

Atena
Editora
Ano 2019

**Música,
Filosofia
e Educação 3**

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 3

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © da Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

| Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG) | |
|---|--|
|---|--|

| | |
|------|--|
| M987 | Música, filosofia e educação 3 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 3) |
|------|--|

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7247-106-0
DOI 10.22533/at.ed.060190402

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

“Música”, como obra musical, possui também multidimensionalidade, pois é constituída pelo dinâmico inter-relacionamento entre a tradição composicional e a tradição interpretativa. Inclui-se, nessa dinâmica, a audiência e a crítica musical. A obra de arte musical não é apenas o seu registro gráfico (a partitura, por exemplo). A obra de arte musical tem: a dimensão da composição, um design sonoro particular, projetado pelo compositor; a dimensão execução-interpretação, representada pela tradição interpretativa; a dimensão prático-específica, compartilhada pela tradição da prática musical é a execução de padrões musicais organizados por uma ação artística, um design sonoro, que revela costumes e tradições de uma prática, e seus respectivos comprometimentos ideológicos. Dessa forma, MÚSICA (a prática humana), Música (as manifestações contextuais de MÚSICA) e música (as obras de arte) são dimensões de uma mesma atividade, do que se depreende que o fazer musical este fazer não é simplesmente um ato mecânico, mas um pensar em ação, a centralidade da educação do sentimento e da sensibilidade estética valorizava demais o conhecimento verbal sobre música, tendo uma atitude passiva de contemplação e de descrição da música. A Arte faz relação com o real e por isso nos afeta de forma arrebatadora, nos transportando a lugares e momentos onde podemos ser o que quisermos ser. A obra de arte é singular, pois distinta de experiência sensível a experiências sensível que se dá em cada um de nós. Eis o mistério da arte, seja ela a música, a poesia, a imagem, a arte visual, entre outras. Toda essa multiplicidade de formas de arte nos convida a nos experimentar, atravessando como uma lança em nós, provocando rupturas, desvios. Assim, ficamos em estado de “redenção reflexiva”. Nietzsche quando afirma ser a “arte trágica” uma fusão entre a ordem e o caos que não se compromete com a linearidade, mas sim com a expressão da nossa natureza, que é feita de multiplicidades. Por essa razão, a arte provoca por meio de suas formas, por analogia, uma multiplicidade de reações dos seus ouvintes e espectadores. A criança, por sua vez, expõe sua natureza liberta de julgamentos de valor. Segundo Freud (1997, p. 22): “A vida tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas”. Essas se referem tanto às diferentes instituições, de caráter associativo, político, educativo, econômico, religioso que o ser humano inventa como possibilidade de diminuir os sofrimentos que provêm do “próprio corpo” e “do mundo externo”, como dos “relacionamentos com os outros homens” (FREUD, 1997).

No artigo PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE, as autoras Mariana Barbosa Ament, Natália Búrigo Severino buscou compreender maneiras de possibilitar aos licenciandos uma formação alicerçada nos pressupostos da educação libertadora, humanizadora por meio de uma pesquisa-ação. Já a segunda pesquisa, publicada em 2015, por meio de conversas e entrevistas, buscou compreender, com licenciados em Música, quais as aprendizagens

mais significativas da participação e vivência no programa de modo a refletir sobre como essa experiência auxiliou na construção de suas identidades profissionais. No artigo **PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO** os autores **Natália Búrigo e Rômulo Ferreira Dias** trazem um relato da vivência desta disciplina, contextualizando sua dinâmica em sala, sua inserção na extensão e apresenta como alternativa para a avaliação da participação dos alunos, o portfólio. No artigo **Práticas musicais do cotidiano na Iniciação científica: diários de pesquisa em ambientes religiosos cristãos, os autores Ana Lúcia Louro e André Reck** Relatam uma pesquisa de Iniciação Científica, a partir da perspectiva da valorização dos conhecimentos cotidianos na formação de professores de música. No artigo **PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO, as autoras Ana Claudia dos Santos da Silva Reis e Maria José Chevitarese de Souza Lima** relatam a avaliação da experiência musical vivenciada por alunos do Educandário Gonçalves de Araújo através da participação no projeto “A escola vai à ópera”.

No artigo **Quais os nossos deveres em relação às gerações futuras? What are our duties towards future generations?** O autor **Luís Manuel Cabrita Pais Homemensaio** visa responder à questão do dever sobre as gerações futuras a partir da condição de ouvinte (acousmata) sobre a indagação de Gustav Mahler “O que me dizem as crianças?” (mote do último andamento da Sinfonia n.º 4, sonante com A Canção das Crianças Mortas, A Canção da Terra e a Sinfonia n.º 9, especialmente o primeiro andamento). No artigo **Reflexões sobre a Educação na sociedade atual** a autora **Eliete Vasconcelos Gonçalves** Analisar a relação que a escola tem com o significado de educação em seu sentido atual e compreender os motivos que levaram ao modo de formação fragmentada que temos vivenciado atualmente em nosso sistema educacional. No artigo **UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO**, as autoras **Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli e Rosane Cardoso de Araújo**, buscam verificar a interligação da motivação nas atividades de aulas de instrumentos musicais coletivas, com crianças de 08 a 11 anos, e a Teoria do Fluxo de Csikszentmihalyi (1999). No artigo **UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ**, os autores **Endre Solti e José Fornari** propõem a criação de um aplicativo para dispositivos móveis (app) para o ensino da expressividade musical idiomática a distância na guitarra elétrica ou violão, baseado em estratégias de aprendizagem da língua falada e escrita. No artigo **UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE: NOTAS DE PROGRAMA**, o autor **Marcos Krieger** A expectativa de um texto que auxilie o ouvinte a entrar na experiência estética numa sala de concertos já é uma tradição com mais de duzentos anos. No artigo **VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE**, a autora **Anne Meyer** visa apresentar as práticas vocais e

interpretativas utilizadas pela cantora brasileira Vera Janacopulos, reconhecida por renomados músicos da primeira metade do século XX, por seu alto grau de excelência na execução do repertório merístico deste período, de modo a subsidiar cantores em suas performances de concerto. No artigo **VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA** VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES AND MUSIC AS METAPHOR, a autora Marta Castello Branco, busca refletir o caráter geral da obra de Flusser sobre música, onde aspectos de sua biografia, somados à associação a alguns de seus temas fundamentais como a língua ou as novas mídias, fazem com que a música ganhe um caráter de metáfora, acompanhando e esclarecendo o sentido do pensamento geral de Flusser. No artigo **O ENSINO DE SAMBA-REGGAE BASEADO NA TEORIA ESPIRAL DO DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE SWANWICK E TILLMAN**, do autor Alexandre Siles Vargas, busca relacionar o ensino do Samba-Reggae com as dimensões da crítica musical: Material, Expressão, Forma e Valor da referida Teoria. No artigo **O ENSINO-APRENDIZAGEM DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA: A VIVÊNCIA DE HISTÓRIAS COMO RECURSO**, Lúcia Jacinta da Silva Backes, busca-se construir uma teoria vivencial da música, envolvendo uma narrativa literária, confecção de materiais e a prática/vivência dessa narrativa em forma de dramatização para aprender teoria musical. No artigo **O processo de transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos**, realizado pelo próprio compositor, o autor Thiago de Campos Kreutz aborda a transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras n.5 de Heitor Villa-Lobos, originalmente escrita para soprano e octeto de violoncelos. No artigo **O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE TIME LINE EM GRAMANI**, os autores Bianca Thomaz Ribeiro e Luiz Henrique Fiaminghi, apresentam a rítmica de José Eduardo Gramani em uma perspectiva semântica que vai além da métrica e utiliza os ostinatos não como tempo marcado, mas como tempo moldado. No artigo **O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL** - um olhar tecnológico aplicado à educação musical na escola pública brasileira o autor Luiz Espindola de Carvalho Junior, busca analisar a utilização de software livre para o ensino musical, com atenção concentrada na relação ensino-aprendizagem do solfejo na escola pública brasileira. No artigo **PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO** os autores Daniele Brigunte e Flávio Apro aborda a performance vocal, destacando o corpo do cantor como recurso técnico e expressivo. Ressalta, ainda, a relação entre o gesto corporal do cantor e a estrutura formal da obra executada. O artigo **PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA DE ENSINO EM CUIABÁ**, as autoras Vivianne Aparecida Lopes e Taís Helena Palhares discute questões inerentes à utilização de diferentes perspectivas metodológicas de educação musical no contexto da educação básica pública em Cuiabá – Ensino Fundamental e Ensino Médio. **PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA**

ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA, o autor Daniel Ferreira Santos relatar a implementação de um projeto de iniciação à prática de instrumentos musicais em uma escola da zona rural de São Luís – MA, como forma complementar ao ensino e aprendizagem musical dos alunos das séries finais do ensino fundamental.

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| CAPÍTULO 1 | 1 |
| PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE | |
| Mariana Barbosa Ament Natália Búrigo Severino | |
| DOI 10.22533/at.ed.0601904021 | |
| CAPÍTULO 2 | 8 |
| PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO AVALIATIVO | |
| Natália Búrigo Severino Rômulo Ferreira Dias | |
| DOI 10.22533/at.ed.0601904022 | |
| CAPÍTULO 3 | 16 |
| PRÁTICAS MUSICAIS DO COTIDIANO NA INICIAÇÃO CIENTÍFICA: DIÁRIOS DE PESQUISA EM AMBIENTES RELIGIOSOS CRISTÃOS | |
| Ana Lúcia Louro André Reck | |
| DOI 10.22533/at.ed.0601904023 | |
| CAPÍTULO 4 | 27 |
| PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO | |
| Ana Claudia dos Santos da Silva Reis Maria José Chevitarese de Souza Lima | |
| DOI 10.22533/at.ed.0601904024 | |
| CAPÍTULO 5 | 35 |
| QUAIS OS NOSSOS DEVERES EM RELAÇÃO ÀS GERAÇÕES FUTURAS? | |
| Luís Manuel Cabrita Pais Homem | |
| DOI 10.22533/at.ed.0601904025 | |
| CAPÍTULO 6 | 58 |
| REFLEXÕES SOBRE A EDUCAÇÃO NA SOCIEDADE ATUAL | |
| Eliete Vasconcelos Gonçalves | |
| DOI 10.22533/at.ed.0601904026 | |
| CAPÍTULO 7 | 70 |
| UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO | |
| Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli Rosane Cardoso de Araújo | |
| DOI 10.22533/at.ed.0601904027 | |
| CAPÍTULO 8 | 83 |
| UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ | |
| Endre Solti José Fornari | |

DOI 10.22533/at.ed.0601904028

CAPÍTULO 9 91

UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE
NOTAS DE PROGRAMA.

[Marcos Krieger](#)

DOI 10.22533/at.ed.0601904029

CAPÍTULO 10 107

VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE

[Anne Meyer](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040210

CAPÍTULO 11 125

VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA

[Marta Castello Branco](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040211

CAPÍTULO 12 140

O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO PARA CANTO E VIOLÃO DA ÁRIA (CANTILENA) DA BACHIANAS
BRASILEIRAS Nº 5 DE HEITOR VILLA-LOBOS, REALIZADO PELO PRÓPRIO COMPOSITOR

[Thiago de Campos Kreutz](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040212

CAPÍTULO 13 158

O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE *TIME LINE* EM GRAMANI

[Bianca Thomaz Ribeiro](#)

[Luiz Henrique Fiaminghi](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040213

CAPÍTULO 14 166

O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL -UM
OLHAR TECNOLÓGICO APLICADO À EDUCAÇÃO MUSICAL NA ESCOLA PÚBLICA BRASILEIRA-

[Luiz Espindola de Carvalho Junior](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040214

CAPÍTULO 15 176

PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO

[Daniele Briguento](#)

[Flávio Apro](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040215

CAPÍTULO 16 182

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO
CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA
DE ENSINO EM CUIABÁ

[Vivianne Aparecida Lopes](#)

[Taís Helena Palhares](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040216

CAPÍTULO 17 197

PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA

[Daniel Ferreira Santos](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040217

SOBRE A ORGANIZADORA..... 204

O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE *TIME LINE* EM GRAMANI

Bianca Thomaz Ribeiro

Universidade de São Paulo, ECA Escola de
Comunicações e Artes
São Paulo - SP

Luiz Henrique Fiaminghi

Universidade do Estado de Santa Catarina,
CEART Centro de Artes
Florianópolis - SC

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

PALAVRAS-CHAVE: Gramani. Time line. Ostinato.

ABSTRACT: We present the rhythm of José Eduardo Gramani in a semantic perspective that goes beyond the metrics and uses ostinato not as time marks, but as time carved. The polyrhythmics of Gramani dialogue with recent studies of African rhythm, approaching

them to the time line concept presented by ethnomusicologists as Nketia, Jones and Agawu. The hypothesis is that the use of ostinato as a measure of time Gramani resembles the use of the African time lines.

KEYWORDS: Gramani. Time line. Ostinato.

1 | INTRODUÇÃO

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

Gramani desenvolveu uma imensa quantidade de exercícios rítmicos, a maioria a duas vozes, aproveitando-se de toda a sua experiência como músico, regente, compositor e violinista que abrangia um largo espectro musical, da música medieval à música de tradição oral brasileira, passando pelo repertório orquestral e vários gêneros da música popular

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

são sugestões para que o músico conte menos e sinta mais. Grande parte deles encontra-se em notação que foge da métrica usual, utilizando os agrupamentos rítmicos como tradução da idéia musical, deixando de lado o compasso como guia de acentuação. Na maioria dos exercícios encontram-se duas idéias musicais diferentes que deverão ser executadas simultaneamente, exigindo que o músico consiga sentir cada uma delas independente da outra (Gramani, 1996:15).

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

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

2 | ABERTURAS E DIÁLOGOS TRANSCULTURAIS

O conceito de *time line* é um aspecto pouco explorado na obra de Gramani. Este termo, utilizado pela primeira vez pelo etnomusicólogo Kwabena Nketia em 1963, pode ser sintetizado da seguinte forma: “um ponto de referência constante sobre o qual a estrutura de frase de uma canção assim como a organização métrica linear de frases são guiadas” (AGAWU, 2006:3). A *time line* permeia grande parte da música africana e constitui uma das características da musicalidade das diásporas afro-americanas.

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

Estes elementos estão significativamente presentes na música popular e de tradição oral brasileira, e este foi um ponto que interessou a Gramani. Para ele, não passou despercebido o fato de músicos formados informalmente por uma vivência prática dentro da música popular cultivarem a flexibilidade e o completo domínio semântico do ritmo, o que, por outro lado, eram fatores raros de serem encontrados nos músicos egressos da rigidez do Conservatório, calcada na decodificação racional do ritmo. As aberturas e diálogos estabelecidos por Gramani, porém, não param aí; estendem-se também às culturas europeias pré-modernas, fincadas na Idade Média. A estreita relação de Gramani com a música antiga e com a música de tradição oral pode ser detectada em elementos onde a coerência é estabelecida de forma assimétrica e aditiva, como nos exercícios baseados nas *séries rítmicas*. Tratam-se de estruturas agrupadas aditivamente que remetem tanto aos modos rítmicos medievais quanto ao ritmo da palavra dos trovadores onde longas e curtas se alternam nas proporções 3-2. A construção rítmica sob este ângulo tem sua regularidade e vibra naturalmente, mas recusa a se encaixar nas divisões de um relógio (FIAMINGHI, 2012). A idéia de contraponto onde cada frase existe sobre o tempo, gerando polirritmias, instiga o músico a despertar sua capacidade de concentração e possibilita a realização musical consciente e independente. Para Gramani contar é necessário, mas internalizar as durações de forma a despertar a musicalidade para além da notação deve ser seu esforço maior.

3 | TIME LINE

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



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

Conhecido como *standard pattern* o ostinato da figura 1 ocorre ao longo da região Oeste e Central da África assim como em parte da diáspora africana. Deriva-se de um padrão mais curto formado por cinco golpes sobre doze pulsos em proporções 2:3 onde 2 refere-se a um som curto e 3 a um som longo em uma sequência 23223. O *standard pattern* é um desdobramento deste, formado por sete pontos de ataque e construído sobre doze pulsos elementares, agrupando-se entre longas e curtas em proporção 2:1 (as longas com 3 pulsos são aqui agrupadas em 2 + 1). Ele não admite variações, mas pode aparecer rotacionado, ou seja, o ciclo pode ser iniciado em qualquer ponto. Uma vez iniciado o ciclo, ele se repete imutável ao longo da peça. Tal limitação é uma das razões pela qual alguns estudos fazem uma analogia entre a *time line* como função de metrônomo. Esta analogia, segundo Agawu, não é muito feliz, pois o metrônomo marca o tempo e não ritmo: “enquanto um metrônomo marca o tempo em lugar de moldá-lo, a *time line* utiliza um padrão rítmico esculpido para marcar o tempo” (AGAWU, 2006:7). Gramani, por sua vez, ao se referir ao uso do metrônomo como um auxiliar nos estudos rítmicos, destaca que é imprescindível abandoná-lo por um momento, para o músico desenvolver o seu “relógio-interior”, para “sentir-se interiormente a regularidade”, e que este é um processo subjetivo: “o nosso relógio interior não vai aprender de ‘ouvido’ com o metrônomo. Quem vai ‘ensinar’ o ouvido interior a manter a regularidade será um conjunto de processos (de concentração, percepção e crítica) que é individual, personalizado” (GRAMANI, 1996:55). Por essa razão, desaconselha o uso irrestrito do metrônomo, pois esse meio mecânico “não se

deixa influenciar por uma dominante, por uma conclusão de frase ou por um clímax rítmico” (idem, p. 55) é um fator limitador da sensibilidade musical. Ou seja, a relação de tempo marcado e tempo moldado utilizada por Agawu para diferenciar a *time line* da marcação ordinária do metrônomo, é também o pressuposto da regularidade como um formato subjetivo, conforme expresso por Gramani. Em ambos os casos, trata-se da marcação do tempo como uma questão semântica e não sintática.

O contraste entre as durações curtas e longas desempenha um papel importante ao se estabelecer o caráter fundamental desse padrão e seu potencial expressivo. A colcheia (curta) interrompe a sequência estável de semínimas (longas) por duas vezes introduzindo um elemento de desestabilidade e contrametricidade à *time line*. Como se trata de um ciclo que se repete rapidamente, as situações de tensão e resolução que os fragmentos ímpares da *time line* provocam causam dinamismo e movimento musical. Sachs (1953) já escrevia que a essência de toda a expressão musical se encontra na percepção do movimento orgânico através do ritmo. Para ele não se trata apenas de divisão do tempo, mas também da geração de novas expectativas por meio das resoluções das situações de tensão.

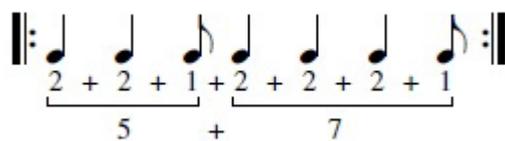


Fig.2: *Standard pattern* como uma estrutura aditiva (AGAWU, 2006:8).

Segundo Agawu, a representação da *time line* como 2+2+1+2+2+2+1 envolve uma concepção mais aditiva que divisiva quando se parte de uma análise estrutural. A formação de dois grupos irregulares (7 + 5) gera imparidades rítmicas que são responsáveis pela dualidade fundamental na construção de muitas formas expressivas africanas. Funcionam com aspecto de complementação, como pergunta e resposta e demonstram a força desse ostinato. Gramani explora em suas *Séries* rítmicas proporções semelhantes baseadas também em imparidades. São geradas por pequenas combinações formadas por adições gradativas de longas e curtas. Cada ideia musical se compõe de estruturas diferentes entre si mas com caráter próprio: as longas representam os apoios, enfatizados pela maior duração. As figuras 3 e 4 demonstram a proporção 2+1 (colcheia + semicolcheia) da primeira *Série* apresentada em *Rítmica*:



[2 + 1] [2 + 1+1] [2 + 1+1 +1] [2+1+1+1+1]

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



[2+1] [2 + 2 + 1] [2+2+2+1]

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

Para as culturas orais, como é o caso da africana, metros podem ter diferentes significados dependendo das convenções estilísticas que guiam sua utilização. A percepção de uma determinada métrica nem sempre é clara para cada indivíduo e os padrões ocidentais acabam impondo suas convenções. O *standard pattern* surge dentro de um contexto de dança com modos específicos de expressar som e movimento. Desse modo, a dinâmica gestual e a métrica estão imbricadas em sua origem. O deslocamento dos pés é um componente essencial quando se pensa em articulação métrica. Para o dançarino o ritmo guia a realização do gesto produzindo um significado que é o propósito final, e não o meio de sua produção. Agawu aponta que em danças da etnia Ewe pesquisadas por ele no Sul de Ghana, os pontos de apoio dos pés na dança ocorrem sobre semínimas pontuadas no ciclo de 12 pulsos sugerindo apoios a cada 4 batidas. Desse modo a *time line* característica da rítmica africana poderia ser reescrita em compasso composto. Observe que a regularidade da linha dos pés não deve interferir (produzir sincopas) na linha superior da *clave* :



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

Gramani desenvolve e explora o potencial desta nova perspectiva que a séries aditivas fundamentadas em imparidades adquirem, quando sobrepostas a ostinatos regulares e realizadas a duas vozes. O resultado musical tem um novo sentido, e esse é o motivo da escrita em compassos desiguais, sem fórmulas de compasso. A *Série* exposta na figura 6 contém uma combinação de três novas figuras onde a semínima pontuada nada mais é que a soma de uma longa (colcheia) e uma curta (semicolcheia):



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

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



Fig.7: Alternando 9/16 e 2/4, de *Ritmica Viva*. Combinação 2+2+2+3

(GRAMANI, 1996:130).



Fig.8: Alternando 9/16 e 2/4, de *Ritmica Viva*. Combinação 3+2+2+2

(GRAMANI, 1996:133).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem dos estudos rítmicos de Gramani dentro das perspectivas abertas pela musicologia africana e pelas teorias rítmicas medievais, mostra-se promissora e permite desdobramentos ligados à performance e à criação musical. Está claro que

Gramani não utilizou referências diretamente da tradição oral: sua obra é construída por substratos de combinação de imparidades rítmicas e ostinatos, fixos ou variados. Nesses estudos há inúmeros exemplos que podem remeter a uma determinada *time line* como o universal 3 + 3 + 2 e suas rotações. Ao estudarmos a rítmica de Gramani levando em consideração esta perspectiva, saímos mais facilmente do campo da abstração e adentramos no âmbito do discurso musical, talvez nos aproximamos mais do que o autor dizia: “É muito fácil tomar os exercícios deste livro como um caminho que conduza a uma técnica virtuosística de leitura rítmica.[...] Porém, será um virtuosismo vazio, puro exibicionismo que não traz nenhum resultado que indique algum crescimento. [...] Se você encarar estes exercícios como desafios musicais e não métricos, resultará em crescimento” (GRAMANI, 1996:196).

REFERÊNCIAS:

AGAWU, Kofi. **Structural analysis or cultural Analysis? competing perspectives on the “standard pattern” of West African rhythm**, Journal of the American Musicological Society, vol 59, nº1, pp. 1-46, 2006.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. **An investigation of West African and Haitian rhythms on the development of syncopation in Cuban habanera, Brazilian tango/choro and American ragtime (1791-1900)**. 1999. 233 p. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Music Education Faculty of Shenandoah Conservatory, Winchester, 1999.

COELHO, Marcelo. **Laboratório de composição e improvisação a partir da rítmica de José Eduardo Gramani: um relato dos processos metodológicos**. In: Revista Espaço Intermediário, ano II, n. IV, p. 104-121, São Paulo, 2011.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **O (Anti) método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e a racional**. In: VIII Simpósio de Cognição e Artes Musicais, p. 104-112, Florianópolis, 2012.

GRAMANI, J. Eduardo. **Rítmica**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

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

RODRIGUES, Indione. **O gesto pensante: a proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani**. São Paulo, 2001. Dissertação (mestrado) –ECA, USP, 2001.

SACHS, Curt. **Rhythm and tempo: a study in music history**. New York: W. W. Norton and Co, 1953. Acessado em 15/11/2015 : <http://jrm.sagepub.com/content/1/2/143.full.pdf>

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO: Mestre em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos (IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-106-0

