

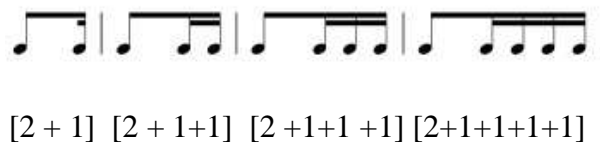


Fig.3: *Série 2-1*, n 1 de *Ritmica* (GRAMANI, 1988:19).

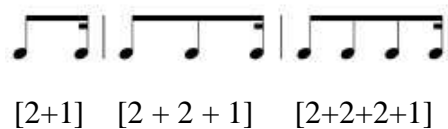


Fig.4: *Série 2-1*, n 2 de *Ritmica* (GRAMANI, 1988:19).

Para as culturas orais, como é o caso da africana, metros podem ter diferentes significados dependendo das convenções estilísticas que guiam sua utilização. A percepção de uma determinada métrica nem sempre é clara para cada indivíduo e os padrões ocidentais acabam impondo suas convenções. 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 semínimas pontuadas no ciclo de 12 pulsos sugerindo apoios a cada 4 batidas. Desse modo a *time line* característica da rítmica africana poderia ser reescrita em compasso composto. Observe que a regularidade da linha dos pés não deve interferir (produzir sincopas) na linha superior da *clave* :



Fig.5: *Standard pattern* interpretado metricamente (AGAWU, 2006: 20).

Gramani desenvolve e explora o potencial desta nova perspectiva que a séries aditivas fundamentadas em imparidades adquirem, quando sobrepostas a ostinatos regulares e

realizadas a duas vozes. O resultado musical tem um novo sentido, e esse é o motivo da escrita em compassos desiguais, sem fórmulas de compasso. A *Série* exposta na figura 6 contém uma combinação de três novas figuras onde a semínima pontuada nada mais é que a soma de uma longa (colcheia) e uma curta (semicolcheia):



Fig.6: *Série 2-1*, n 3 de *Rítmica* (GRAMANI, 1988:19).

Nos exercícios *Alternando 9/16 e 2/4* (GRAMANI,1996) uma nova perspectiva é explorada: a linha inferior, dividida em graves e agudos, tem estrutura semelhante ao *standard pattern*, porém não em 12 pulsos, mas em 9. Um ciclo de 3 pulsos é subtraído. Os nove pulsos são agrupados de várias formas em 5+4 (nos exemplos abaixo, 2+2+2+3, e 3+2+2+2) - aproximando-se também aqui de um dos princípios básicos da *time line*, que é sua possibilidade de rotação - e intercalados com um compasso binário. A linha superior repete uma sequência que obedece as acentuações do compasso, gerando uma deliciosa distorção polirrítmica:



Fig.7: *Alternando 9/16 e 2/4*, de *Rítmica Viva*. Combinação 2+2+2+3 (GRAMANI, 1996:130).

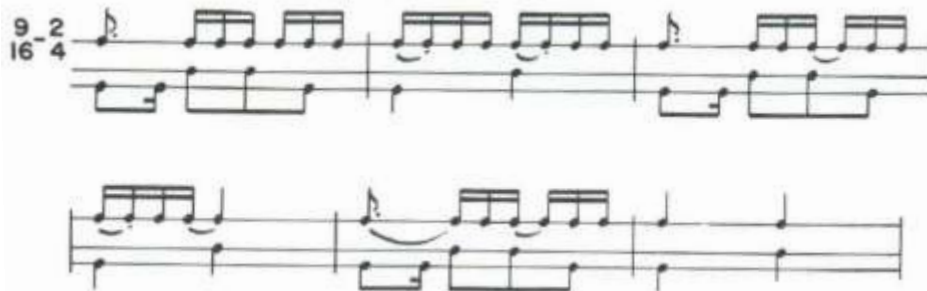


Fig.8: *Alternando 9/16 e 2/4*, de *Rítmica Viva*. Combinação 3+2+2+2 (GRAMANI, 1996:133).



### 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 oral: sua obra é construída por substratos de combinação de imparidades rítmicas e ostinatos, fixos ou variados. Nesses estudos há inúmeros exemplos que podem remeter a uma determinada *time line* como o universal 3 + 3 + 2 e suas rotações. Ao estudarmos a rítmica de Gramani levando em consideração esta perspectiva, saímos mais facilmente do campo da abstração e adentramos no âmbito do discurso musical, talvez nos aproximamos 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).

### Referências:

- AGAWU, Kofi. *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.
- 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.
- 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.
- FIAMINGHI, Luiz Henrique. *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.
- GRAMANI, J. Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.
- RODRIGUES, Indioney. *O gesto pensante: a proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani*. São Paulo, 2001. Dissertação (mestrado) –ECA, USP, 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>