

VOL I

# ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz  
(Organizador)

VOL I

# ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz  
(Organizador)

2020 by Editora Artemis  
Copyright © Editora Artemis  
Copyright do Texto © 2020 Os autores  
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis  
**Edição de Arte:** Bruna Bejarano  
**Diagramação:** Helber Pagani de Souza  
**Revisão:** Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.  
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

**Editora Chefe:**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora Executiva:**

Viviane Carvalho Mocellin

**Organizador:**

Javier Albornoz

**Bibliotecário:**

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

**Conselho Editorial:**

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal  
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados  
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima  
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco  
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas  
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College - USA  
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros  
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín - Colômbia  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Livia do Carmo, Universidade Federal de Goiás

Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo  
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia  
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras  
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense  
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras  
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará  
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia  
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca - Colômbia

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

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol I [recurso eletrônico] /  
Organizador Javier Albornoz. – Curitiba, PR: Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilingue

ISBN 978-65-87396-14-9

DOI: 10.37572/EdArt\_149100920

1. Música – América Latina – História e crítica. 2. Música e  
sociedade. 3. Musicologia. I. Albornoz, Javier.

CDD 780.72

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

## APRESENTAÇÃO

The E-book “Estudos Latino-Americanos sobre Música” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach.

The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

This series of articles presents the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives. The articles are organized into two volumes, integrating theory and practice, and encompassing a wide range of topics without losing sight of specificity.

Volume I focuses on the impact of music on society and includes studies on the complex history of music throughout Latin America and beyond, as well as the fascinating genre of electroacoustic music.

Volume II provides thought-provoking studies that focus on the performance of music and the various techniques involved in its creation, along with new ideas in the fields of music education and music therapy.

As a composer and educator, it is always at the forefront of my goals to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

---

O E-book “**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Esta série de artigos apresenta ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas. Os artigos estão organizados em dois volumes, integrando teoria e prática, abrangendo uma ampla gama de tópicos, sem perder de vista a especificidade.

O Volume I enfoca o impacto da música na sociedade e inclui estudos sobre a complexa história da música na América Latina, bem como o fascinante gênero da música eletroacústica.

O Volume II contém estudos instigantes focados na performance e nas várias técnicas envolvidas em sua criação, juntamente com novas idéias nos campos da educação musical e da musicoterapia.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas pelos meus estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Antonio Albornoz

## SUMÁRIO

### MÚSICA ELETROACÚSTICA

#### **CAPÍTULO 1 ..... 1**

REVOLT AND AMBIVALENCE: MUSIC, TORTURE AND ABSURDITY IN THE DIGITAL ORATORIO THE REFRIGERATOR

[Paulo C. Chagas](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009201**

#### **CAPÍTULO 2 ..... 20**

AUDIO VOX: CATÁLOGO E GUIA DE ESCUTA DA MÚSICA ELETROVOCAL BRASILEIRA DE 1988 A 2018

[Doriana Mendes](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009202**

### MÚSICA E SOCIEDADE

#### **CAPÍTULO 3 ..... 29**

À FLOR DA PELE: PULSAÇÕES DO DESEJO FEMININO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DOS ANOS 1970'

[Adalberto Paranhos](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009203**

#### **CAPÍTULO 4 ..... 46**

“FAZER DAS PEDRAS QUE ATIRAM EM MIM O MEU CASTELO” – UMA ATITUDE MUSICAL DE FERNANDA AOKI NAVARRO AO MACHISMO DOMINANTE.

[Tânia Mello Neiva](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009204**

#### **CAPÍTULO 5 ..... 54**

SMARTPHONES E ESCUTA MUSICAL: COMPANHIA QUE CONDUZ À SOLIDÃO

[Otávio Luis Silva Santos](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009205**

#### **CAPÍTULO 6 ..... 62**

ALGAZARRA ENTRE AMIGOS

[Cleida Lourenço da Silva](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009206**

### MUSICOLOGIA

#### **CAPÍTULO 7 ..... 69**

ALMEIDA PRADO: UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE DE TEXTURA E TIMBRE EM TRABALHOS NA UNICAMP

[Maria Lúcia Pascoal](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009207**

<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>78</b>
CONSIDERAÇÕES SOBRE GOSTO EM A ARTE DO ACOMPANHAMENTO (1756/7), DE FRANCESCO GEMINIANI (1687 – 1762)	
<a href="#">Marcus Held</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_1491009208</b>	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>88</b>
A TRAJETÓRIA DA VIOLA E SEU REPERTÓRIO NA RELAÇÃO COM A VOZ ATÉ O PERÍODO CLÁSSICO	
<a href="#">Cindy Folly Faria</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_1491009209</b>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>95</b>
O JAZZ TRANSATLÂNTICO NA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1920: TRAJETÓRIAS E MÚSICOS PIONEIROS NO ATLÂNTICO SUL	
<a href="#">Marília Giller</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092010</b>	
 <b>ETNOMUSICOLOGIA</b>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>109</b>
ARQUEOLOGÍA DEL CHUCU-CHUCU. TENSIONES DISCURSIVAS Y ESTÉTICA MENOR EN TORNO A LA CUMBIA URBANA EN COLOMBIA.	
<a href="#">Juan Diego Parra Valencia</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092011</b>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>122</b>
A MÚSICA EM CAXIAS: UM PROLÍFICO CENTRO MUSICAL NO SERTÃO MARANHENSE	
<a href="#">Daniel Lemos Cerqueira</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092012</b>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>140</b>
O RITMO ALÉM DA REGRA: O CONCEITO DE TIME LINE E RÍTMICA ADITIVA EM GRAMANI	
<a href="#">Bianca Thomaz Ribeiro</a>	
<a href="#">Luiz Henrique Fiaminghi</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092013</b>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>151</b>
ILÉ ÀSÉ ÌYÁ OGUNTÉ: A LITURGIA DO XIRÊ DE IEMANJÁ	
<a href="#">Jefferson José Oliveira Chagas de Souza</a>	
<a href="#">Natália Fernandes da Paixão</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092014</b>	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>160</b>
BANDA DE MÚSICA E IDENTIDADE CULTURAL	
<a href="#">Fernando Vieira da Cruz</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092015</b>	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR</b> .....	<b>172</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....	<b>173</b>

## O RITMO ALÉM DA REGRA: O CONCEITO DE TIME LINE E RÍTMICA ADITIVA EM GRAMANI

Data de submissão: 23/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

### Bianca Thomaz Ribeiro

Universidade de São Paulo, ECA Escola de  
Comunicações e Artes  
São Paulo – SP  
<http://lattes.cnpq.br/1001822366528303>

### Luiz Henrique Fiaminghi

Universidade do Estado de Santa Catarina,  
CEART Centro de Artes  
Florianópolis – SC  
<http://lattes.cnpq.br/0139950052938367>

**RESUMO:** Neste trabalho apresentamos os métodos de 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* e rítmica aditiva apresentados por etnomusicólogos como Nketia, Jones, Kubik 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 e suas *séries rítmicas*, baseadas em imparidades, nos autorizam a entendê-las como aditivas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gramani. Time line. Ostinato, Rítmica Aditiva

**ABSTRACT:** We present the rhythm methods 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 and additive rhythm presented by ethnomusicologists as Nketia, Jones, Kubik and Agawu. The hypothesis is that the use of ostinato as a measure of time in Gramani resembles the use of the African time lines and his *séries rítmicas* based on imparities, authorized us to understand them as additive rhythms.

**KEYWORDS:** Gramani. Time line. Ostinato, Additive rhythm.

### 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 ideia musical. A rítmica de Gramani já foi objeto de estudos aprofundados em RIBEIRO (2017), 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 última 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). Como forma de organização métrica, a *time line* permeia grande parte da música africana e constitui uma das características da musicalidade das diásporas afro-americanas. Nossa hipótese é que os (anti) métodos de rítmica de Gramani configuram-se como veículos potencialmente efetivos para a sensibilização de universos rítmicos organizados fora da simetria euro-centrista. Esse sistema é epistemologicamente estabelecido no pulsar sincrônico do *tactus* e transmitido pela tradição musical ocidental de forma linear 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 a um diálogo transcultural com a África, em que a musicalidade do ritmo 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 que músicos educados informalmente por uma vivência prática dentro da música popular, naturalmente cultivarem a flexibilidade e o completo domínio semântico do ritmo, o que, por outro lado, eram fatores raros de serem observados em músicos egressos da metodologia positivista adotada pelos Conservatórios, calcada na decodificação racional do ritmo e na escrita musical. As aberturas e diálogos estabelecidos por Gramani, porém, não param aí; estendem-se também às culturas européias pré-modernas, fincadas na Idade Média.

Curt Sachs, de uma maneira pioneira e em uma abordagem culturalista, adverte já em 1953, ano de edição do clássico *Rhythm and Tempo; a study in music history*, sobre a perspectiva *divisiva* e *aditiva* do ritmo, considerando que o sistema mensural

desenvolvido no período gótico expressa em seu cerne esta dualidade: de um lado obedecendo à ordenação divisiva do *tactus*, na qual a prolação ternária era símbolo da perfeição – o *perfectus* como divisão ternária e o *imperfectus* como divisão binária – e por outro lado, a ordenação *aditiva* guiada pela acentuação da linguagem e da versificação. Segundo Sachs:

O ritmo gótico tinha um caráter dual similar àquele da Grécia. Pertencendo ao mundo da Arte aditiva, ele voltou-se para o ideal das unidades de tempo ímpares. Pertencendo ao mundo das línguas e poesias acentuadas assim como de uma nascente harmonia, ele não levou suas unidades ímpares além [da divisão] ternária, a qual era a combinação lógica do ritmo aditivo, métrico, divisivo e acentuado. (SACHS, p. 171, 1953)

A estreita relação de Gramani com a música antiga e com a música de tradição oral brasileira pode ser detectada em elementos rítmicos presentes em seus estudos, cujo cerne se enraízam nos conceitos de assimetria e aditividade. Este é o caso, por exemplo, dos exercícios baseados nas *séries rítmicas*. Tratam-se de estruturas mnemônicas agrupadas aditivamente de forma que sua coerência permite uma rápida apreensão cognitiva. Neste aspecto, remetem tanto aos modos rítmicos medievais quanto aos pés métricos gregos, estruturados em durações de longas e curtas que se alternam nas proporções 2:1 e 3:2 (FIAMINGHI, 2018). Gramani defende a ideia de contraponto rítmico na qual nenhuma frase é subordinada à outra mas apenas coordenada pelo tempo coexistente, gerando polirritmias, e instigando o músico a despertar sua capacidade de concentração. Esta seria potencializada pela divisão da atenção, o que induziria 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 – campânula de metal dupla (agogô) ou simples (gã) - 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. Há um consenso geral de que esses ostinatos 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).

Este é o caso, por exemplo, da *time line* chamada de *tresillo* cubano ou *ritmo de habanera*, formada de oito pulsos básicos agrupados em ( 3 + 3 + 2 ) ou suas

fórmulas rotacionadas ( 3 + 2 + 3 ); ( 2 + 3 + 3 ), demonstrada na fig. 1. Sandroni (2001), tomando como premissa os estudos dos etnomusicólogos africanistas já mencionados, propõe chama-lo de *paradigma do tresillo*, descolando-o de uma suposta origem afro-cubana e contextualizando-o em uma epistemologia rítmica de matriz africana que teria permeado as diásporas sul-americanas em geral. Isto se evidencia muito claramente no estudo que Sandroni apresenta sobre a gênese do samba tomando como base o *maxixe*.

Fig.1: *Tresillo* cubano: agrupamentos (3+3+2), (3+2+3) e (2+3+3) sobre 8 pulsos básicos.



Gramani explora esta clave rítmica identitária da música brasileira e emblemática de uma concepção aditiva de ritmo em vários momentos. Destacamos aqui (Fig. 2, 3 e 4) três exemplos que evidenciam a maneira como Gramani adota estes padrões como verdadeiras *time lines* estruturadoras da narrativa polirrítmica:

Fig.2: Exercícios sobre ostinato em estilo bem brasileiro. (GRAMANI, 1988:160)



Fig.3: Estruturas de pulsações 8: 3-3-2. (GRAMANI, 1996:126)

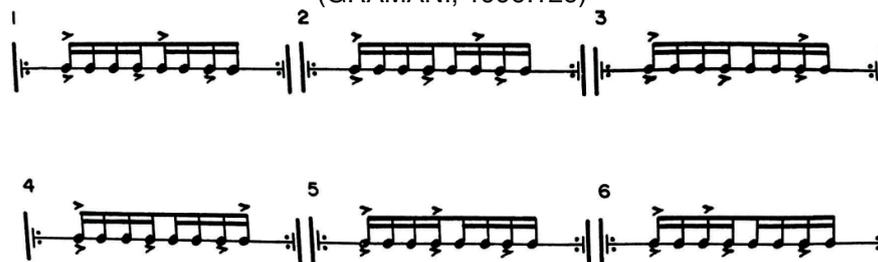


Fig.4: Exercícios a duas vozes – relação 3-2, nº2. (GRAMANI, 1996:87)



### 3.1 Time Line de 12 pulsos

Conhecido como *standard pattern* o ostinato (Fig. 5) ocorre ao longo da região Oeste e Central da África assim como em parte da diáspora africana. No Brasil, esta clave ou toque de 12 pulsos *básicos*, é conhecida na tradição musical do candomblé *ketu-nago* como *vassi*, e é identitária da cultura *iorubá*, proveniente da mesma região do Oeste africano e do golfo de Benin. Transita pelas cantigas dedicadas a diversos orixás, como Exú e Ogum, por exemplo.

Fig.5: Padrão rítmico conhecido como *standard pattern*.  
(AGAWU, 2006:1)

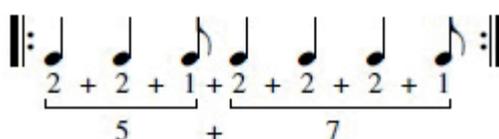


Sua estrutura rítmica deriva-se de um padrão mais curto formado por cinco golpes sobre doze pulsos em proporções 2:3 onde 2 refere-se a um som curto e 3 a um som longo em uma sequência 23223. O *standard pattern* é um desdobramento deste, formado por sete pontos de ataque e construído sobre doze pulsos 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 característica 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 constantemente, 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.6: *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 7 e 8 demonstram a proporção 2+1 (colcheia + semicolcheia) da primeira *Série* apresentada em *Rítmica*:

Fig.7: *Série 2-1, n 1 de Rítmica.*  
(GRAMANI, 1988:19)

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



Fig.8: *Série 2-1, n 2 de Rítmica.*  
(GRAMANI, 1988:19)

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



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 4 apoios a cada 3 pulsos básicos. 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.9: *Standard pattern interpretado metricamente.*  
(AGAWU, 2006:20)



Gramani desenvolve e explora o potencial desta nova perspectiva que as 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 fig. 10 contém uma combinação de três novas figuras onde a colcheia pontuada nada mais é que a soma de uma longa (colcheia) e uma curta (semicolcheia):

Fig.10: *Série 2-1, n 3 de Rítmica* (GRAMANI, 1988:19).



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

compasso binário. A linha superior repete uma sequência que obedece às acentuações do compasso, gerando uma deliciosa distorção polirrítmica:

Fig.11: Alternando 9/16 e 2/4, combinação 2+2+2+3.  
(GRAMANI, 1996:130)



Fig.12: Alternando 9/16 e 2/4, combinação 3+2+2+2.  
(GRAMANI, 1996:133)



Fig.13: Leitura em 9/16, nº 3.  
(GRAMANI, 1996:202)



As claves de 16 pulsos básicos, características da cultura *bantu*, e que estão imbricadas na gênese do samba (SANDRONI, 2001; LIVRAMENTO, 2017; OLIVEIRA PINTO, 2001), cuja clave (2 + 2 + [1+2] + 2 + 2 + [1+2] + 2) talvez sejam o exemplo mais conhecido de *time line* implícito nas práticas musicais afro-brasileiras, também foi explorado por Gramani, mas não diretamente. Gramani “sequestra” alguns pulsos básicos da clave, compondo “sambas” com 13 (16 – 3) ou 14 (16 – 2) pulsos. Estas questões foram estudadas por nós em outros artigos: Do Tempo Sentido ao Tempo Medido (RIBEIRO; FIAMINGHI, 2019), *Divertimentos* de Gramani (RIBEIRO; FIAMINGHI, 2017) e A Rítmica de Gramani em uma Perspectiva Africanista (RIBEIRO; FIAMINGHI, 2016).

## 4 . 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 da zona de conforto a que o aprendizado da leitura musical induz. Adentramos no âmbito do discurso musical, e 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. 233p. Tese. 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 o racional**. Revista Eletrônica da Anppom, Vol. 24, n. 3, 2018.

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

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

KUBIK, Gerard. **Angolan traits in black music, games and dances in Brazil: a study of African cultural extensions overseas**. Lisboa, Junta de investigações científicas do ultramar, 1979.

LIVRAMENTO, Natália dos Santos. **O violão no samba: um estudo etnográfico em Florianópolis**. Dissertação de mestrado (156 pp). UDESC, Universidade do Estado de Santa Catarina, SC, 2007.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**. In África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. São Paulo, 1999-2001.

RIBEIRO, B. G. T.; FIAMINGHI, L. H. . **Divertimentos de Gramani**: uma visão a partir do conceito de timeline, pulso elementar e da rítmica de matriz afro brasileira. In: Congresso da ANPPOM, 2017, Campinas. Caderno de Resumo e Anais - Teoria e Análise Musical, 2017.

RIBEIRO, B. G. T.; FIAMINGHI, L. H.. **A Rítmica de Gramani em uma Perspectiva Africanista**. In: VII Simpósio Internacional de Musicologia, 2016, Rio de Janeiro. VII Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, 2016.

RIBEIRO, B. G. T.; FIAMINGHI, L. H. . **Do tempo medido ao tempo sentido**: os ostinatos de Gramani em uma perspectiva africanista. REVISTA VÓRTEX, v. 7, p. 1-29, 2019.

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

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

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar – ed. UFRJ, 2001.

## SOBRE O ORGANIZADOR

Having marveled at the music of great film composers, **Javier Albornoz** began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on.

Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016.

In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets.

Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Absurdity 1, 2, 3, 4, 5, 15, 16, 17, 18  
Alabê 150, 151, 155, 156  
Algazarra Coral 62, 63, 67  
Almeida Prado 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76  
América Latina 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106  
Análise 20, 23, 32, 41, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 134, 145, 149, 150, 152, 157  
Audiovisual composition 1, 6

### B

Baixo-Contínuo 77, 83  
Banda de Música 136, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 167, 169, 170  
Brasil 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 44, 52, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 122, 124, 125, 130, 131, 134, 136, 137, 138, 144, 150, 159, 161, 165, 167, 169, 170  
Brasil: anos 1970 29  
Bruno Mantovani 46, 47, 49, 53

### C

Camus 1, 3, 4, 15, 16, 17, 18, 19  
Candomblé 144, 150, 151, 152, 153, 154, 158  
Canto coral 62, 63, 64, 65, 67, 68  
Catálogo de obras 20  
Caxias 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138  
Chucu-Chucu 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120  
Cumbia 108, 109, 110, 115, 117, 118, 119, 120

### D

Digital oratorio 1, 2, 9, 13, 16, 18  
Ditadura militar 1, 29, 31, 36, 43  
Documentos musicais 121, 133, 134, 135

### E

Eletroacústica mista para voz e eletrônica 20, 23  
Erotização das relações de gênero 29, 31  
Escuta 20, 22, 23, 25, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 163

### F

Feminismo 30, 46, 50, 52, 125

Fernanda Aoki Navarro 46, 47, 49, 52

Folclor 108, 110

Francesco Geminiani 77, 79, 86, 89

## G

Gosto 35, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 97

Gramani 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149

Guia de escuta 20, 23, 25

## I

Identidade Cultural 159

Inclusão Social 62, 63, 64

Intermedia 1, 5, 6, 11, 12, 14, 18

## J

Jazz 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 133, 170

Jazz band 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105

## L

Liturgia 126, 150

## M

Maranhão 121, 122, 123, 126, 128, 134, 135, 136, 137, 138

Mídias portáteis 54, 55, 56, 58, 59, 60

Mulheres e políticas do corpo 29

Música 1, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 148, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170

Música brasileira 20, 23, 24, 64, 68, 69, 102, 125, 126, 143, 161

Música brasileira contemporânea 20, 23, 24

Música colombiana 108

Música eletrovocal 20, 23, 26, 27, 28

Música popular 29, 30, 31, 32, 34, 37, 38, 40, 43, 44, 94, 95, 106, 108, 117, 118, 140, 141, 170

Música popular brasileira 29, 30, 32, 34, 40, 43, 106, 140, 170

Música pós-tonal 69, 70, 75

Musicologia Feminista 46

Musicologia histórica 121, 125, 136

## O

Ostinato 71, 72, 73, 139, 143, 144, 145

## R

Repertório da viola 87

Rítmica Aditiva 139, 141

## S

Sarcasmo 46, 50, 52

Sisyphus 1, 15, 16, 17, 18

Smartphones 54, 55, 58, 59

Solidão 54, 58, 59

## T

Tecnologia 1, 21, 23, 27, 44, 54, 58, 136

Teoria 30, 42, 69, 70, 71, 76, 125, 134, 141, 149

Time line 139, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148

Torture 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18

Transatlântico 94, 95, 98, 105

Transformações Sociais 159, 164

Tratadística 77

## V

Viola 2, 12, 22, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 128

Voz como modelo 87



**EDITORIA  
ARTEMIS  
2020**