DOI 10.20504/opus2018c2405

O (anti-)método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional

Luiz Henrique Fiaminghi
(Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC)

Resumo: Este artigo analisa os estudos rítmicos de Gramani sob a ótica de um (anti-)método e trata de trazer à tona suas implicações para além de sua origem fundamentada na rítmica assimétrica stravinskiana, tendo como modelo a *História do Soldado*. Especula sobre sua vinculação aos princípios dos *Modos Rítmicos* medievais, através de séries rítmicas aditivas; relaciona-o com as aberturas aos preceitos da rítmica não-europeia, partindo das linhas rítmicas baseadas em ostinatos cíclicos que aproximam-se mais apropriadamente ao conceito de *timeline* revelados pela etno-musicologia africanista; discute-se a hipótese de que a divisão de atenção e a percepção multidirecionada necessária à execução dos exercícios estruturados por Gramani, poderiam induzir o estudante a estimular a lateralidade e a assimetria funcional dos hemisférios cerebrais inerentes à percepção musical e a transitar pelas sensações provenientes da "modulação hemisferial" do ouvir e fazer música. Trata-se de considerar os exercícios rítmicos de Gramani como um caminho de equilíbrio entre o hemisfério direito (HD) e esquerdo (HE) do cérebro, uma ponte entre o racional e o sensorial, o contar e o sentir, um ponto de encontro entre razão e emoção, a escrita e o fenômeno sonoro. Todas essas questões são prementes no ensino de música e na performance musical. Portanto, este artigo pretende trazer para discussão em que medida o (anti-)método de Gramani atua como um ponto de equilíbrio entre o racional e o sensorial, e revelar implicações musicais e extra-musicais que sua Rítmica apresenta.

Palavras-chave: José Eduardo Gramani. Rítmica. Cognição musical.

The Rhythmic (Anti-)Method of José Eduardo Gramani: A Proposal for the Balance Between the Sensorial and the Rational

Abstract: Using Stravinsky's *The Soldier's Tale* as a model, this article analyzes Gramani's study of rhythmic meter from a (anti-)method viewpoint and attempts to bring to light its implications beyond its origin founded on Stravinsky's asymmetrical meter. We speculate on the work's link to the principles of medieval *Rhythmic Modes* through additive rhythmic series; we relate it to its openness to non-European rhythmic precepts starting from the rhythmic lines based on cyclic *ostinatos* that more appropriately approach the concept of *timeline* revealed by African ethnomusicology; and we discuss the hypothesis that the division of attention and the multidirectional perception needed to execute the exercises structured by Gramani could induce the student to stimulate *laterality* and *functional asymmetry* of the hemispheres of the brain inherent to musical perception and to pass through the sensations derived from the "hemispherical modulation" of listening to and making music. It is a question of considering Gramani's rhythmic exercises as a path of equilibrium between the right (RH) and left (LH) hemispheres of the brain, a bridge between the rational and the sensorial, counting and feeling, a meeting point between reason and emotion, writing and sound phenomena. All these issues are pressing in music pedagogy and musical performance. Therefore, this article aims to discuss to what extent Gramani's (anti-)method acts as a point of equilibrium between the rational and the sensorial, and to reveal the musical and extra-musical implications that his rhythmic meter presents.

Keywords: José Eduardo Gramani; rhythmic; music cognition.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. O (anti-)método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional. *Opus*, v. 24, n. 3, p. 92-119, set./dez. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018c2405

Uma versão reduzida deste artigo foi apresentada na forma de comunicação no VIII SINCAM 2012, na UDESC, em Florianópolis.

Submetido em 31/12/2017, aprovado em 30/04/2018.

O estudo de rítmica como uma disciplina isolada da Teoria Musical remonta ao início do século XX, através da atuação marcante nesta área do pedagogo suíço Émile Jaques-Dalcroze. No campo de ensino musical brasileiro, os dois trabalhos que José Eduardo Gramani publicou como professor de rítmica da UNICAMP, onde atuou entre 1980 até 1998 – *Rítmica* (1988) e *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo* (1996) –, são considerados referências importantes, tanto por apresentarem uma visão contrapontística e corpóreo-sensorial do fenômeno rítmico quanto por suas propostas que vão além do ensino de rítmica como uma mera ferramenta para aprimoramento da leitura musical.

No intuito de sensibilizar o músico para a independência de vozes rítmicas e preservar suas características autônomas, ao que Gramani se refere na introdução das *Leituras a duas vozes* do *Rítmica Viva* como "o objetivo principal [dos exercícios] é a independência das vozes, das ideias, cada ideia com sua personalidade" (GRAMANI, 1996: 15), o autor desenvolve seus exercícios a partir de conceitos que a todo momento oscilam entre o tempo medido, entendido aqui como métrica, e o tempo sentido, ou seja, a concepção de Rítmica como resultado do movimento corpóreo-musical que flui no tempo.

Paralelamente, desenvolve pequenos textos e reflexões sobre o fazer musical, no amplo sentido do termo, que envolve os processos pedagógicos e as práticas interpretativas. Oferece como ferramentas exercícios para uma prática rítmica a partir de parâmetros musicais e sensoriais que se opõem a uma mera utilização destes exercícios como treinamento de leitura e para a decodificação da notação polimétrica. Em alguns momentos, Gramani deixa implícita sua visão de que seus livros não seguem os parâmetros dos métodos convencionais, mas, ao contrário, oferecem uma abordagem particular de rítmica: "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: 13). Em outros momentos, diz explicitamente que "Não se trata de um método de rítmica. Os exercícios não obedecem a um escalonamento de dificuldade, cada exercício é um assunto diferente" (GRAMANI, 1996: 13). Sua crítica aos métodos se dirige também à questão da objetividade que tende a transformar os métodos em niveladores de subjetividades: "Acredito que o problema maior seja o seguinte: os métodos de ensino preocupam-se muito com a 'matéria' a ser ensinada e quase nada com o sujeito que se dispõe a aprendê-la" (GRAMANI, 1996: 83).

Uma visão anti-método está, portanto, bem estabelecida no discurso gramaniano, amplificada pela associação do método à tecnicidade dos estudos musicais, e à padronização do ensino, dois fatores que ganharam força à medida que os saberes musicais deixaram de ser transmitidos no âmbito da relações particulares entre mestre-discípulo para alcançarem a institucionalização da relação impessoal entre conservatório-aluno. Nesta longa e complexa teia de transformações socioculturais ocorridas no crepúsculo do século XVIII, que têm como epítome a Revolução Francesa, o fazer musical e seu ensino deixaram de ser um processo e, para adquirir as características de um produto, logo um objeto quantificável e passível de controle por meio do poder e de seus agentes (FOUCAULT, 2007). Neste sentido, alguns parâmetros comuns à visão de método são por Gramani intencionalmente desviados, tais como: treinamento focado em questões técnicas, compartimentação (cada coisa no seu lugar), ordenamento por nível de complexidade, metas de desempenho, desejo de controle absoluto do processo e, sobretudo, objetividade e padronização no lugar de subjetividade e indivíduo.

Dalcroze e Stravinsky. Os pontos de ligação das ideias defendidas por Gramani com as rotas de ruptura com o ensino tradicional de música, inauguradas por Dalcroze no início do século XX, são evidentes. Trata-se aqui não apenas de buscar paralelos que possam esclarecer afiliações estéticas/pedagógicas semelhantes em um âmbito tão diverso quanto distante temporalmente entre esses dois autores, mas de traçar relações entre os fundamentos epistemológicos que impulsionaram suas obras. No caso de Dalcroze, sua aderência aos princípios da *New Education* (ROTHFARB, 1993) e a "redescoberta do corpo" (*Köperkultur*) [cultura do corpo] (BONFITTO, 2002). No caso de Gramani, sua múltipla atividade como músico o levou a percorrer caminhos que, partindo da contemporaneidade, o conduziram à música antiga e à música de tradição oral brasileira, à desconstrução de conceitos estabelecidos, à descentralização dos saberes, vinculando-o ao pensamento pós-moderno (FIAMINGHI, 2008).

Alguns dos princípios contidos nos métodos de Gramani estão diretamente ligados às técnicas de fragmentação rítmica extensivamente utilizadas por Stravinsky na *História do Soldado,* na forma de assimetrias métricas sobrepostas a ostinatos rítmicos independentes. Luiz Martinez (2006) destaca como os gestos musicais participam de todos os campos da semiose e como são astutamente explorados por Stravinsky:

> O nível mais evidente da gestualidade dessa obra [a *História do Soldado*] pode ser localizado na marcha inicial e nas diversas danças compostas por Stravinsky […]. *A Marcha do Soldado,* a primeira peça, cujos gestos essenciais tornam-se símbolo desse personagem em diversas outras situações dramáticas da obra. Uma vez que o ouvinte, em suas cadeias de interpretantes musicais, é ardilosamente conduzido por Stravinsky a pensar que está ouvindo uma marcha ordinária, o compositor introduz com maestria suas técnicas de fragmentação rítmica, na forma de assimetrias métricas, com grupos de 3, 4 e 6 colcheias alternados de maneira imprevisível (MARTINEZ, 2006: 30).

A referência a Stravinsky em Gramani não se exerceu apenas em um patamar conceitual, mas, sobretudo, prático. Como intérprete e hábil violinista que era, revelou nesta obra canônica para o violino contemporâneo suas melhores qualidades como violinista. Gramani atuou por uma década como *concertino* da Orquestra Sinfônica de Campinas e participou como violino solista de uma montagem da *História do Soldado* no ano de 1981/82. A ligação da "rítmica gramaniana" aos pressupostos rítmicos explorados por Stravinsky está claramente presente em algumas das *Leituras com ostinato rítmico*, contidas em *Rítmica* (GRAMANI, 1988). As alternâncias de compassos 2/4, 3/8 e 3/4 sobrepostos a um ostinato rítmico em 2/4 presentes em *Fifrilim, Tambaleio e Algaravia,* por exemplo, fazem referência explícita à *Marche du Soldat* da *Histoire du Soldat* de Stravinsky. A gestualidade mencionada por Martinez está também fortemente presente em Gramani na forma de contornos rítmicos que remetem a gêneros bem característicos como fanfarra (GRAMANI, 1988: 150) ou nos *Exercícios sobre ostinato em estilo bem brasileiro* (GRAMANI, 1988: 160), que remetem aos estilos brejeiro e bossa. A série de sambas é também claro exemplo da gestualidade presente nesses estudos rítmicos.

As aproximações do estudo de rítmica conforme proposto por Gramani com o princípio dalcrozeano da natureza fisiológica do ritmo e do uso do corpo como instrumento musical e os princípios stravinskianos de desconstrução métrica já são bastante conhecidos (COELHO, 2008.

RIBEIRO; COELHO, 2011. RODRIGUES, 2001; 2005. RIBEIRO, 2017. RIBEIRO; FIAMINGHI, 2017). Limitaremo-nos, neste artigo, a explorar alguns tópicos em que Gramani dá um passo além dessas influências, permitindo-nos vê-lo como uma ocorrência particular no campo do estudo da Rítmica com os pés na pluralidade do século XXI, e não apenas como uma consequência emulativa desses mestres do início do século XX.

As edições. *Rítmica* foi editado em 1988 pela Editora Perspectiva, porém circulava em versão editada pelo autor, produzido pela Minaz Produtora de Arte, de Ribeirão Preto, desde 1985. Algumas partes de *Rítmica*, sobretudo as *Séries,* as *Estruturas de pulsação* e as *Leituras com ostinato rítmico* já eram desde 1981, ano em que Gramani iniciou seu trabalho como professor de rítmica na Unicamp, conhecidas dos seus alunos do curso de Composição e Regência desta universidade, através de apostilas e exercícios soltos. Um grande número de alunos que frequentava os festivais de música nos quais Gramani lecionava rítmica também teve acesso ao conteúdo do livro antes de 1988.

A edição de 1985 é bilíngue, português/inglês. Este formato, infelizmente, não foi mantido na edição "oficial" de 1988, dificultando sua divulgação fora do Brasil. Em seu segundo livro, *Rítmica Viva, a consciência musical do ritmo,* editado pela Editora da Unicamp em 1996 e escrito como um desdobramento do primeiro livro, Gramani dá alguns passos importantes em direção a uma concepção rítmica própria. Diferentemente do primeiro livro, cujos escritos limitavam-se a prescrever maneiras de treinamento para seus estudos rítmicos, no segundo livro o autor apresenta alguns pensamentos sobre rítmica e música, sempre de maneira bem-humorada e pouco formal, o que era uma de suas melhores características como professor e músico.

Logo na introdução ele adverte, quase em tom de resignação: "Método – que remédio?". A interrogação aqui não é sinal de uma aceitação do método, mas, antes, de entendê-lo como *Fármacon,* "a ambigüidade (ou ambivalência) do veneno-remédio [...], isto é, o veneno-remédio, que cura porque tem o poder de matar, e vice-versa" (WISNIK, 2004: 526-527). Neste prefácio Gramani coloca alguns pontos essenciais para compreender a complexidade das tramas rítmicas encontradas no decorrer das páginas de seus livros, que no fundo não passam de brincadeiras sutis que clamam por uma compreensão intuitiva musical regrada por uma cerrada lógica que perpassa suas bem-estruturadas frases musicais assimétricas e polirítmicas. Esse caráter ambivalente que trata em uma mesma esfera o "humor" e o "rigor" transparece na escrita límpida e precisa da notação rítmica (toda grafada manualmente pelo próprio Gramani em folhas de papel vegetal), no exaustivo desenvolvimento de cada possibilidade de motivo rítmico apresentado (séries rítmicas; ostinatos; leituras), contrapostos aos títulos bem-humorados de suas composições rítmicas, muitos fazendo referência ao universo de Guimarães Rosa: *Fifrilim, Algaravia, Tambaleio, QCoisas, Pirilâmpsias* e outros.

Séries x Ostinatos: racionalização e memória. Teoria do Agrupamento. Desconstrução da hierarquia pelo contraponto

Mesmo os estudos que procuram discernir uma visão essencialmente fisiomusical da rítmica, distanciando-se, portanto, da visão da rítmica como um mero treinamento de leitura métrica, pecam por considerar a eficiência dos métodos de rítmica a partir do treinamento de habilidades necessárias ao intérprete musical, colocando em segundo plano uma formação holística deste músico. Consciente desta limitação, Gramani emite alguns alertas em direção

contrária: "Se os exercícios deste livro forem encarados somente como exercícios técnicos de leitura rítmica, desconhece-se qual é realmente o objetivo de alguém ao estudar música" (GRAMANI, 1996: 173). Ou, mais adiante, quando fala sobre o "balanço": "Nosso estudo de ritmo sempre nos ensinou a contar, medir, e muito raramente passamos daí. Se você encarar estes exercícios como desafios musicais e não métricos, resultará em crescimento" (GRAMANI, 1996: 196).

Nota-se aqui uma clara preocupação de Gramani em ressaltar em seus comentários o aspecto da sensibilidade musical em contraposição à racionalidade. Por outro lado, um exame de cunho analítico de sua obra, realizado com as lentes focadas em apontar e desvelar seus processos de criação, como as dissertações de Rodrigues (2001), Ribeiro (2017) e a tese de Coelho (2008), revela uma ontologia em que o pensamento lógico permeia a estruturação de seus diversos estudos rítmicos. Estes seguem em grande parte uma lógica de séries rítmicas aditivas que obedecem razões numéricas tais como 2:1, 3:1, 3:2 e 4:3, o que lhe conferem a assimetria como base estrutural. A explicação de Gramani sobre a *Série 2 – 1,* contida na Introdução de *Rítmica* (1988), é um bom exemplo da lógica implícita nestas estruturas:

> Exemplo Série 2-1 (colcheias e semicolcheias):
> A série compõe-se de três períodos, tendo cada período quatro estruturas... [No]primeiro período a colcheia se mantém, e acrescenta-se uma semicolcheia por compasso:
> 2-1 / 2-11 / 2-111 / 2-1111
> No segundo período fixam-se duas colcheias em cada compasso:
> 22-1 / 22-11/ 22-111 / 22-1111
> e finalmente no terceiro período, três colcheias:
> 222-1 / 222-11 / 222-111 / 222-1111 (GRAMANI,1988: 15).

Gramani, ressalta-se, não se preocupou em escrever uma conceituação teórica sobre a natureza das *Séries,* apenas, como ele mesmo diz, "Observações talvez úteis" (GRAMANI, 1988: 17) sobre sua prática. Considerando as afirmações contidas nestas recomendações de como estudar os exercícios propostos a partir das *Séries,* pode-se levantar a hipótese de que a escolha por uma lógica sequencial das séries rítmicas é proposital, agindo como um fator para facilitar a memorização. Segundo Gramani, "é importante saber como é construída a série, pois isto possibilita a rápida memorização da mesma. Basicamente você deverá trabalhar a série de memória" (GRAMANI, 1988: 15). Procedimento semelhante é adotado, por exemplo, nos estudos chamados de *Divertimentos* (GRAMANI, 1988; 1996) e em seus desdobramentos. Nestes estudos, as variações são construídas seguindo uma lógica de desenvolvimento que faz com que as próximas variações se tornem previsíveis, auxiliando a sua memorização. Duas questões fundamentais emergem neste contexto, ligadas à psicologia cognitiva da música: processos associativos que formam "agrupamentos" e "memorização".

A questão mneumônica é destacada como um fator determinante nos estudos de psicologia cognitiva da música e nos estudos sobre agrupamentos rítmicos que, grosso modo, advogam sobre nossas capacidades perceptivas, em relação à métrica e ao ritmo, atuarem de modo a agrupar figuras rítmicas por dois processos complementares: por proximidade ou similaridade (SLOBODA, 1985. TEMPERLEY, 2001. LERDAHL; JACKENDOFF, 1983.

KRUMHANSL, 2006). Temperley sumariza a questão remetendo-a a um ponto essencial abordado pelos psicólogos adeptos da Gestalt no início do século XX: "É muito mais fácil lembrar uma lista de 10 palavras do que uma lista de 70 letras"[1] (TEMPERLEY, 2001: 56, tradução nossa). Quanto a teorias que tratam de agrupamento, a maior referência é a *Generative Theory of Tonal Music* (1983) [Teoria Generativa da Música Tonal], conhecida como GTTM, de Lerdahl e Jackendoff. Segundo Carol Krumhansl, "Esse modelo aplica à música conceitos da linguística formal. Essencialmente, o problema consiste em determinar regras que especifiquem sequências musicais bem formadas, como numa gramática" (KRUMHANSL, 2006: 56) Um dos princípios básicos desta teoria entende a hierarquia de estruturas tonais profundas e de superfície como fundamento para a experiência auditiva. Seus críticos ponderam, entretanto, sua excessiva formulação abstrata e, como consequência, sua ineficiência quando aplicada sob parâmetros da enculturação e de uma escuta socioculturalmente orientada (COOK, 2001. DIBBEN, 2003). O caso das *Séries* de Gramani, cujo processo descrito acima revela uma lógica adotada como recurso mneumônico, nos leva a pensar adiante e entender que sua construção poderia obedecer a um determinismo extrínseco, uma Gestalt supraordenadora. Neste sentido, é elucidativo considerar o que Lerdahl e Jackendoff descrevem como princípios básicos de agrupamento:

> O processo de agrupamento é comum a muitas áreas da cognição humana. Se confrontada com uma série de elementos ou uma sequência de eventos, uma pessoa espontaneamente os segmenta e agrupa-os em blocos da mesma espécie de elementos ou eventos. A facilidade ou dificuldade com a qual ele executa essa operação depende de quão bem a organização intrínseca dos impulsos ajusta-se aos seus princípios internos e inconscientes de construção de agrupamentos. […] A característica mais fundamental de agrupamentos musicais é que eles são ouvidos de maneira hierárquica. Um motivo é ouvido como parte de um tema, um tema como parte de um grupo de temas, e uma seção como parte de uma peça[2] (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983: 13, tradução nossa).

A hierarquia decorrente da análise do processo de agrupamento, no âmbito do estudo da métrica e da rítmica pela GTTM, é evidenciada pela adoção de uma taxonomia que propõe regras de classificação definidas por quatro princípios (GUMBOSKI, 2014: 86): (1) regras da boa formação de estruturas de agrupamentos; (2) regras da boa formação de estruturas métricas; (3) regras da preferência por determinadas estruturas de agrupamentos; (4) regras da preferência por determinadas estruturas métricas. De acordo com Lerdahl e Jackendoff:

[1] "Is much easier to remember a list of 10 words than a list of 70 letters" (TEMPERLEY, 2001: 56).

[2] "The process of grouping is common to many areas of human cognition. If confronted with a series of elements or a sequence of events, a person spontaneously segments or 'chunks' the elements or events into groups of some kind. The ease or difficulty with which he performs this operation depends on how well the intrinsic organization of the input matches his internal, unconscious principles for constructing groupings. […]The most fundamental characteristic of musical groups is that they are heard in hierarchical fashion. A motive is heard as part of a theme, a theme as part of a theme-group, and a section as part of a piece" (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983: 13).

> O conceito de *hierarquia* deve ser examinado com alguma precisão. Uma estrutura hierárquica, no senso usado nesta teoria, é uma organização composta de elementos discretos ou regiões relacionadas de tal maneira que um elemento ou região subordina ou contém outros elementos ou regiões. Um elemento ou região submissa ou contida pode ser chamada de *subordinada* [grifo nosso] ao elemento ou região que a subordina; este último pode *dominar* ou *subordinar* o primeiro. Em princípio, esse processo de subordinação (ou dominação) pode continuar infinitamente. […] Elementos ou regiões que são igualmente subordinados através de um hierarquia inteira, podem ser pensados como pertencentes de um *nível* particular de hierarquia[3] (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983: 13, tradução e grifo nossos).

A proposta de Gramani, por sua vez, segue uma linha oposta à hierarquização. Em seu ensino rítmico através da polirritmia, ou sensibilização musical pela rítmica, como ele gostava de dizer, não deveria haver subordinação das vozes, e cada linha deveria seguir a sua "personalidade" na textura polirritmica, mesmo quando uma das vozes fosse um simples ostinato regular. Este ostinato não deveria soar como um tempo metronômico, abstrato, uma espécie de *tactus* ordenador do tempo, mas, sim, como um passo de dança ou uma *timeline,* ou seja, algo provido de sentido (RIBEIRO; FIAMINGHI, 2017). Em uma via oposta aos princípios de "hierarquia" e "subordinação" postulados pela GTTM, Gramani pensa em independência de vozes e sobreposição e, para tal, recorre à imagem de contraponto em oposição à harmonia. Não cabe aqui invocar a fragilidade do sentido contraditório destes conceitos inerentes à dicotomia formativa da cultura musical do Ocidente, considerando que ambos desenvolveram-se no esteio de uma "episteme" das consonâncias perfeitas e de proporções numéricas de razões simples que ordenariam o cosmos. Gramani diz:

> A ideia que aqui apresento tem relação muito mais com Contraponto do que com Harmonia. Apesar de existir aquela relação vertical, sem a qual não haveria possibilidade de uma perfeita medição das durações, a frase rítmica não se subordina ao tempo; ela acontece sobre ele, horizontalmente, conservando assim suas características básicas (GRAMANI, 1988: 11).

Em relação a "aquela relação vertical, sem a qual não haveria possibilidade de uma perfeita medição das durações", que entendemos aqui como a noção de *tactus*, conforme referido acima, e contraponto como transgressão desta pelas *Séries* irregulares que o atravessam, Ribeiro e Coelho (2011) postulam o seguinte:

[3] "The concept hierarchy must be examined with some precision. A hierarchical structure, in the sense used in this theory, is an organization composed of discrete elements or regions related in such a way that one element or region subsumes or contains other elements or regions. A subsumed or contained element or region can be said to be subordinate to the element or region that subsumes it; the latter can be said to dominate, or be superordinate to, the former. In principle this process of subordination (or domination) can continue infinitely. […] Elements or regions that are about equally subordinate within the entire hierarchy can be thought of as being at a particular hierarchical level" (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983: 13).

> O contraponto tornar-se-ia o princípio de desvinculações verticais, à medida em que os valores adicionados tornam-se elementos de variação e deslocamento nos jogos polimétricos. O tempo, até então tomado como base comum na proporção das estruturas, torna-se objeto de reversão pedagógica (RIBEIRO; COELHO, 2011: 112).

Como "reversão pedagógica", entende-se aqui o que Gramani classifica como "associações e dissociações", que, segundo ele, seriam centrais para uma concepção de educação rítmica ampliada. Os autores complementam a noção de contraponto sumariamente exposta por Gramani, acrescentando:

> A independência da métrica e da subdivisão a partir de vários planos rítmicos, que se superpõem e se relacionam em forma de contraponto, contribuem para evitar o condicionamento centrado na decodificação, associação e sincronicidade das combinações rítmicas como forma de resolução […] [de forma que] o aspecto contrapontístico das frases deve ser radicalizado na sua realização, pois mesmo o contraponto pode compactuar com uma leitura "harmônica" que o submeteria ao alinhamento vertical (RIBEIRO; COELHO, 2011: 113-114).

"Associações" e "dissociações": lateralidade e assimetria funcional dos hemisférios cerebrais

Logo no texto introdutório de *Rítmica* (1988), seu primeiro livro, Gramani expressa a preocupação em desconstruir o viés técnico-musical que sua proposta de educação polirrítmica poderia suscitar. Lança conceitos que são importantes para sua compreensão, porém que não são desenvolvidos e abordados teoricamente no decorrer da obra. Dentro dos pontos destacados estão a capacidade de concentração, a ramificação da atenção, o descondicionamento dos reflexos, a repetição e a automatização, a associação e a dissociação:

> É preciso acionar sua capacidade de concentração, normalmente pouco requisitada, e que neste processo tem função de base, geradora que é de toda e qualquer possibilidade de modificação de atitudes, permitindo o "descondicionamento" dos reflexos e possibilitando uma realização musical consciente É necessário que se ative a atenção ramificando-a em várias vias, quantas forem necessárias e graduando-as de acordo com a maior ou menor dificuldade da tarefa proposta. Isto possibilita ao músico vencer "desafios aritméticos" através da sensibilidade musical. É preciso ativar a criação de novas associações, fruto da dissociação das já existentes, gerando maior consciência na utilização de movimentos, gestos e atitudes... Quando o exercício já estiver sendo bem realizado já deixou de ter sua função, pois os problemas que dificultavam sua realização já foram solucionados através de processos interiores de associação e dissociação. O desenvolvimento destes processos é que é o FIM (GRAMANI, 1988: 12).

Gramani apresenta também uma visão radical em relação ao uso de seus exercícios como meio, e não como fim. Para ele, o principal objetivo não seria vencer as dificuldades técnicas que sua proposta polimétrica apresenta, ou seja, transformá-la em fim técnico como em um método progressivo, mas adotar a polimetria como meio para aflorar a sensibilização musical que tais associações e dissociações rítmicas poderiam provocar. Nesse sentido, são elucidativas suas colocações em favor do desenvolvimento das capacidades ligadas à lateralidade e contra o virtuosismo rítmico vazio adquirido pela prática persistente:

> Normalmente temos um lado predominante no nosso corpo, direito ou esquerdo. É lógico que fica mais fácil realizar um exercício baseando-se nesta predominância. Porém, se o exercício for realizado somente da maneira mais cômoda, ele não será bem aproveitado. Deve-se trabalhar exaustivamente as inversões das vozes para que se possa criar oportunidades de novas associações acontecerem, ao mesmo tempo em que a sensibilidade MUSICAL é cada vez mais solicitada […] A procura destes novos problemas é que vai enriquecer o estudo de rítmica. Se o exercício é realizado somente com a intenção de cantar a série e bater a sequência, como está escrito, não vai passar de uma demonstração de virtuosismo rítmico, sem nenhuma profundidade (GRAMANI, 1988: 12).

No âmbito da sincronização e do descondicionamento dos reflexos, os exercícios de Gramani retiram o estudante da "zona de conforto" a que normalmente está acostumado pela prática rítmica cotidiana, que, via de regra, segue uma lógica musical embasada em preceitos numéricos consonantes, ou seja, aqueles enquadrados numa razão de 1:2 ou 1:3. Segundo Fraisse (1982): "Dentro de uma composição, uma grande maioria de durações escritas (mais do que 80% na média) cai em duas categorias de duração: duração longa e duração curta. Essas durações tendem a estar numa razão de 1:2 ou, menos frequentemente, de 1:3" (FRAISSE apud KRUMHANSL, 2006: 53). Quanto à sincronização, os mesmos autores destacam que a norma natural é sincronizar uma sequência regular de sons a movimentos. Acrescento que uma simples observação de cantigas de roda infantis ou canções de trabalho que se prestam a regularizar os movimentos corporais e vice-versa confirma a afirmação dos autores. Além disso, a previsibilidade é um fator importante a ser considerado nesse contexto. Segundo Krumhansl:

> As pessoas sincronizam facilmente seus movimentos com uma sequência regular de sons (FRAISSE, 1982), o que demonstra uma ligação psicológica forte entre a percepção e a produção rítmicas. De acordo com Fraisse, essa habilidade aparece no início da vida, de forma bastante natural. Os adultos têm dificuldades em quebrar a sincronia, achando mais fácil bater no tempo do que fora dele. É importante notar que essa habilidade de sincronizar com o estímulo apresentado contrasta com a maioria das reações, que ocorrem após a apresentação do estímulo. Isso sugere que os seres humanos são capazes de antecipar um estímulo rítmico e enviar os comandos motores de modo a coordenar os movimentos, de maneira precisa, com os estímulos (KRUMHANSL, 2006: 50).

Gramani era um músico eminentemente prático. Todas as ideias e propostas eram por ele de fato postas em prática em suas aulas de rítmica ou em trabalhos com grupos musicais. Especialmente inspirador para seus alunos era a naturalidade e a musicalidade com que os exercícios eram realizados por ele, deixando sempre evidente que a realização prática e as novas criações sobre o que era proposto em sua "teoria" de ensino da rítmica constituíam sua meta principal. Nunca deixando de lado o bom humor, suas complexas polimetrias ganhavam vida musical em uma interminável gama de variações que contavam sempre com a participação criativa dos alunos, tendo por incentivo o modelo do mestre. Neste jogo de trocas musicais entre mestre e discípulo(s) estabelecia-se um vínculo de confiança onde o erro seria possível e, de certa forma, desejável, atuando como uma ferramenta pedagógica propulsora de novas associações, conforme exposto por Gramani na citação anterior.

É importante considerar aqui a centralidade do conceito de performance musical para Gramani. Seus estudos são frutos de uma prática musical constante que explora a corporalidade de gestos, palmas, pés e sons vocálicos que ressaltam da percussividade da voz, se estendendo a todo o corpo. Quando ele diz que a ramificação da atenção "possibilita ao músico vencer 'desafios aritméticos' através da sensibilidade musical" (GRAMANI, 1988: 12), poder-se-ia ler performance musical do lugar de "sensibilidade". Nesse sentido, Ribeiro e Coelho (2011) postulam que:

> Gramani propõe vencer desafios aritméticos através da sensibilidade musical, sugerindo que o ritmo deve ser vivido e vivificado num corpo e que a rítmica não deve ser reduzida ao estado abstrato, matemático ou racional dos arranjos rítmicos, sem perder a complexidade e a força de heterogeneidade em mobilidade num corpo (RIBEIRO; COELHO, 2011: 115).

Os mesmos autores, em uma contextualização filosófica da rítmica de Gramani, apontam para o cerne de sua relação com o ensino e com a diversidade de experiências musicais trazidas pelos alunos da seguinte maneira:

> No apoio de uma decidida pragmática, Gramani faria tender sua métrica, segundo nossa hipótese, a um limite de desmesura que desafiaria a sensibilidade musical dos estudantes. […] Se a aritmética é um aspecto que nos ajuda na realização musical, ela deve, contudo, se fazer acompanhada de ampla experimentação que certamente faria reingressar, no ritmo escrito, uma carga extranumerária ou acontecimental produzida na experiência e que insiste nas leituras de maneira tácita, principalmente sob a forma cultural de um conjunto de escutas (RIBEIRO; COELHO, 2011: 112-121).

Quanto à dualidade existente entre erro e acerto – a que Gramani não faz alusão diretamente, mas que, ao lermos em suas entrelinhas, percebe-se que sua balança pende para a valorização do processo, em que se inclui o erro em detrimento do objetivo final, que mira o acerto – poderíamos aplicar para o (anti-)método de Gramani o termo "logro complexo", que Wisnik (2004), no ensaio *Machado Maxixe*, concebe para sintetizar as vicissitudes entre sucesso e fracasso musical no conto *Um Homem Célebre* (1896), de Machado de Assis:

> […] é precondição desse exame [do sucesso das polcas de Pestana] suportar o fato de que o conto trabalha com a ambivalência do que podemos chamar de um *logro* – aproveitando o duplo sentido da palavra –, dado que nele se encontram e se cruzam, a um só tempo, engano, irrealização e conseguimento. Nesse sentido, fracasso e sucesso são aspectos de um mesmo processo, de um *logro complexo* a ser visto em outro nível de análise e sob múltiplos ângulos (WISNIK, 2004: 21).

Um aspecto importante da rítmica de Gramani pouco abordado nos estudos até agora realizados é a questão neurocognitiva trazida por ele quando destaca a importância de se trabalhar a lateralidade em seus exercícios. "Deve-se trabalhar exaustivamente as inversões das vozes para que se possa criar oportunidades de novas associações acontecerem, ao mesmo tempo em que a sensibilidade MUSICAL é cada vez mais solicitada" (GRAMANI, 1988: 12, grifo do autor). Associações e dissociações parecem ter chamado a atenção do músico, que frequentemente se divertia com suas próprias ideias e "distorções rítmicas": "quando estiver realizando o exercício comodamente, faça uma experiência traumatizante: inverta tudo – "cante" uma sequência de valores iguais e "bata" a série. […] do mesmo modo que na fase anterior, faça outra experiência, bem menos traumatizante: inverta as mãos" (GRAMANI, 1988: 17).

Uma extensa literatura sobre psicologia cognitiva da música foi desenvolvida nas últimas décadas. Limitaremo-nos aqui à já clássica apresentação do tema feita por John Sloboda em *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music* (1985). A partir do relato de caso do compositor russo V. G. Shebalin – que em 1959 foi vítima de um severo AVC (Acidente Vascular Cerebral) que paralisou parcialmente a parte direita de seu corpo, comprometendo severamente sua capacidade linguística, mas deixando, entretanto, intacta suas capacidades musicais e não impedindo que o compositor tivesse concluído sua *5ª. Sinfonia* em 1962 –, Sloboda levanta uma questão fundamental: "Como é possível que a habilidade verbal de um homem pode desintegrar-se, deixando o seu intelecto musical inalterado?" (SLOBODA, 1985: 260). A partir de dados apontados pelas pesquisas recentes na área, Sloboda discorre que a principal área do cérebro implicada na aquisição das habilidades cognitivas, o "córtex cerebral", é dividida em dois "hemisférios" – hemisfério esquerdo (HE) e hemisfério direito (HD) – e que, nos mamíferos superiores, especialmente no homem, existem "evidências incontroversas que cada hemisfério é, ou tornou-se, especializado em algum grau" (SLOBODA, 1985: 261). Estudos realizados a partir de danos cerebrais diversos que inibiram ou paralisaram funções cognitivas, nos quais a música se tornou uma variável importante para conhecer o comportamento das funções dos hemisférios cerebrais, revelaram que:

> Para maioria das pessoas (90% aproximadamente dos que são definitivamente destros), os mecanismos que controlam o comportamento da linguagem parecem ser primariamente concentrados no hemisfério *esquerdo,* e aqueles que controlam orientação espacial e outras habilidades não-verbais parecem estar concentradas no hemisfério *direito.* […] [Existe] a visão amplamente difundida que o hemisfério esquerdo é especializado em processamentos "analíticos" e "sequenciais", enquanto que o hemisfério direito é especializado em

> processamentos "holísticos" e "globais". Neste viés, o "crossover" da lateralidade em cognição musical ocorre porque os músicos adotam uma estratégia analítica, enquanto que os não-músicos adotam uma estratégia holística. Os termos "analítico" e "holístico" são bastante amplos em suas conotações, mas sua aplicação na música foi adotada para relacionar em tais distinções o processamento entre o contorno de uma melodia e o processamento preciso de alturas de intervalos dos quais uma melodia é composta, o primeiro um processo holístico e o último um processo analítico[4] (SLOBODA, 1985: 261-264, tradução nossa).

Podemos então levantar a hipótese de que, como Gramani deve ter percebido intuitivamente, o potencial que as associações e dissociações rítmicas acarretavam era significativo. Seus exercícios permitem que noções rítmicas sejam experimentadas no âmbito dos dois hemisférios cerebrais através da simples inversão de funções das vozes rítmicas. Por outro lado, seu agudo sentido para os diversos matizes da percepção musical pode tê-lo conduzido a transitar em um âmbito mais profundo da aprendizagem do ritmo a um só tempo holística (sensível) e analítica (racional). Sloboda ressalta que, em relação à especialização dos hemisférios cerebrais, seria reducionista uma compreensão do tipo, "a cognição musical acontece no HD" (Hemisfério Direito), o que corrobora com a proposta de Gramani de inversão dos polos de atenção como processo pedagógico:

> Constata-se, deste modo, que apesar de danos no hemisfério direito quase sempre afetarem o funcionamento musical em músicos, danos no hemisfério esquerdo frequentemente afetam-no também. Deste modo, é simplista dizer que a música está "no" hemisfério direito. O que a complexa e insatisfatória literatura sobre danos cerebrais demonstra, ao menos, é que habilidades musicais são tão dissociáveis e inseparavelmente interrompidas como as habilidades verbais[5] (SLOBODA, 1985: 263, tradução nossa).

Essas questões dizem respeito também à "lateralidade" e à "assimetria funcional" dos hemisférios cerebrais inerentes à percepção musical (OLIVEIRA, 2005). A divisão de atenção e a percepção multidirecionada necessária para execução dos exercícios estruturados por Gramani induzem o estudante a "experienciar sensações provenientes da 'modulação hemisferial' de ouvir;

[4] "For most people (the 90 per cent or so who are unambiguously right handed) the mechanisms controlling language behavior seem to be primarily concentrated in the left hemisphere, and those controlling spatial orientation and other non-verbal skills seem to be concentrated in the right hemisphere. […] "[There is] a widely held view that the left hemisphere is specialized for 'analytic' and 'sequential' processing, whilst the right hemisphere is specialized for 'holistc' or 'global' processing. On this view, the 'crossover' of laterality in music recognition occurs because the musicians adopt an analytic strategy whereas the non-musicians adopt a holistic strategy. The terms 'analytic' and 'holistc' are rather broad in their connotation, but their application to music has been taken to relate to such distinctions as that between processing the contour of a melody and processing the precise pitch intervals of which the melody is composed, the former being a holistic process, the latter being analytic" (SLOBODA, 1985: 261-264).

[5] "We see, therefore, that although right hemisphere damage nearly always disrupts musical functioning in musicians, left hemisphere damage often disrupts it too. It is, therefore, over simplistic to say that music is 'in' the right hemisphere. What the complex, and somewhat unsatisfactory literature on brain damage does at least show is that musical skills are just as dissociable and separately disruptable as are language skills" (SLOBODA, 1985: 263).

um processo consciente que [o] leve[a] a perceber as diferenças dos dois modos de audição [holística e analítica]" (OLIVEIRA, 2005: 96). Trata-se de considerar os exercícios rítmicos de Gramani como um caminho de equilíbrio entre o hemisfério direito (HD) e o esquerdo (HE) do cérebro, entre o racional e o sensorial, o contar e o sentir, um ponto de encontro entre razão e emoção, a escrita e o fenômeno sonoro, duas questões prementes no ensino de música e na performance musical. Mais uma vez, Gramani não trata diretamente destes assuntos tão importantes para o estudo da cognição e percepção musical. Podemos, entretanto, lê-los nas entrelinhas de suas estruturas musicais e imaginá-los presentes no grande prazer que ele tinha em brincar com suas tramas rítmicas. Do ponto de vista filosófico, Ribeiro e Coelho chegam a aporias semelhantes:

> Gramani não produz conceitos, mas seu senso invulgar do empirismo toca e repercute, como o tambor leibniziano, muitos mundos e pontos brilhantes da filosofia; um deles esbarra na concepção duvidosa da desmesura rítmica que enfrenta as evidências de uma razão aritmética. Afeito a uma fina (e sigilosa) matemática diferencial, na qual o ritmo é sempre um "entre", Gramani nos propõe o transbordamento da estrutura pelo corpo; corpo que lhe dá o volume da experiência, que a infla de dentro: um volume físico e social, cultural e ético (RIBEIRO; COELHO, 2011: 125).

Deste modo, entendemos que o caminho que Gramani propõe é uma via de acesso múltipla: por um lado, o domínio da questão métrica e da precisão rítmica necessária ao músico profissional que deve rapidamente habilitar-se a decifrar notações musicais complexas que abarcam vários séculos de prática musical e estilos variados; por outro, a sensibilização do músico em formação, capacitando-o a desvencilhar-se da questão científica e fria da notação, sem deixar adormecer sua musicalidade sobrepujada por uma técnica vazia e repetitiva. Harmonizar esses polos é o que permeia seus esforços. É nesse sentido que seu (anti-)método se situa em um ponto de encontro com os estudos de cognição musical. Para além do treinamento e do adestramento rítmico, sua prática sistemática pode abrir perspectivas positivas no processamento de estímulos musicais com base nas leis gestálticas da harmonicidade, sincronicidade, continuidade e modulações, tanto dos sons (constructos espaciais) como dos ritmos (constructos temporais) (DEUTSCH, 1999 apud OLIVEIRA, 2005). No decorrer do método de Gramani, são constantes suas recomendações para memorização das séries rítmicas, para a divisão de atenção entre os polos direito e esquerdo, para coexistência de planos rítmicos sobrepostos e não subjugados. Corroborando o que Sloboda (1985) menciona a respeito das pesquisas sobre especificidades dos hemisférios cerebrais, Oliveira (2005) atenta para o fato de que o equilíbrio entre os hemisférios esquerdo e direito do cérebro é um fator importante para a complexa operação cognitiva musical, e como os estudos recentes nesta área poderiam ser incorporados na didática musical:

> Estudos recentes a respeito da lateralização de alguns eventos musicais têm sugerido que o *hemisfério direito* [HD] tem se mostrado superior em tarefas que envolvem alteração de contorno melódico, percepção de notas isoladas através do reconhecimento de espectro, estruturas rítmicas, entre outras (HD especializado em Gestalt); e o *hemisfério esquerdo* [HE] em tarefas que envolvem a percepção de notas isoladas a partir de sua freqüência ou baseada em

> intervalos entre as notas (relação entre freqüências), discriminação de elementos rítmicos e métricos dispostos no tempo, etc. (HE especializado em análise). A questão agora consiste em como colocar essas e outras descobertas a serviço da prática, especialmente durante a prática do ensino musical (OLIVEIRA, 2005: 96).

No início da década de 1980, quando Gramani forjava seus estudos rítmicos, trabalhava individualmente – sem Internet! – e sem conexão com outros pesquisadores. Provavelmente não conhecia os estudos de lateralidade mencionados, mas, guiando-se unicamente por sua intuição musical, pôde traçar algumas pontes entre a questão do aprendizado musical e a descompartimentalização dos polos racional/sensorial presentes na maioria dos métodos voltados ao treinamento técnico dos músicos. A separação entre os polos opostos do racional e do sensorial encontra um paralelo na diferenciação que Martinez remarca entre psicologia da música e cognição musical: o diferencial existente entre a psicologia da música, que vê o fenômeno musical como "um tipo de comportamento, um processamento de informação acústica, de acordo com condicionamentos, estímulos e respostas adquiridas [...] um mero exercer da força física, ação e reação" enquanto que a cognição musical "só é possível por meio da semiose, a ação dos signos [...] uma ação controlada por um propósito" (MARTINEZ, 2005: 78). Em sua forma mais complexa de semiose, a "inteligência musical" abarca três níveis de interpretantes musicais: a percepção está no primeiro nível, e é através da percepção que outras formas de semiose musical se tornam possíveis; a performance musical se situa em um segundo nível; a "inteligência musical" se situa no terceiro nível, que "abarca teoria, crítica, educação, musicologia ("etno" ou não) e a própria semiótica da música" (MARTINEZ, 2005: 80).

Outras digressões rítmicas

As *Séries* rítmicas de Gramani não nasceram por acaso. Quando Gramani teve seus primeiros contatos com a rítmica, como aluno da professora Maria Amália Martins, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS), conheceu o trabalho do professor de dança da UFBA, Rolf Gelewski, que um pouco antes, em 1967, havia lançado o livro *Rítmica Métrica, um método didático para o ensino de rítmica.* Assim como Gramani, Gelewski baseava-se nos pés métricos da poesia grega para a notação de acentuação tônica (**–**) para valores métricos longos e (◡) para valores métricos curtos. Utilizou também séries aditivas para compor estruturas de sua metodologia rítmica (RODRIGUES, 2001). É plausível que a ideia das *Séries* em Gramani tenha despertado daí. De fato, quando professor de rítmica na FASCS, Gramani introduzia em suas aulas o conceito dos pés métricos gregos através da notação dos ritmos longos (**–**) e curtos (◡) resultantes das atividades rítmico-corporais com palmas e pés que os alunos realizavam em círculo na classe.

O pensamento rítmico de Gramani em relação à música antiga e à música de tradição oral não se evidencia tão diretamente como nas referências a Stravinsky, mas em camadas estruturais subjacentes que fundamentam a sua lógica. A utilização das séries rítmicas, agrupadas em estruturas aditivas, sem o sentido de divisão métrica organizada pelo *tactus,* e atravessada por imparidades rítmicas, é um dos indícios dessa relação. Como veremos adiante, as séries rítmicas de Gramani partem de um princípio similar ao adotado nos modos rítmicos medievais, que

alternam as relações de durações longas e breves em perfeita (1:3) e imperfeita (1:2) (PARRISH, 1978: 74).

A música antiga. Os modos rítmicos medievais organizavam-se de acordo com a métrica da poesia grega, sendo classificados de acordo com a disposição de "longas" (L) e "breves" (B) em determinados padrões rítmicos, que, como na poesia clássica grega, eram divididos em seis modos: (1) troqueu [L – B]; (2) jâmbico [B – L]; (3) dactílico [L – B – B]; (4) anapesto [B – B – L]; (5) espondeu [L – L] e (6) tribráquio [B – B – B]. As proporções entre longas e breves eram variáveis e dependiam do contexto, podendo ocorrer relações 2:1 e 3:1. Desta forma, o modo (3) dactílico, anotado em notação moderna, poderia ser representado como mostrado na Fig. 1.



Fig. 1: Representações do modo dactílico em notação moderna.

Os modos rítmicos foram utilizados especialmente para notação do *organum* polifônico característico da catedral de Notre Dame, Paris, no século XIII, e preservados em três fontes escritas entre aproximadamente 1230 e 1260 (PESCE, 2011: 282). À medida que a música polifônica foi ganhando complexidade, com o uso de fórmulas isorrítmicas, divisões menores e a prolação binária (*tempus imperfectum*) aceita lado a lado à prolação ternária (*tempus perfectum*), este sistema de notação tornou-se obsoleto. A notação "mensural", sistematizada por Franco da Cologna (ca. 1215? – ca.1270?) no *Ars cantus mensurabillis* (ca. 1279), que leva também o seu nome, e posteriormente as concepções rítmicas contidas no tratado *Ars Nova* (c.1320), atribuído a Philippe de Vitry (1291-1361), inauguraram um novo pensamento para notação rítmica. Nesses tratados, o ritmo deixa de ser imaginado em termos de padrões modais, dependentes do contexto, e adquire valoração individual seguindo uma divisão proporcional do *tactus,* que constitui a base da notação moderna. Segundo Berger:

> No início do séc. XIV duas inovações notacionais muito importantes aconteceram e deram aos compositores maiores opções rítmicas. Primeiramente, cada nota poderia agora ser dividida em três ou duas partes. A forma de uma nota ternária não parecia diferente de uma binária, e os cantores saberiam distingui-las somente pelos sinais de mensuração ou pelo contexto indicado pelo compositor. […] essas inovações permitiram aos compositores jogarem com complexas manipulações rítmicas, em particular a justaposição de mensurações binárias e ternárias. Em segundo lugar, quatro níveis de mensuração tornaram-se disponíveis: modo maior, modo menor, tempus e prolação[6] (BERGER, 2005: 235, tradução nossa).

[6] "In the early fourteenth century two very important notational innovations took place that gave composers many more rhythmic options. First, every note could now be divided into three or two parts. The shape of a ternary note did not look different from a binary one, and the singer would only know from the mensuration sign or the context what the composer intended. […] this innovation allowed composers to play around with

Há, entretanto, outros fatores envolvidos no sistema dos ritmos modais, relacionados à didática e à memorização das partes vocais e a processos composicionais *versus* improvisação. No livro *Medieval Music and the Art of Memory*, Anna Maria Berger sustenta que os tratados musicais desta época deveriam ser lidos não como postulados teóricos abstratos, mas como técnicas mneumônicas ligadas às práticas musicais da época, uma ferramenta fundamental para uma música ainda essencialmente transmitida pela oralidade. Berger argumenta que:

> Considerando que a Arte da Memória pertence ao equipamento intelectual básico dos europeus letrados do período, particularmente em Paris […], não é surpreendente encontrar traços da aplicação [dessas técnicas] na música da [Escola] de Notre Dame. […] Eu tentarei explicar como certos aspectos da cultura medieval da memória fornecem um contexto que nos permite ver a função dos ritmos modais sob uma nova luz[7] (BERGER, 2005: 174, tradução nossa).

As *Séries* de Gramani poderiam facilmente ser escritas pelo mesmo sistema dos modos rítmicos medievais, ou seja, adotando valores variáveis para longas (L) e breves (B) nas proporções 2:1 e 3:1. Além dessas proporções, Gramani acrescenta a proporção 3:2 (da qual falaremos mais adiante). Assim como nos modos rítmicos medievais, as *Séries* são estruturadas de forma a facilitar a memorização e atuam igualmente como módulos repetitivos de acordo com uma lógica previamente estabelecida. Em ambos, a ditadura do compasso é desviada, simplesmente por esse conceito ser inexistente, no caso dos modos rítmicos medievais, ou deliberadamente evitado para estabelecer uma nova ordem ditada pela sobreposição de ideias e não por subordinação, no caso de Gramani.

Por outro lado, é sintomático que Gramani tenha feito uso do princípio de independência de vozes, o mesmo princípio que norteia o contraponto, para alcançar seus objetivos: a própria notação musical e o desenvolvimento da escrita rítmica foram, historicamente falando, consequência da necessidade de grafar o estilo polifônico que começou a se desenvolver a partir do século XIII. Rítmica e contraponto, portanto, estão imbricados na gênese da notação musical. A independência de vozes desejada por Gramani foi também o motor das ideias que surgiram e que revolucionaram a noção de tempo e de temporalidade no outono da Idade Média. Como medida do tempo, o *tactus* não fazia parte dos substratos da linguagem musical do trovador e da notação "neumática" do canto gregoriano. A rítmica trovadoresca era ligada intimamente à declamação da palavra, tendo um sentido mais livre e não métrico, direcionada pela vocalidade da palavra (DUARTE, 2006. ZUMTHOR, 1993). O aparecimento do *tactus* foi um prenúncio da temporalidade moderna abstrata, não mais regida pelos fenômenos cíclicos naturais, ou as horas canônicas da igreja, mas regrada pela imaginação humana, a exemplo do recém-inventado relógio, que a partir de então governaria todas as ações relacionadas ao tempo do homem urbano.

---

complex rhythmic manipulations, in particular the juxtaposition of ternary and binary mensurations. Second, four levels of mensuration became available: major mode, minor mode, tempus, and prolation" (BERGER, 2005: 235).

[7] "Given that the art of memory belonged to the basic intellectual equipament of literate Europeans of the period, in particular in Paris […] it would not be surpreising to find traces of its application in the music of Notre Dame. […] I will try to explain how certain aspects of the medieval culture of memory provide a context that allows us to see the function of modal rhythm in a new light" (BERGER, 2005: 174).

Maya Suemi Lemos mostra, no seu artigo *Do tempo analógico ao tempo abstrato* (LEMOS, 2005), o quanto a *musica mensurata* e as experiências dos compositores da *Ars Nova* e, posteriormente, da *Ars Subtilior*, atingiram uma complexidade rítmica extrema que em termos de notação musical só encontraram exemplos semelhantes no século XX. Lemos defende que esses músicos anteciparam o tempo abstrato que marca definitivamente a passagem do homem ligado à natureza ao homem moderno:

> A notação franconiana de meados do século XIII representa, efetivamente, o estágio de cristalização do sistema de medida do tempo musical. Porém, a mudança fundamental de princípio, a introdução do novo paradigma temporal, acontecera muitas décadas antes, com o aparecimento do ritmo modal. […] [a música] desde então e até os nossos dias, estaria condicionada a uma pulsação constante, o tactus […], a pulsação contínua como necessidade do fazer musical, condição fundamental sem a qual a música não pode se estruturar (LEMOS, 2005: 170-171).

Lemos assinala a importância da passagem da escrita "mimética", onde a grafia musical imitava os desenhos sonoros realizados pelos melismas, para uma escrita numérica, baseada nas proporções. Essas mudanças implicaram a adoção de novos hábitos de se fazer música, como, por exemplo, a possibilidade de coordenar verticalmente a escrita (partitura) a partir dos elementos horizontais (partes):

> Uma prova do abandono da mimeses visual como forma de representação do tempo musical é a adoção, desde então e até o século XVII, da escrita em partes separadas, em detrimento da partitura (vozes superpostas): inequívocas em termos rítmicos, as vozes podem agora ser lidas independentemente. Denotando a afirmação do número na temporalidade musical, o ver e o declamar são substituídos definitivamente pelo contar (LEMOS, 2005: 169).

Podemos detectar aqui as raízes dos males que Gramani denuncia e para os quais propõe a sua abordagem no estudo de rítmica. Veja-se, por exemplo, o que Gramani fala em relação à notação musical e, especificamente, à notação rítmica:

> […] a notação rítmica, um código que, se mal-interpretado, pode significar apenas um conjunto de sinais para grafar as durações dos sons. E é com base nessa interpretação parcial da codificação rítmica que a grande maioria dos trabalhos é estruturada. Nota-se, então, um salto retroativo de qualidade: deixa-se de trabalhar a sensibilidade e o estudo se concentra no aspecto racional. Deixa-se de sentir e começa-se a contar. Ora, contar é necessário. É preciso saber medir a duração dos sons para conseguir uma execução correta do ritmo escrito. Não resta dúvida de que é fundamental saber subdividir os tempos. […] Os exercícios deste livro são sugestões para que o músico conte menos e sinta mais (GRAMANI, 1996: 13).

Em outro texto, *A 'precisão' – uma possibilidade* (GRAMANI, 1996: 65), Gramani lança algumas perguntas que nos instigam a entender melhor quando a notação rítmica passou a ser vista com o viés da rigidez e distanciada do fenômeno musical. O autor pergunta em tom provocativo: "Será que quatro semicolcheias deverão soar realmente a intervalos iguais entre si em todas as situações?" (GRAMANI, 1996: 65). Suas indagações abarcam parâmetros musicais e nos fazem perceber o quanto o ritmo está ligado à semântica: "Quando se cantam quatro semicolcheias não se está cantando uma medida, e sim uma ideia musical" (GRAMANI, 1996: 65). E como em todos os seus textos, vem à tona sua preocupação com o ensino de música e a forma técnica e pouco artística que este vem sendo praticado, principalmente no âmbito da cultura letrada e da música de concerto (erudita):

> Por que o código rítmico, por exemplo, é ensinado como sendo inflexível, principalmente no ensino de música erudita? Por que não se colocar, desde o início do ensino de música, ao lado do esclarecimento sobre a necessidade de uma relativa rigidez na interpretação dos códigos, a extrema necessidade de fazer com que o código se transforme em mensagem clara, individual, mesmo que para tanto seja necessário quebrar a rigidez que ele nos passa? Talvez esteja acontecendo algo desastroso e não estejamos percebendo. Talvez a rigidez na interpretação do código esteja tão assimilada pela nossa sensibilidade que para nós seja difícil imaginarmos e aceitarmos a mensagem com outra "cara", fruto de uma interpretação mais solta do código. É possível (GRAMANI, 1996: 13).

As preocupações de Gramani sobre flexibilidade métrica entram em consonância com o que os musicólogos/intérpretes, a partir de 1960, promoveram em relação à interpretação da música do século XVIII e anterior. O estudo de tratados históricos e a prática desta música segundo as instruções dos mestres e práticas instrumentais da época estudada evidenciaram que a concepção métrica apropriada para a música do século XIX não era compatível às preceptivas rítmicas contidas na tratadística anterior à Revolução Francesa. Uma questão ubíqua nesses tratados, por exemplo, é a flexibilidade métrica e a desigualdade com que sequências rítmicas devem ser executadas, respeitando-se a ordem hierárquica em que valores métricos idênticos ocupam na disposição física do compasso. Deste modo, uma nota situada em um tempo ímpar de um compasso quartenário (1 e 3) era considerada *buona* (boa) e, em um tempo par (2 e 4), *cattiva* (má). Obedecendo esta agógica, tratados como o *Il Transilvano* (1593) de Girolamo Diruta (c. 1554 – c.1610), escrito para órgão, prescrevem que a *buona nota* deve ser tocada mais longa que a *nota cattiva,* apesar de ambas serem anotadas com valores métricos idênticos. Apresenta também padrões de dedilhados que priorizam dedos fortes e trocas de dedos nestas mesmas notas, assegurando uma relação fisiocinética propícia.

Em termos gerais, tais normas de performance enquadram-se naquilo que no século XVIII era chamado de *bon gôut* (bom gosto), segundo Donington, "quase um termo técnico do período"[8] (DONINGTON, 1967). A mesma relação fisiocinética é encontrada nos tutores de violino que prescreveram regras para o uso do arco no instrumento. Eles advogam o emprego do arco para baixo (**Π**) como diferencial agógico, considerando o peso maior que esta arcada tem em relação ao arco para cima (**V**). Conhecida como *rule of down-bow* (regra do arco para baixo), sua prática era

[8] "'Good taste' was almost a technical term of the period" (DONINGTON, 1967).

tão difundida que abrangia autores diversos em estilo, gênero e época, como Georg Muffat (1653-1704) e Leopold Mozart (1719-1787), dois autores que escreveram extensivamente sobre esse assunto. Para prática de música francesa, é conhecido o conceito de *notes inégales*, que segue o mesmo princípio de desigualdade entre notas de igual valor métrico, porém entendido aqui no nível da "articulação" fraseológica e nem tanto pela hierarquia métrica. Jean-Philippe Rameau (1683-1764), em seu *Traité de l´harmonie* (1722), foi ainda mais longe no princípio da desigualdade e "apresentou uma fórmula de compasso para o *temps inégaux* (*tactus inaequalis*), colocando dois valores de notas antes da clave, tais como uma mínima e uma semínima; a primeira destas era o valor do *downbeat,* e a segunda, o valor do *upbeat. Mouvements à temps inégaux* eram distintos de compassos ternários"[9] (HOULE, 1987: 51, tradução nossa).

George Houle (1987), em *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception and Notation*, demonstra com inúmeros exemplos extraídos da tratadística em questão o quanto os princípios rítmicos dos séculos XVII e XVIII diferem das práticas musicais advogadas no século XIX. Estas mudanças estéticas foram concomitantes ao surgimento do *Conservatoire* como instituição primária do ensino musical e do advento dos métodos como intermediários entre professores e alunos, parâmetro de ensino musical que perdura até hoje. Houle destaca o papel de dois discípulos de Beethoven, Czerny e Clementi, como defensores do estilo *legato,* descrito por este último, em 1801, como contraposição ao estilo de performance do século XVIII que priorizava a articulação e a desigualdade:

> A melhor regra geral é manter as teclas do instrumento abaixadas o valor inteiro de cada nota […]. Quando o compositor deixa [a escolha] do *legato* e do *staccato* para o gosto do intérprete, a melhor regra é aderir completamente ao *legato,* reservando o *staccato* para dar espírito em certas passagens, e para realçar as superiores belezas do *legato*[10] (CLEMENTI apud HOULE, 1987: 97, tradução nossa).

Gramani foi um músico prático e, como violinista bem-formado e eclético que era, conheceu de perto o extenso repertório violinístico dos séculos XVII e XVIII. Não lhe passou despercebida tampouco as drásticas mudanças nas práticas interpretativas operadas neste repertório nos anos 1970, 1980 e 1990, tendo participado de vários grupos musicais que se dedicaram à chamada Performance Historicamente Informada (HIP) durante este período. Portanto, seus questionamentos acerca da flexibilidade rítmica e rigidez no ensino são também frutos de uma profunda prática musical que lhe abriu outras vias de entendimento em um campo tão ortodoxo quanto o ensino de música.

A música popular e de tradição oral – modalismo. Que uma observação importante seja feita: a ditadura numérica foi também beneficiada com o abandono do contraponto modal e a

[9] "Rameau provided a separate signature for temps inégaux (the tactus inaequalis) by placing two note values before the clef, such as a half note and a quarter note; the first of these was the value of the downbeat, the second the value of the upbeat. Mouvements à temps inégaux are distinguished from measures of three equal notes" (HOULE, 1987: 51).

[10] "The best general rule is to keep down the Keys of the instrument the full length of every note […] When the composer leaves the legato and staccato to the performer's taste, the best rule is to adhere chiefly to the legato; reserving the staccato to give spirit occasionally to certain passages, and to set off the higher beauties of the legato" (CLEMENTI apud HOULE, 1987: 97).

adoção da tonalidade como movimento mestre para influir nos fluxos de tensão e relaxamento inerentes a ela. Deste modo, entende-se o porquê de a notação musical ter se desconectado completamente de sua função inicial, transformando-se em uma espécie de ábaco para as contas da métrica musical, no qual nem mesmo as sementes pretas, que se aglutinam em grupos de 2, 3 ou 4 para facilitar as contas, estão ausentes. A prática de música modal, ligada ao ritmo da palavra e não à métrica da conta, seria um dos caminhos possíveis para sensibilização e ampliação dos horizontes rítmicos. Nesse sentido, a música popular tem muito a oferecer, pois mantém em sua prática o ritmo prosódico da canção, ditado por uma língua viva, uma questão pertinente também à música de tradição oral. Não foi, portanto, casual o interesse de Gramani pelas rabecas brasileiras, que ocorreu concomitantemente ao seu interesse por uma rítmica viva, com o fluxo musical não estagnado na partitura. Quando se escuta um rabequeiro tradicional, percebe-se imediatamente que se trata de outro universo rítmico-musical, ligado à liberdade improvisatória característica do modalismo. A estrutura rítmica tem outra regularidade, que não se encaixa nas divisões do relógio, mas pulsa naturalmente assimétrica, como o voo de borboletas.

As práticas rítmicas da música feita fora das academias eram pontos de interesse centrais para Gramani. Em sua própria formação essa relação era umbilical, visto que o autor só foi estudar formalmente com um professor de violino quando se mudou para São Paulo, já com 18 anos. Até então, sua prática musical se restringia a grupos de choro e seresta em sua cidade natal, Atibaia, no interior de São Paulo. Podemos considerar que as rabecas foram um reencontro com essas tradições no final de sua vida. Mas como reencontrar traços de uma rítmica brasileira em seu (anti-)método além das alusões diretas de alguns estudos com títulos sugestivos, tais como *Sambas, Congada* e *Exercícios sobre ostinato em estilo bem brasileiro*? O que defendemos aqui é que a brasilidade rítmica em Gramani atua em estruturas mais profundas e vai além de títulos e referências rítmicas aos gêneros formativos da música brasileira. Mas, para tanto, é necessário falar minimamente sobre brasilidade e rítmica.

José Miguel Wisnik, em seu ensaio *Machado Maxixe* (2004) – uma visão caleidoscópica da gênese dos gêneros formadores da música instrumental brasileira, a polca e o maxixe, sob as lentes de dois contos de Machado de Assis, *Um Homem Célebre* (1896) e *O Machete* (1878) –, discorre em profundidade sobre os aspectos rítmicos envolvidos nesse processo. Seleciona no seio deste repertório duas "palavras-valise", "requebro" e "saracoteio", para enviesar os possíveis abrasileiramentos ocorridos nas polcas europeias que viraram moda por aqui, no decorrer do século XIX:

> *Requebro* e *saracoteio*: são indicações mais específicas de um procedimento rítmico que, aplicado à polca, sugere a sua sincopação, isto é, a acentuação em pontos deslocados do tempo, fora dos lugares tônicos do compasso binário, fixados no padrão importado de origem. Essas acentuações deslocadas levam a dança a balançar como se estivesse entre dois pontos de referência acentual, dois pulsos simultâneos e defasados, criando-se entre eles frações de vazio que o corpo tende a ocupar com seus meneios (WISNIK, 2004: 45).

O que está em jogo aqui é a negação constante do conceito de *tactus* como princípio ordenador do tempo e, em seu lugar, a emergência de outro conceito, o ciclo da *timeline,* linha-guia ou "clave". Gramani vai pela mesma via, elevando, porém, o grau de dissonâncias rítmicas e

trabalhando, como veremos adiante, com ciclos irregulares maiores de ostinatos e *timelines*. Em sua radiografia da "síncope característica", Wisnik recorre a Mário de Andrade em *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) para apontar que:

> A rítmica brasileira resulta da conjugação original da quadratura métrica regular, característica da música européia, que procede pela *subdivisão* do compasso, com uma rítmica fraseológica baseada em irregularidades internas e que procede pela *adição* indeterminada de tempos. […] Podemos ver essa solução de compromisso entre dois universos rítmicos opostos como homóloga à "dialética da malandragem" que Antonio Candido depreendeu da construção de *Memórias de um sargento de Milícias*: trata-se de uma rítmica que se baseia na oscilação constante entre uma ordem e sua contra-ordem acentual, sustentadas no mesmo movimento (WISNIK, 2004: 46).

Em uma literatura mais recente que trata do mesmo assunto, o próprio conceito de síncope é descolonizado, conforme defende Carlos Sandroni em *Feitiço Decente* (2012 [2001]). Aqui os conceitos de "contrametricidade", "cometricidade", *timeline* e "rítmica aditiva" ganham espaço em relação à norma do compasso e de seus subprodutos, a "síncopa" e a "rítimica divisiva". Segundo Sandroni:

> O que é interessante no caso brasileiro é que o sistema rítmico clássico europeu, do qual faz parte, no país, a música escrita, inclusive a música popular escrita, veio a ser questionado em seu contato como as práticas musicais afro-brasileiras. O que, no caso europeu, era permitido apenas como desvio em relação a uma norma – desvio tolerado, desvio mesmo procurado como elemento e variação, mas sempre desvio – passa a ser em certa medida praticado como norma, mesmo por músicos cuja formação acadêmica se dera nos parâmetros clássicos. Mas síncope reiterada e elevada a norma muda de sentido, configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu, no qual a noção acadêmica de síncope perde a razão de ser (SANDRONI, 2012 [2001]: 29).

A etnomusicologia africanista (KUBIK, 1979. AGAWU, 2006. OLIVEIRA PINTO, 2001. LACERDA, 2014. FONSECA, 2003. AROM, 1985. NKETIA, 1974) mostrou amplamente o quanto os conceitos de imparidade e assimetria estão epistemologicamente sedimentados na identidade musical da África meridional e do Golfo do Benin, regiões de onde vieram grande parte dos negros escravizados para o Brasil. Aqui esta música se transformou e mesclou, mantendo, entretanto, traços rítmicos essenciais, como a organização regrada por *timelines* (linha-guia), *cross-rhythms* (ritmos cruzados) e pulsação elementar. Compasso e simetria são nexos que não se aplicam neste contexto, bem como as vozes da polifonia rítmica não obedecem a uma hierarquia por subordinação, mas sim a uma autarquia por justaposição.

Timelines são equivalentes a ostinatos cíclicos que na música do candomblé, por exemplo, são genericamente chamados de "toques" como o "vassi" e o "ijexá", sempre associados a um "orixá". O "toque vassi", por exemplo, é organizado em um ciclo de 12 pulsos agrupados em células de 2 e 3 pulsos básicos e que mantém uma estrutura fixa na disposição destas células. Em

sua versão de cinco ataques sonoros e sete pulsações mudas, o ciclo desta *timeline* é representado em valores aditivos como mostrado na Fig. 2.

(2 + 3 + 2 + 2 + 3) ou 

Fig. 2: Representação da *timeline* do "toque vassi" em valores aditivos.

Duas características são importantes: primeira, como ciclos repetidos de forma circular, eles podem começar em qualquer ponto, porém mantendo a mesma proporção entre L e B (longas e breves, para utilizar aqui a notação dos modos rítmicos medievais); segunda, não podem ser divididos ao meio em simetrias perfeitas, constituindo-se em uma "imparidade rítmica" ([2 + 3] + [2 + 2 + 3]). Os pulsos ternários podem ser subdivididos em [2 + 1] ou [1 + 2], configurando o mesmo "toque" e uma *timeline* de 7 ataques sonoros e 5 surdos (uma imparidade de outra ordem se comparada à versão de 5 ataques), também conhecida pela etnomusicologia que estuda a música do oeste africano como *standard pattern* (2 + [2 + 1] + 2 + 2 + [2 + 1]) (AGAWU, 2006). O etnomusicólogo austríaco Gerard Kubik adotou uma notação baseada em ataques e pulsos, onde (**x**) significa um ataque sonoro e (**.**) uma pulsação muda. A notação do "vassi" ou *standard pattern* ficaria como mostrado na Fig. 3.

12**: X . X . X X . X . X . X** ou 

Fig. 3: Notação do "vassi" ou *standard pattern*.

O instrumento que executa a *timeline* é uma campânula de ferro, de som agudo, de forma que todo o grupo possa ouvi-lo no emaranhado da trama rítmica. Chama-se "gã" quando é feito de campânula única, denotando uma origem "ioruba", ou "agogô" se tiver duas campânulas de sons distintos (grave e agudo), denotando uma origem "bantu". Os etnomusicólogos brasileiros traduziram o termo *timeline* como "linha-guia", o que parece ser uma versão mais apropriada até do que o original em inglês, pois denota uma função importante de "guia" e referência de tempo para outras linhas que não está implícita no termo em inglês.

O curioso é que Gramani, sem ter contato com estes novos conceitos etnomusicológicos, que na década de 1980 estavam apenas começando a emergir, propõe conceitos similares aos expostos acima na sua busca por um ensino polirrítmico, multicultural e não eurocêntrico. Essas duas últimas categorias não são diretamente mencionadas por Gramani em seus textos, mas podem ser extraídas no subtexto de sua obra. Por exemplo, nos estudos chamados *Estruturas de pulsação* (GRAMANI, 1988: 57-74. GRAMANI, 1996: 123) Gramani explora, não como notação, mas como execução, os mesmos princípios adotados por Kubik para transcrição rítmica das *timelines*. Nesses estudos, as pulsações básicas (tratadas da mesma maneira que as "pulsações elementares" da etnomusicologia africana) podem ser agrupadas em 4, 5 ou 7 pulsações, como semicolcheias, são sonorizadas por palmas em esquemas de acentuação variados ou pulsações "mudas" executadas por "golpes de karatê" na mão oposta. Como o próprio nome já diz, *Estruturas de pulsação* explora a noção rítmica a partir do pulso básico, mínimo, e trabalha os

agrupamentos de 2 ou 3 pulsos a partir deles, um princípio comum à rítmica aditiva. Afirmando a visão contrapontística do ritmo em Gramani, nesses estudos é acrescentada uma segunda voz em ostinato regular, agrupado em 4 ou 3 pulsos, o que gera polimetrias e estruturas polirrítmicas que serão recorrentes nos demais estudos e fundamentais para percorrer os demais estudos polirrítmicos. A Fig. 4 ilustra a *timeline* (3 + 3 + 2) realizada pelos acentos de palmas marcados acima da linha, que se justapõe a um ostinato regular de 3 pulsos. O ciclo maior de 24 pulsos elementares é então dividido em três ciclos de 8 pulsos nas palmas, a referida *timeline,* também conhecida por *tresillo* (cf. SANDRONI, 2012 [2001]), e dois ciclos de 12 pulsos, nos acentos inferiores em 3 pulsos realizados pelos pés:

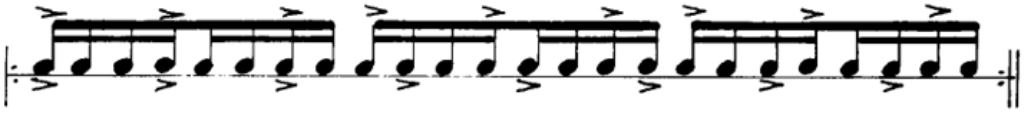
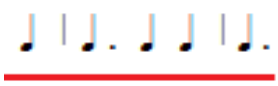


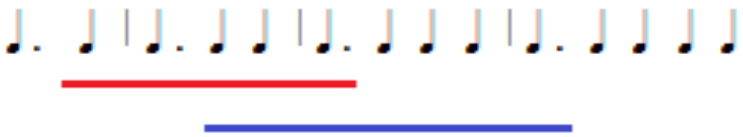
Fig. 4: *Estruturas de Pulsação 8 (base 3)*: pulsação elementar, *timeline* e polimetria (GRAMANI, 1988: 67).

O mesmo procedimento de adição de células desiguais pares (2 pulsos elementares) e ímpares (3 pulsos elementares), que configura uma das características da rítmica africana, fenômeno a que Simha Arom chamou de "imparidade rítmica" (SANDRONI, 2012, [2001]: 27), foi utilizado por Gramani em suas *Séries 3:2*. A relação 3:2 não consta na primeira edição de *Rítmica* (1985) e parece ter sido acrescentada em um momento posterior, através da incorporação de duas páginas extras (26 e 27) na edição de 1988. Estas páginas, estranhamente, não constam do índice deste volume, fazendo-nos supor que podem ter sido acrescentadas num último momento antes da impressão. No *Rítmica Viva* (1996) as *Séries 3:2* são, enfim, desenvolvidas, demonstrando o quanto Gramani pressentiu nelas as possíveis intersecções com músicas de matriz afro-brasileira. Basta confrontar, por exemplo, o início da *Série 3:2* com a *timeline* do "vassi"/*standard pattern* e o ciclo do tamborim – telecoteco (Fig. 5).

(a) *Timeline* "vassi"/*standard pattern*



(b) *Série 3:2* (início) (GRAMANI, 1998: 26)



(c) Padrão do tamborim (telecoteco)

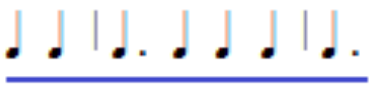


Fig. 5: Comparação do início da *Série 3:2* com a *timeline* do "vassi"/*standard pattern* (em vermelho) e o ciclo do tamborim – telecoteco (em azul).

Gramani utilizou as proporções 3:2 não só nas *Séries*, mas em outras estruturas e em texturas polimétricas semelhantes às encontradas na música de matriz afro-brasileira e africana, como por exemplo: 3 x 2 (GRAMANI 1988: 85, 89,123, 181,183. GRAMANI 1996: 40, 84, 127, 197), 4 x 3 (GRAMANI 1988: 99, 105, 170. GRAMANI 1996: 56, 84, 159). Nos diversos exercícios baseados em 5 e 7 pulsos como nos *8 Divertimentos em 7/16* (GRAMANI, 1988: 115), os 7 pulsos são ordenados em (2 + 2 + 3), explorando uma configuração particular da proporção 3:2. Neste caso, vale conferir o que Gramani propõe nos estudos *Leituras em 2/4 – ostinato em 5* e *Leituras em 2/4 – ostinato em 7* (GRAMANI, 1996: 104, 169) e *Leitura em 4/8* (GRAMANI, 1988: 180). Um caso interessante para análise são as estruturas rítmicas nas quais está presente o princípio da divisão dos 8 pulsos primários e suas multiplicações (16, 24, 32 e 40 pulsos), como no exemplo da Fig. 6 que apresenta grupos irregulares (3 + 3 + 2) na voz superior e (3 + 3 + 2 + 2) na voz inferior (GRAMANI, 1996: 84):

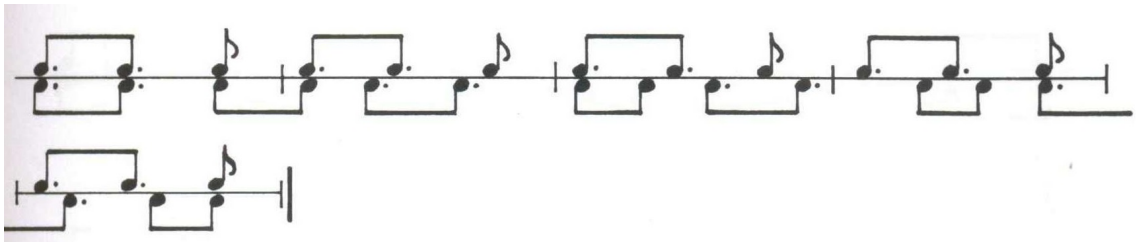


Fig. 6: 18 exercícios a 2 vozes – Relação 3:2 (GRAMANI, 1996: 85).

Como demonstrou Sandroni (2012, [2001]) em *Feitiço Decente,* ensaio que estabeleceu um novo parâmetro nos estudos sobre o samba, lançando os conceitos de paradigma do *tresillo* (3 +3 + 2) e paradigma do "estácio" (padrão do tamborim ou "telecoteco" - 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3), estas "linhas-guia" foram padrões rítmicos formadores do samba antigo (maxixe, tango brasileiro) e do samba novo (samba-enredo, partido alto). Consciente disso, ou não, Gramani traz em sua rítmica elementos que a colocam em uma posição de vanguarda e privilegiada, no sentido de transformar e reelaborar tradições rítmicas que formaram e constituem o caldo da cultura musical em que vivemos.

Sob esta ótica, o trabalho de Gramani, a partir das séries aditivas, ostinatos e sobreposição de imparidades rítmicas, é precursor de uma visão mais abrangente do fenômeno rítmico, que passa a entender as limitações do sistema métrico ocidental e suas restrições face às rítmicas de matrizes não europeias. Seu conceito de ostinato está mais próximo do que Kubik (1979) chamou de *time-line-pattern* (padrão de linha-guia) do que daquilo que chamamos tradicionalmente de ostinato na música europeia: um baixo que se repete dentro de uma regularidade rítmica, conduzindo também uma ideia de encadeamento harmônico que delineia claramente as fórmulas de compasso.

Conclusão

A mudança de eixo do universo "poiético" (a obra e seu subproduto, a partitura) em direção ao eixo "estésico" (o intérprete e o ouvinte), segundo aponta Nattiez (2005) como uma das características do pensamento musical no pós-modernismo, pode ser detectada no discurso de Gramani no momento em que sua fala privilegia o sensorial em relação ao racional, como, por

exemplo, no sistema de indução que o ensino tradicional de música provoca – "deixa-se de sentir e começa-se a contar" (GRAMANI, 1996: 13) – ou em relação à incapacidade do músico treinado sob a pressão de um "ensino de música [que] tem pressa e por isso é superficial" (1996: 11) de transformar uma ideia musical gerada fora de si em uma sensação interna, organicamente estruturada, sugerindo que "uma solução para esse problema seria a 'recriação' da obra por meio da inserção do 'eu-intérprete' em seu interior" (1996: 11)

Os métodos de Gramani têm em seu núcleo elementos anárquicos no sentido de propor uma libertação da hierarquia verticalizadora do fenômeno rítmico, e de incentivar a independência coordenada horizontalmente das vozes. Na confluência entre o medir e o sentir, Gramani procura ampliar a ocupação do "espaço-entre", fugir da automoção promovida pela racionalidade métrica como único caminho para medida do tempo e abrir outros horizontes relacionais de tempo. É nesse sentido que Ribeiro e Coelho apontam que:

> Nossa ideia de ritmo se enfraquece se polarizada na compreensão métrica das estruturas O que criticamos nessa posição […] é que a métrica estrutural espacializa e "esvazia" o Tempo, tornando-o uma grandeza análoga ao espaço. O ritmo é crítico, e toma melhor figura nos ambientes inventivos de improvisação. O ritmo é crítico e envolve, portanto, certa vulnerabilidade quanto a seus modos de sustentação, o que certamente sustenta a pluralidade de problemas da performance. O ritmo, por definição, é vivo e vivificante, ele atua num meio, o faz vibrar, estando sempre "entre". O ritmo crítico é o léxico do Tempo (RIBEIRO; COELHO, 2011: 122).

Deste modo, consideramos mais adequado classificar a rítmica de Gramani como (anti-)método, pois sua prerrogativa é a da libertação da música contida nas amarras de um ensino musical rígido, inflexível e impessoal. Por outro lado, Gramani demonstra um caráter metódico latente que transparece, por exemplo, na sua cuidadosa ortografia musical, caracterizada pela precisão e clareza. A profusão de exercícios rítmicos proposta em seus livros revela uma preocupação em explorar cada módulo rítmico em sua máxima potencialidade, ampliando a percepção destes para o nível contrapontístico, buscando sempre a individualidade e independência das vozes rítmicas. Metódico e, ao mesmo tempo, contra o método. Essa aparente contradição precisa ser entendida para não incorrermos no equívoco de tomar os seus clamores contra os métodos – "Método – que remédio?" (GRAMANI, 1996: 11) – como uma negação da racionalidade. Não. Gramani não é contra a razão, mas contra a razão dissociada do sensorial. Sua batalha é contra o esvaziamento de um fenômeno sensorial como a música em um ato racionalista desvinculado de sentido semântico. O que Gramani propõe é, em essência, um treinamento para o músico baseado na utilização do fenômeno rítmico como um impulso potencialmente musical e criativo; a não transformação da notação musical em um fim, mas apenas seu entendimento como um meio de registro; a superação da leitura técnica do signo musical, que o transforma em aritmética, em uma simples operação de divisão do tempo em partículas menores e, portanto, reducionista do fenômeno musical. Para atingir esses objetivos, Gramani não nega o racional, pelo contrário, explora outras potencialidades da razão.

Nesse caminho, Gramani está consciente da importância de não seguir as mesmas trilhas – "Um caminho ou um trilho?" (GRAMANI, 1996: 173) – do ensino de música institucionalizado

pelo Conservatório, a partir da Revolução Francesa, que, em linhas gerais, transformou o ensino artesanal representado pela relação mestre/discípulo, em um ensino industrial contido na dinâmica entre instituição/aluno. Harnoncourt (1994) apresenta um diagnóstico semelhante ao de Gramani quanto às amarras que prendem o intérprete contemporâneo a uma visão tecnicista e não artística da obra de arte. Em relação à educação musical, essas amarras forçam o aluno a seguir, sem nenhum questionamento, um esquematismo raso para decifrar a música anotada na partitura.

A constante referência de Gramani ao ensino de rítmica não subtrai o aspecto sensível do aprendizado, ao contrário, lhe confere um patamar elevado dentro de sua metodologia, e não descarta, porém, a bagagem racional que constitui o pensamento ontológico da rítmica ocidental. Seu (anti-)método aponta para o equilíbrio da razão e da emoção na formação do músico, polos opostos e essenciais em qualquer atividade que se pretende qualificar como artística.

Referências

AGAWU, Kofi. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the "Standard Pattern" of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.

AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1985.

BERGER, Anna Maria Busse. *Medieval Music and the Art of Memory.* Los Angeles: University of California Press, 2005.

BONFITTO, Matteo. *O Ator-compositor.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

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. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analiysis. In: COOK, N.; EVARIST, M. (Org.). *Rethinking Music.* Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 239-261.

DIBBEN, Nicola. Musical Materials, Perception, and Listening. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction.* New York: Routledge, 2003. p. 193-203.

DONINGTON, Robert. Introduction. In: GEMINIANI, Francesco. *A Treatise of Good Taste in th Art of Musick.* New York: Da Capo Press, 1969.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. Sobre jogos e júbilos: o percurso de uma invocação. In: SEKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson (Orgs.). *Arte e Cultura IV:* estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2006. p. 59-91.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. *O Violino Violado:* rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – tradição e inovação em José Eduardo Gramani. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O toque do gã:* tipologia preliminar das linhas-guias do candomblé Ketu-nagô no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. Trad. R. Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

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

_____. *Rítmica viva:* a consciência musical do ritmo. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

GUMBOSKI, Leandro. *Os Novos Ritmos de Don Ellis:* considerações analíticas e perceptivas. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons.* Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

HOULE, George. *Meter in Music, 1600-1800*: Performance, Perception, and Notation. Bloomington, Indiana University Press, 1987.

KUBIK, Gerard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dance of Brazil.* Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

KRUMHANSL, Carol L. Ritmo e altura na cognição musical. In: ILARI, Beatriz (Org.). *Em busca da mente musical.* Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 45-109.

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

LEMOS, Maya Suemi. Do tempo analógico ao tempo abstrato: a *musica mensurata* e a construção da temporalidade moderna. *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, n. 35, p. 159-175, 2005.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music.* Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1983.

MARTINEZ, José Luiz. Ópera contemporânea e seus arredores – intersemiose e multimidialidade. In: SEKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson (Orgs.). *Arte e Cultura IV:* estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2006. p. 15-50.

_____. Cognição, pensamento e semiótica musical. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, I., 2005, Curitiba. *Anais...* Curitiba: De Artes, 2005. p. 78-81.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu.* Ensaios de semiologia musical aplicada. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora, 2005.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York: Norton & Company Inc., 1974.

OLIVEIRA, José Zula de. Assimetria funcional dos hemisférios cerebrais na percepção de timbre, intensidade ou altura, em contexto musical. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005, Curitiba. *Anais...* Curitiba: De Artes, 2005.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som. Estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira. *África*, v. 22/23, p. 87-110, 2001.

PARRISH, Carl. *The Notation of Medieval Music.* New York: Pendragon Press, 1978.

PESCE, Dolores. Theory and Notation. In: EVERIST, Mark. *The Cambridge Companion to Medieval Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 276-291.

RIBEIRO, José Alexandre Piccini; COELHO, Marcelo Pereira. Medida e desmedida na rítmica de José Eduardo Gramani. *Música em Perspectiva*, v. 4, n. 2, set. 2011.

RIBEIRO, Bianca Gesuato Thomaz. *Do tactus ao pulso*: a rítmica de Gramani na confluência do tempo sentido e medido. Dissertação (Mestrado em Musicologia-Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2017.

RIBEIRO, Bianca Gesuato Thomaz; FIAMINGHI, Luiz Henrique. Divertimentos de Gramani: Uma visão a partir do conceito de timeline, pulso-elementar e da rítmica de matriz afro-brasileira. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2017.

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

_____. Os processos de estruturação rítmica propostos por José Eduardo Gramani a partir de conteúdos polimétricos. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON COGNITION AND MUSICAL ARTS, 1., 2005. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2005.

ROTHFARB, Lee A. The "New Education" and Music Theory, 1900-1925. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David (Orgs.). *Music Theory and the Exploration of the Past.* Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente:* transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor Ltda., 2012 [2001].

SLOBODA, John. *The Musical Mind:* The Cognitive Psychology of Music. Oxford: Oxford University Press, 1985.

TEMPERLEY, David. *The Cognition of Basic Musical Structures.* Cambridge: The Massachussetts Institute of Technology, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz:* a "literatura" medieval. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita:* ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

Luiz Henrique Fiaminghi é professor adjunto na UDESC (Universidade Estadual de Santa Catarina) nas áreas de Percepção Musical, Musicologia, Etnomusicologia e Práticas Interpretativas. Estudou violino com Paulo Bosísio e Ayrton Pinto (UNESP/SP). É bacharel em composição e regência pela UNICAMP/SP. Como bolsista do CNPq especializou-se em violino barroco na Holanda. É Doutor em Música pela UNICAMP, com tese sobre a rabeca e José E. Gramani. É rabequista, arranjador e diretor musical do grupo ANIMA, com o qual foi ganhador dos prêmios APCA (1998) e Carlos Gomes (2000), gravou 8 CD's, e tem realizado turnês no Brasil e exterior. Coordena o grupo de pesquisa "A Vez e a Voz da Rabeca" e é membro do MusiCS (Música, Cultura e Sociedade) na UDESC. Como intérprete e pesquisador atua nas áreas de música antiga (violino e viola barroca) e tradição oral brasileira (rabecas) e rítmica. lhfiaminghi@yahoo.com.br