



Divertimentos de Gramani: uma visão a partir do conceito de timeline, pulso elementar e da rítmica de matriz afro-brasileira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Bianca Gesuato Thomaz Ribeiro

Universidade de São Paulo USP – biancaribeiro15@yahoo.com.br

Luiz Henrique Fiaminghi

Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC – lhfiaminghi@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho apresenta os estudos rítmicos *Divertimentos* de José Eduardo Gramani sob ponto de vista semântico que ultrapassa a métrica e utiliza os ostinatos como tempo sentido, moldado. Parte-se do pressuposto de que o uso destes ostinatos em seus estudos como medida de tempo se aproxima do uso das *timelines* comuns na música de origem africana, utilizando princípios da rítmica aditiva e partilhando um pulso mínimo comum como estruturador da polirritmia decorrente das sobreposições de camadas.

Palavras-chave: Gramani. *Divertimentos*. Ostinato. *Timelines*

Gramani's Divertimentos: a vision from the timeline concept, minimal operational values and afro-brazilian rhythmic patterns

Abstract: This paper presents the rhythmic studies *Divertimentos* of José Eduardo Gramani from the semantic perspective that goes beyond the metric and uses the ostinatos like molded time. We start from the hypothesis that the use of *ostinatos* in his studies as measure of time approaches the use of *timelines* in African music, using principles of additive rhythms and sharing a minimal operation value. Polyrhythmic music results from the interaction of two or more superposed rhythmic figures.

Keywords: Gramani. *Divertimentos*. Ostinato. *Timelines*

1. Introdução

Apesar de a teoria musical relacionar ritmo com métrica, há qualidades que estimulam uma discordância sobre tudo aquilo que pode ser medido, como regularidade, repetição, articulação, gesto expressivo e fluência. José Eduardo Gramani (1944-1998), notável músico brasileiro autor de *Rítmica* (1988) e *Rítmica viva* (1996) compartilha o mesmo argumento de Hasty (1997, p. 3) sobre limitar o fenômeno rítmico unicamente a proporções de duração, sobre deixar de lado algo fundamental como a fluidez e a particularidade da experiência estética pelo modo como ela ocorre. Os sinais utilizados para grafar o ritmo expressam muito mais que medições de durações: representam caráter, respiração, fraseado. Este trabalho, como um recorte da dissertação de mestrado *Do tactus ao pulso: a rítmica de Gramani na confluência do tempo sentido e medido* concluída em 2016, se fundamenta sobre

a ideia de que os ostinatos utilizados por Gramani em seus estudos polirrítmicos demonstram uma perspectiva semântica com função reguladora de tempo de modo similar às *timelines* encontradas na música da costa oeste da África. Gramani expõe esses ostinatos não como tempo marcado, essencialmente métrico, mas de forma moldada, sentida. O autor apresenta um caminho original 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. Os estudos rítmicos analisados no presente trabalho, *Divertimentos*, estão presentes nos dois volumes de sua obra. Gramani contempla uma organização métrica oposta a um ostinato que admite variações, tendo como ponto de referência a pulsação elementar, a menor estrutura resultante da decodificação de uma célula rítmica, estabelecendo um possível diálogo com estudos recentes sobre a rítmica africana destacando uma epistemologia não europeia de organização do tempo musical.

2. *Divertimentos*

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 e 13 pulsos mínimos e seus múltiplos) sobrepondo ostinatos e alternância de compassos em oposição a movimentos regulares, com uso de diferentes timbres e movimento corporal. A sobreposição de ostinatos regulares a vozes estruturadas em imparidades rítmicas baseadas nas proporções 2:3; 3:4; 2:5; 4:7 e 5:7 gera um entrelaçamento de ritmos semelhante àqueles ocorridos nas polirritmias de matriz africana, nos quais as *timelines*, de 12 ou 16 pulsos elementares, têm a função reguladora de tempo. Kwabena Nketia foi o primeiro a utilizar essa expressão, sintetizando-a da seguinte maneira: “*timeline* é um ponto de referência constante sobre o qual a estrutura de frase de uma canção, assim como a organização métrica linear de frases, são guiadas” (AGAWU, 2006, p.3). Há um consenso geral de que esses ostinatos são fundamentais como referências temporais dentro de um grupo musical africano e permeiam grande parte da música da África Ocidental, constituindo uma das características da musicalidade das diásporas afro-americanas.

Em *Divertimentos*, Gramani contempla uma organização métrica oposta a um ostinato tendo como ponto de referência a pulsação elementar, representada aqui pelas semicolcheias. A medida dada pelos pulsos mínimos é o ponto central para todos os eventos rítmicos e caracteriza o princípio aditivo, termo esse comumente usado em passagens onde o

menor valor é tomado como base, envolvendo agrupamentos de comprimentos variados. Refere-se a passagens em que algumas figuras de pequena duração permanecem constantes mas são utilizadas em agrupamentos com comprimento inesperados (KOSTKA, 2006, p.107). O conceito aditivo é aplicado na música de tradição não ocidental e em grande parte da música produzida anterior e posteriormente ao *common practice period*. O princípio da rítmica aditiva explorado por Gramani gera assimetrias que se comparam, em muitos aspectos, aos padrões rítmicos cíclicos encontrados em regiões da África Ocidental (Golfo da Guiné e Angola) e durante a diáspora africana na América (Brasil e Cuba). As frases musicais fundamentadas no pensamento aditivo, nas quais o menor valor é a base das proporções, constituem uma ideia ampliada da medida do ritmo.

Nesses estudos, a fórmula de compasso se refere à linha superior enquanto o ostinato formado por colcheias pontuadas atravessa os compassos binários, mantendo sua individualidade como demonstrado na figura 1:



Figura 1: *Divertimentos* nº 7 em 2/4 (GRAMANI, 1988, p.97).

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



Figura 2: *Muitos Divertimentos* (GRAMANI, 1988, p.107).

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

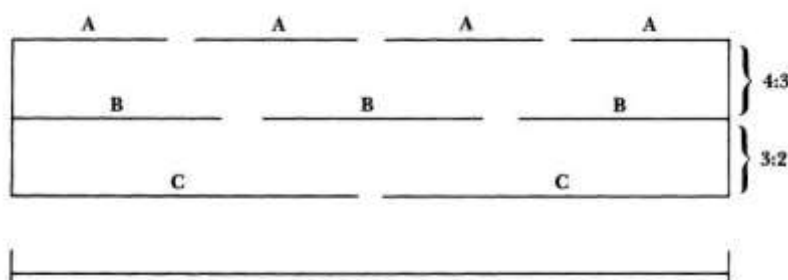


Figura 3: Macro-período: superposição de 3 períodos formando um ciclo periódico (AROM, 1989, p.92).

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

Nível 1: contém as partes individualmente;

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

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

Em Gramani, encontramos a formação de macro-períodos e o processo de defasagem nas sobreposições de ostinatos de comprimento diferentes. No exemplo da figura 4, um ostinato formado sobre cinco pulsos mínimos (nesse caso, com pequenas variações) se sobrepõe a outro de quatro pulsos (semicolcheias). O macro período se estrutura a partir de quatro ciclos de cinco pulsos coincidindo com 5 ciclos de semínimas. Após essa volta completa, há um ponto de convergência e outro macro período se estabelece:



Figura 4: *Divertimentos* (GRAMANI, 1996, p.69).

Em *Divertimentos em 7/16*, o ponto de convergência na primeira parte do estudo é verificado após 4 ciclos de sete pulsos em oposição a sete ciclos de quatro pulsações (uma semínima equivale a 4 pulsos mínimos de semicolcheias):



Figura 5: *Divertimentos em 7/16* (GRAMANI, 1988, p.116).

Na segunda parte do mesmo estudo, o ostinato escrito na linha inferior passa a ter uma base ternária, representado por colcheias pontuadas. O ponto de convergência ocorre muito antes: após 3 ciclos de sete pulsos opostos a sete ciclos de três pulsações.

No exemplo da figura 6, a cada 3 tempos ocorre um “4 contra 3” que resulta em polirritmo com início em diferentes tempos do compasso:



Figura 6: *Divertimentos* nº 5 em 4/4 (GRAMANI, 1996, p.61).

O macro período se forma a partir do quarto compasso, quando ambas as linhas rítmicas se alinham novamente, completando o ciclo.

3. Considerações finais

A abordagem dos estudos rítmicos de Gramani, dentro das perspectivas abertas pela musicologia africana, revela-se promissora e permite desdobramentos ligados à performance e à criação musical. O instrumentista 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 do ritmo, a transformar sua capacidade cognitiva e rítmica, a incitar seu espírito criativo assim como ampliar a multidirecionalidade de sua atenção.

Seu cuidado em evidenciar a interpretação musical do ritmo é um aspecto claro: a maioria de seus estudos se volta ao desenvolvimento da sensibilidade sobre a técnica. Gramani em parte de sua vida se envolveu com música antiga e a recriação dessas linguagens com brasilidade não são aspectos que ele destaca, mas é significativo que tenha usado os princípios do contraponto e a independência de vozes para chegar a seus objetivos. 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, entendendo as limitações do sistema métrico ocidental diante da rítmica de matrizes não-europeias. A verdadeira compreensão de todos esses aspectos em sua obra a torna mais próxima de nossa vivência musical:

É muito fácil tomar os exercícios deste livro como um caminho que conduza a uma técnica virtuosística de leitura rítmica. [...] Porém, será um virtuosismo vazio, puro exibicionismo que não traz nenhum resultado que indique algum crescimento. [...] Se você encarar estes exercícios como desafios musicais e não métricos, resultará em crescimento. (GRAMANI, 1996, p.196)

Referências:

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.

AROM, Simha; *Time structure in the music of central africa: periodicity, meter, rhythm and polyrhythmics*. Leonardo, vol. 22, nº1, pp. 91-99, 1989.

GRAMANI, José Eduardo; *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

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

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

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

RIBEIRO, Bianca. *Do tactus ao pulso: a rítmica de Gramani na confluência do tempo sentido e medido*. 152f. Florianópolis, 2016. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

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