

# O CONCEITO DE DISSOCIAÇÃO RÍTMICA APLICADO À IMPROVISAZÃO IDIOMÁTICA NO CONTEXTO POLIMÉTRICO DA COMPOSIÇÃO SKETCH ON CANTOS VII: ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

---

**Marcelo Coelho**

*Faculdade de Música Souza Lima (São Paulo)*

*muzikness@gmail.com*

**Resumo:** O conceito de dissociação rítmica defendido pelo educador José Eduardo Gramani é usado nesta pesquisa como fundamentação teórica para o desenvolvimento de estratégias metodológicas voltadas à prática da improvisação idiomática em contextos polimétricos. A composição *Sketch on Cantos VII* foi usada como referência para a criação de tais estratégias, cujo resultado mostrou-se satisfatório para o objetivo proposto. O trabalho tem estimulado reflexões sobre a vivificação do corpo para superação dos desafios que a polimetria e a polirritmia proporcionam, legitimando o conceito de dissociação rítmica.

**Palavras-chave:** dissociação rítmica; José Eduardo Gramani; polirritmia; improvisação idiomática.

**THE RHYTHMIC DISSOCIATION CONCEPT APLIED TO  
THE IDIOMATIC IMPROVISATION WITHIN A POLYMETRIC  
CONTEXT PRESENT IN THE COMPOSITION *SKETCH ON  
CANTOS VII*: METHODOLOGICAL STRATEGIES**

**Abstract:** The concept of rhythmic dissociation defended by the music educator José Eduardo Gramani is the main theoretical reference on this reasearch, which is the development of a methodological approach for

improvising within a polyrhythmic context. Through the composition *Sketch on Cantos VII*, the methodological strategies were created from an empirical practice. The research stimulated the reflection on the body as an interface to overcome the challenges that polyrhythms deliver, the practical results legitimized the concept of rhythmic dissociation.

**Keywords:** rhythmic dissociation; José Eduardo Gramani; polyrhythms; improvisation.

## 1 O objeto de pesquisa e a sua aplicação

A pesquisa foi realizada durante a vigência da bolsa de pós-doutorado, pela USP. Devido à formação musical do autor ser baseada na música popular, optou-se por trabalhar com sujeitos da pesquisa (estudantes e músicos profissionais) oriundos também da música popular, mais especificamente do *jazz*. O conteúdo investigado neste texto abrangeu as estruturas rítmicas de Gramani denominadas Série Básica, opostas a uma célula rítmica em ostinato, e a sua aplicação no contexto da improvisação idiomática.<sup>1</sup>

A investigação compreendeu uma grande atividade empírica, em que a inserção do pesquisador como participante ativo no processo proporcionou aos sujeitos da pesquisa o acesso irrestrito e direto ao conteúdo investigado. Os sujeitos da pesquisa, como participantes ativos, contribuíram com a investigação por meio da produção de mais conteúdo. Esse procedimento de pesquisa acadêmica, denominado pesquisa participante (Tripp 2005), se caracteriza por ser uma atividade investigativa pragmática, embora se diferencie da prática exclusiva, e

---

1 De acordo com Costa (2003, p. 36), a 'improvisação idiomática é aquela que se dá dentro do contexto de um idioma musical, social e culturalmente delimitado histórica e geograficamente como por exemplo o jazz, ou a improvisação na música hindu.'

também por ser uma atividade de pesquisa laboratorial que se distingue da pesquisa científica tradicional. Apesar da aparente tensão entre ambas as ações, o fio condutor para a definição dos procedimentos de investigação sempre esteve atrelado aos objetivos primários: 1 – compreensão do conceito de dissociação rítmica por meio da prática das estruturas rítmicas de Gramani, e, 2 – aplicação musical das suas estruturas rítmicas (entende-se fazer música): a improvisação idiomática.

## **2 José Eduardo Gramani e o conceito de dissociação rítmica**

De acordo com Rodrigues (2001), o conceito de dissociação rítmica proposto pelo violinista, compositor e educador José Eduardo Ciochi Gramani (1944 – 1998) consiste na conscientização do pulso em substituição à mera decodificação de signos. Tal procedimento leva ao surgimento de novas relações de percepção e apreciação do ritmo. Essas novas relações, quando aplicadas de forma empírica e ou planejada aos vários processos de criação musical, contribuem para a criação de diferentes situações musicais.

O amadurecimento das ideias de Gramani acerca da dissociação do elemento rítmico floresceu nos anos de experiência como aluno e professor da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS), em São Paulo. Entre os anos de 1969 e 1973, Gramani foi aluno da professora Maria Amália Martins, que desenvolvia um trabalho fundamentado na metodologia de Émile Jacques-Dalcroze. A pedagogia de Dalcroze valorizava o sentir em detrimento ao racional no aprendizado e no desenvolvimento musical. Para Dalcroze, a finalidade da rítmica consiste em:

*colocar seus adeptos, ao terminar os estudos, na situação de poderem dizer: eu sinto em lugar de eu sei; e, especialmente, desperta-lhes o desejo imperioso de expressarem-se, depois de terem desenvolvido suas faculdades emotivas e sua*

*imaginação criadora.* (Dalcroze apud Rodrigues 2001, 6)

A proposta de Dalcroze para a educação rítmica era uma forma de o estudante triunfar sobre as inibições e resistências, levando-o à condição de realizar descobertas, convidando-o a uma reflexão do significado do aprimoramento da sensibilidade rítmica como forma de instigar a curiosidade e à prática investigativa.

Em um dos textos que permeiam o caderno de estudos *Rítmica Viva*, Gramani (1996, 13) afirma que os seus estudos teriam “por finalidade o aprimoramento da sensibilidade rítmica,” em que o corpo atuaria como interface de assimilação e conscientização da ideia musical inerente a uma estrutura rítmica. Mas Gramani vai além em seu trabalho, ampliando o sentido da educação voltada ao senso métrico, possível influência do trabalho *Rítmica Métrica* de Rolf Gelewski.

Assim como Dalcroze, Gelewski também explora a vivência do ritmo por meio de percussões corporais em exercícios individuais e coletivos voltados a composição, leitura e improvisação. Segundo Rodrigues (2001):

*O aspecto marcante e diferenciador de seu método de educação rítmica consiste no fato de ele estar baseado, quase exclusivamente, em modelos ou fórmulas métricas.<sup>2</sup> Esse aspecto é realmente relevante, pois enfatiza a noção de compasso, inclusive o compasso alternado e misto.* (Rodrigues, 2001,18)

Em seus estudos, Gramani também determina que as proporções das unidades rítmicas sejam baseadas no menor valor envolvido. Trata-

2 Fórmulas Métricas, utilizadas por Gelewski, são combinações de valores curtos e longos na proporção de 1 para 2. Assim, o binário: prop: [1.1], o ternário: prop: [1.1.1] [1.2] [2.1], o quaternário: prop: [1.1.1.1] [2.2] [1.1.2] [2.1.1] [1.2.1] etc.

se de um procedimento fundamentado no pensamento aditivo. Na rítmica aditiva, os valores são pensados em função das próprias unidades internas, sempre tratadas como pulsações e não como subdivisões.

A música de Igor Stravinsky foi também uma importante fonte de informação e inspiração para o desenvolvimento de suas propostas de estudos do ritmo. Sobre a relação entre a música de Stravinsky e os seus estudos rítmicos polimétricos, Gramani comenta:

*Em 1981 [...] estava estudando a parte de violino de 'A História do soldado', de Stravinsky, e, tendo dificuldades em alguns trechos, comecei a estudar os contrapontos rítmicos fantásticos que ele escreveu. [...] montei alguns trechos a duas vozes rítmicas e estudei, resolvendo alguns problemas. Então levei os exercícios para meus alunos na UNICAMP, eles estudaram e o resultado foi muito bom. Isso me animou a pensar em porque não estudar o ritmo com aquelas características. (Gramani 1986, apud Rodrigues 2001, 44)*

A necessidade de instruir o músico a respeito da correta execução e percepção do evento rítmico é também uma inquietação comum a ambos os músicos, assim como a preocupação quanto à independência expressiva dos eventos rítmicos.

*Durante cinquenta anos [...] me empenhei em ensinar [aos músicos] a acentuar as notas sincopadas [...] quando irão os músicos aprender a abandonar a nota ligada, a suspendê-la e não apressar as colcheias em seguida? (Stravinsky 1999)*

Gramani, em um dos seus textos, faz uma menção relativa a essas mesmas deficiências, quando diz que “no ensino tradicional, o ritmo é [...] normalmente subordinado aos tempos [do compasso],

gerando muitas vezes descaracterizações no âmbito musical" (Gramani 1992, 11).

Observa-se, então, que diversos aspectos das ideias e conceitos pedagógicos de Dalcroze, Gelewski e Stravinsky estão presentes nos estudos polimétricos de Gramani nos volumes *Rítmica* e *Rítmica Viva*.

Os seus estudos polimétricos são, na maioria deles, simples diante de uma análise racional, capazes de serem decodificados rapidamente a partir de um conhecimento prévio do seu processo de construção, porém desafiadores para uma prática de execução, sendo necessário lançar mão dos artifícios sensoriais para resolvê-los de forma natural e musical. Esse procedimento sensitivo para manuseio do elemento rítmico estimula o praticante à percepção do jogo polimétrico envolvido, induzindo à dissociação rítmica.

### **3 Polimetrias de José Eduardo Gramani: estratégias metodológicas para a sua aplicação musical**

Antes de abordarmos o contexto rítmico da composição em questão, se faz necessário abordar as estratégias metodológicas aplicadas às estruturas polimétricas de Gramani. Tais estratégias, divididas em três etapas distintas, estão voltadas para a realização da improvisação idiomática.

Etapa 1: Análise e compreensão do processo de construção da estrutura polimétrica.

Etapa 2: Prática e interpretação das estruturas.

Etapa 3: Aplicação musical: improvisação idiomática.

As três etapas serão detalhadas a seguir.

### 3.1 Etapa 1: Análise e compreensão do processo de construção da estrutura polimétrica – Séries

A compreensão do processo de construção da estrutura, no caso a Série Básica, se fez necessária para que os sujeitos da pesquisa pudessem classificá-la a partir da sua organização interna, além de expandir a compreensão sobre o pensamento estrutural adotado por Gramani para construção dos seus exercícios polimétricos. Para isso, foram adotadas as classificações e nomenclaturas sugeridas na dissertação de mestrado *O GESTO PENSAnte: A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani*, por Indione Rodrigues. Essa etapa permite aos sujeitos da pesquisa investigar, criar e desenvolver outras estruturas que podem e devem ser, posteriormente, praticadas e aplicadas musicalmente.

Rodrigues (2001, 92) define as Séries como estudos que exploram proporções rítmicas, “[...] obtidas por meio de adições progressivas, sempre restritas aos valores que compõem uma ‘célula rítmica geradora.’” O exemplo abaixo ilustra a célula rítmica geradora [2.1]<sup>3</sup> (colcheia-semicolcheia) como princípio gerador, que se desenvolve por meio de adições: [2.1]+[2.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1.1.1.1]+[2.1.1.1.1.1] etc.



Fig. 01 – Célula rítmica geradora [2.1]

#### 3.1.1 Série Básica

De acordo com Rodrigues (2001, 93) as Séries Básicas “são normalmente formadas por três linhas, cada uma delas contendo quatro

3 [2.1]: Números separados por ponto(s) entre colchetes simples indicam os valores que compõem uma célula rítmica. No caso, se o valor unitário é representado pela semicolcheia, [2.1] representa a célula rítmica formada por uma colcheia e uma semicolcheia.

células." Na primeira linha, mantém-se o valor [2]<sup>4</sup> e adicionam-se valores [1] de forma progressiva, em cada célula rítmica: 1ª linha: [2.1]+[2.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1.1.1.1]



Fig. 02 – Série Básica [2.1]: 1ª. linha

Na segunda linha, adiciona-se um valor [2] às células rítmicas da primeira: 2ª linha: [2.2.1]+[2.2.1.1]+[2.2.1.1.1]+[2.2.1.1.1.1]



Fig. 03 – Série Básica [2.1]: 2ª. linha

Na terceira linha, adiciona-se um valor [2] às células rítmicas da segunda: 3ª. linha: [2.2.2.1]+[2.2.2.1.1]+[2.2.2.1.1.1]+[2.2.2.1.1.1.1]



Fig. 04 – Série Básica [2.1]: 3ª. linha

### Série Básica [2.1] – completa

[2.1]+[2.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1.1.1.1]

[2.2.1]+[2.2.1.1]+[2.2.1.1.1]+[2.2.1.1.1.1]

[2.2.2.1]+[2.2.2.1.1]+[2.2.2.1.1.1]+[2.2.2.1.1.1.1]

4 [2]: Um número inteiro entre colchetes simples indica o valor de uma unidade de tempo. No caso, se o valor unitário é representado pela semicolcheia, [2] representa, proporcionalmente, a colcheia, [3] representa a colcheia pontuada.



Fig. 05 – Série Básica [2.1]: completa

Em seus dois volumes, Gramani não menciona o princípio de proporcionalidade dos exercícios, não faz nenhuma diferenciação na denominação das estruturas, apenas indica o nome *série [x.y]*, além de apresentar a série sempre completa, sem nenhuma classificação ou separação das linhas.

### 3.2 Etapa 2: prática e interpretação das estruturas rítmicas

Trata-se do momento em que os sujeitos da pesquisa foram estimulados a perceber uma ideia musical inerente à estrutura rítmica. Nessa etapa, os participantes praticaram os exercícios sem os instrumentos, apoiados por palmas, pés e voz. A prática das estruturas tiveram os seguintes passos:

- 1 – O pulso que rege o andamento da série corresponde ao valor unitário [1], no caso, a semicolcheia;
- 2 – O metrônomo foi usado para a marcação do pulso;
- 3 – A série foi cantada com o auxílio das sílabas TU para o valor [1], TA para o valor [2], acentuando-se a figura de valor [2];

4 – Memorização das linhas rítmicas;

5 – Improvisação<sup>5</sup> usando voz, palmas e corpo.

## Série Básica [2.1] – 1ª. linha



Fig. 12 – Série Básica [2.1] – 1ª. linha

## Série Básica [2.1] – 2ª. linha



Fig. 13 – Série Básica [2.1] – 2ª. linha

## Série Básica [2.1] – 3ª. linha



Fig. 14 – Série Básica [2.1] - 3ª. linha

5 As improvisações vocais que devem acontecer dentro da estrutura rítmica da série. As palmas também podem ser usadas como recurso timbrístico no discurso improvisado. O objetivo da improvisação é a conscientização do surgimento e do desenvolvimento de uma outra ideia musical a partir da estrutura.

### Série Básica [2.1] - Completa



Fig. 15 – Série Básica [2.1] – completa

## 3.3 Etapa 3: aplicação musical

Após a elucidação quanto aos processos de construção das estruturas e à prática do conteúdo, partiu-se para a aplicação musical, no caso a improvisação idiomática.

### 3.3.1 A improvisação idiomática no contexto da pesquisa

Desde o início da pesquisa sobre a aplicação musical das polimetrias de Gramani, a improvisação idiomática tem sido o maior dos desafios. Encontrar uma maneira de improvisar utilizando as linhas rítmicas da série tornou-se o grande foco das experimentações.

Foram definidas duas situações de aplicação: 1 – a improvisação sobre linhas – Série Básica – enquadradas aos compassos simples e/ou compostos do repertório popular (jazz e música popular brasileira); 2 – improvisação sobre peças compostas a partir das estruturas rítmicas de Gramani. Para o presente texto, serão apresentadas as estratégias adotadas para a segunda situação por meio da composição *Sketch on Cantos VII*.

### 3.3.1.1 Improvisando sobre a série

A improvisação sobre a Série está diretamente associada à etapa 2 (prática e interpretação das estruturas). Nessa etapa, o praticante é estimulado a perceber a ideia musical inerente à estrutura rítmica, como mencionado anteriormente. Ao cantar cada linha rítmica, é possível perceber os deslocamentos que ocorrem dentro da estrutura em função da assimetria das células gerada pela adição dos valores unitários. A memorização das estruturas é vital para o sucesso da metodologia, levando a uma execução mais natural e musical. Para verificação das estratégias para a improvisação, adotaremos a 1ª. linha da Série [2.1].

#### Estratégia 1: acentuando os deslocamentos da frase

Os deslocamentos dentro da linha estão relacionados ao posicionamento das células rítmicas. Esses deslocamentos devem estar claros durante a execução da improvisação. Para isso, o primeiro passo foi a acentuação das figuras de valor [2], no caso as colcheias.

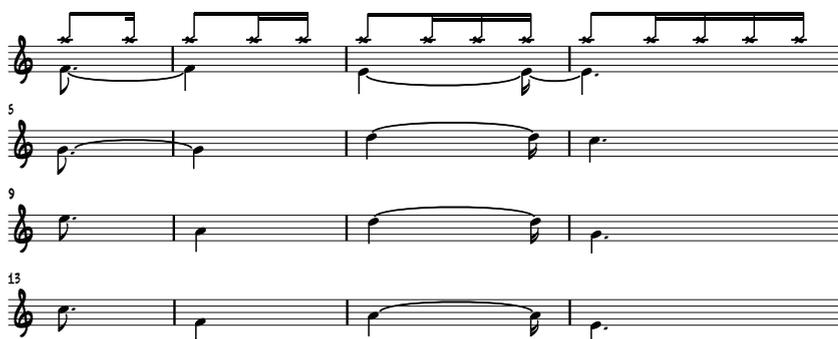


Fig. 22 – Acentuação das figuras de valor [2]

O segundo passo foi a acentuação das figuras de valor [1], no caso a semicolcheia.

Marcelo Coelho. O conceito de dissociação rítmica aplicado à improvisação idiomática no contexto polimétrico da composição sketch on cantos vii: estratégias metodológicas. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 169-192

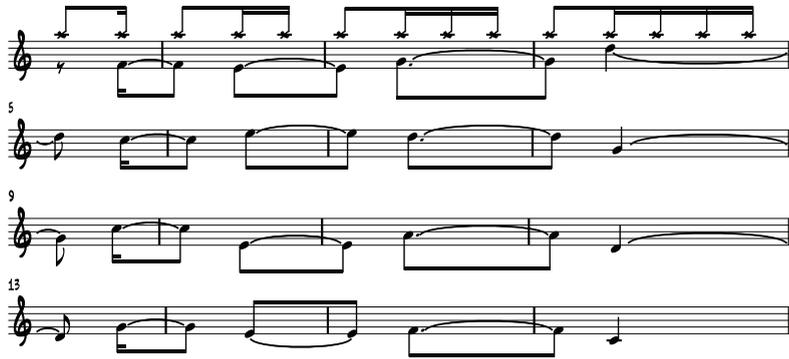


Fig. 23 – Acentuação das figuras de valor [1]

O terceiro passo foi a fusão de ambos os procedimentos anteriores, mesclando a acentuação dos deslocamentos entre as colcheias e as semicolcheias das células.

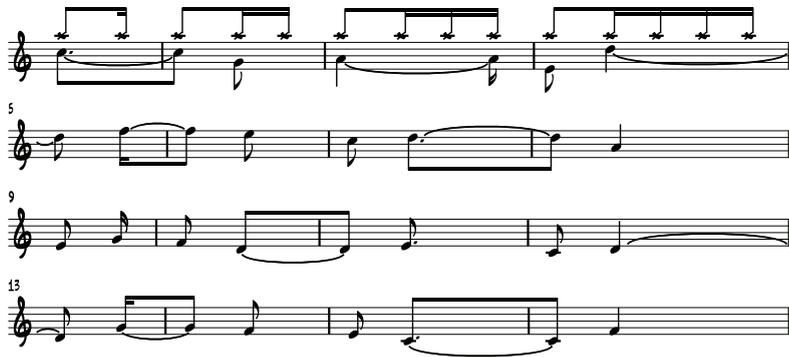


Fig. 24 – Acentuação das figuras de valor [1] e [2] aleatoriamente

## Estratégia 2: subdivisão da frase

Outra estratégia adotada foi a subdivisão da linha. Esse procedimento permite uma improvisação mais natural e com maior liberdade sem perder os deslocamentos.



Fig. 25 – Subdivisão da linha

A realização correta da estratégia 3 compreende o objetivo final: a improvisação dentro de um contexto polimétrico, cujo idioma depende do gênero musical adotado.

## 4 A composição *Sketch on Cantos VII*

A composição *Sketch on Cantos VII* apresenta na estrutura rítmica da linha superior, um procedimento composicional baseado no mesmo princípio de proporcionalidade adotado por Gramani nas Séries, porém com algumas peculiaridades que serão descritas a seguir.

Piano

### SKETCH ON CANTOS VII

F eolio Ab dórico

G eolio Db eolio

C frigio

Fig. 26 – Composição *Sketch on Cantos VII*

Para melhor compreender a estrutura rítmica da peça, os sujeitos da pesquisa foram orientados a fazer uma textura rítmica reduzida em que foram retirados os acordes e as notas da melodia. Tal redução permitiu aos sujeitos da pesquisa extrair as informações necessárias sobre o processo composicional rítmico e elaborar, a partir das informações obtidas, as estratégias voltadas à improvisação nesse contexto.



Fig. 27 – Textura rítmica reduzida

Após a redução, foram feitas as análises para classificação e medição da estrutura. Observou-se, a priori, a existência de um princípio da proporcionalidade rítmica com os seguintes valores: semicolcheia = 1, colcheia = 2, colcheia pontuada = 3. Constatou-se, então, a existência de uma padronização no desenvolvimento das linhas superior e inferior. A estrutura interna da linha superior é constituída por quatro células: [2.2]+[3.2]+[2.3]+[3.2] e a estrutura interna da linha inferior constitui-se de uma única célula: [2.2.1.1.1], que atua como um ostinato. A sobreposição das linhas cria um deslocamento rítmico entre elas. Dessa forma, tanto a linha superior quanto a inferior devem ser repetidas até que se iniciem em um mesmo ponto, completando, assim, o que chamamos de ciclo. Tendo ambas as linhas a figura rítmica de valor [1] (semicolcheia) como denominador comum, foi possível calcular quantas vezes cada linha foi repetida até completar o ciclo: a soma de todos os valores da linha superior (2+2+3+2+2+3+3+2) é [20] e a soma dos valores da linha inferior (2+2+1+1+1) é [7]. A quantidade de repetições de uma linha corresponde à soma dos valores da linha oposta. Logo, a linha superior de valor [20] será repetida [7] vezes e a linha inferior de valor [7] será repetida [20] vezes para que se complete o ciclo.

## **4.1 Estratégia metodológica para a improvisação no contexto da composição**

As estratégias adotadas para o desenvolvimento da improvisação idiomática no contexto polirrítmico da composição seguiram os mesmos procedimentos concebidos para o estudo das Séries Básicas.

A linha superior da composição foi submetida às três etapas do processo metodológico descrito anteriormente: etapa 1 – compreensão e análise; etapa 2 – prática e interpretação; etapa 3 – aplicação musical, no caso a improvisação idiomática.

A linha inferior, no entanto, é uma estrutura rítmica constante que atua como um ostinato, que serve para deslocar o desenvolvimento da linha superior.

No intuito de explorar o ostinato também como uma linha ativa dentro da improvisação, foi necessário criar outro procedimento: a fusão de ambas as linhas da composição, superior e inferior, no intuito de gerar uma outra linha rítmica. Para isso, foram identificados os pontos coincidentes entre as linhas superior e inferior durante o ciclo, denominados pontos de encontro:

The figure displays six staves of musical notation, each representing a different rhythmic line. The notation is written on a five-line staff with a 5/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Vertical rectangular boxes are drawn around specific groups of notes on each staff, indicating 'meeting points' (Pontos de encontro) where the rhythmic lines intersect or change direction. These boxes are placed at various intervals along the horizontal axis, showing how the different lines interact over time. The first staff is labeled with '5' and '4' on the left, indicating the time signature. The other staves are labeled with the numbers 2, 4, and 6 on the left, likely representing different rhythmic layers or voices.

Fig. 28 – Pontos de encontro

Os pontos de encontro permitem que a improvisação mude de direção durante a sua execução: uma improvisação iniciada na linha superior pode ser mudada para a linha inferior a partir desses

pontos. Essas alternâncias geram outras relações numéricas, que, por sua vez, criam outras linhas resultantes, denominadas linhas híbridas. Essas estruturas rítmicas internas não são padronizadas e apresentam dimensões irregulares.

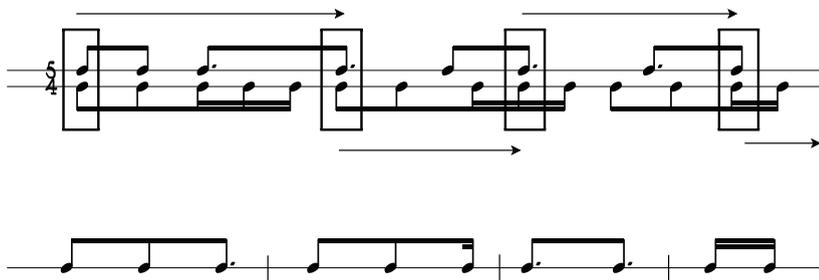


Fig. 29 – Linha híbrida [2.2.3]+[2.2.1]+[3.3]+[1.1] gerada a partir da alternância entre as linhas superior e inferior

É possível observar, no exemplo acima, que foram escolhidos aleatoriamente alguns pontos de encontro durante toda a extensão da linha superior no primeiro compasso. Partindo do primeiro ponto, é possível perceber que o direcionamento da linha superior foi alternado para a linha inferior no segundo ponto, retornando para a linha superior no terceiro e novamente alternando para a linha inferior no último ponto de encontro. Essas alternâncias geraram a linha rítmica [2.2.3]+[2.2.1]+[3.3]+[1.1], como demonstrado acima. Apesar de não padronizada e irregular, a linha híbrida está perfeitamente inserida nos dois planos rítmicos. Esse procedimento faz com que a linha inferior, até então tratado apenas como um ostinato, tenha agora uma função ativa para o desenvolvimento da improvisação, não agindo apenas como uma referência de deslocamento em relação à linha superior. Vejamos mais dois exemplos possíveis de combinação dos pontos de encontro dentro do primeiro compasso:

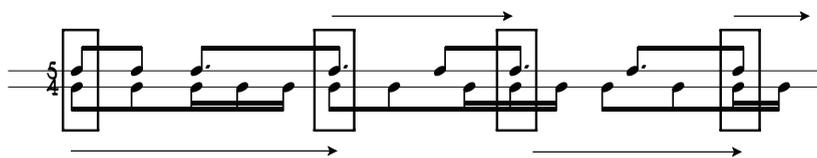


Fig. 30 – Linha híbrida [2.2.1.1.1]+[3.2]+[1.1.2.2]+[2]

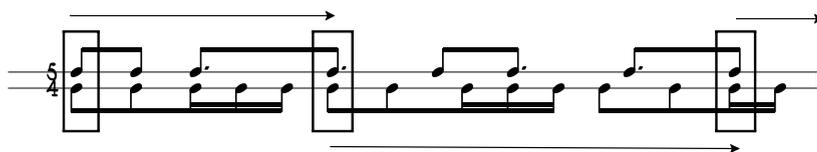


Fig. 31 – Linha híbrida [2.2.3]+[2.2.1.1.1.2.2]+[2]

Uma vez definida, a linha híbrida deve ser submetida às três etapas descritas anteriormente, cujo objetivo é a sua aplicação musical no contexto da improvisação idiomática.

## 5 Observações

A compreensão, análise, prática, execução e aplicação musical da estrutura polimétrica apresentada tem como objetivo o desapego

do processo racional durante a execução. Tal desapego deve levar o improvisador, em última instância, a perceber o evento rítmico na sua totalidade sem associá-lo, necessariamente, a outro recurso decodificador como fórmula de compasso, contagem dos pulsos e outros. Contudo, as observações anotadas em um diário de campo mencionam a dificuldade dos sujeitos da pesquisa em abandonar a ideia da métrica definida pelo compasso. Todos os participantes, inicialmente, procuraram referências métricas para resolver as questões estruturais presentes na composição. O pesquisador interveio para que o confronto entre associação (condicionamento centrado na decodificação intelectual, associação e sincronicidade das combinações rítmicas como forma de resolução) x dissociação (independência da métrica e da subdivisão) fosse resolvido. Gramani entendia ser preciso desarticular a linha rítmica de sua subordinação ao tempo, uma vez que ela ‘acontece sobre ele’ (Gramani 1992, 11). O contrário levaria ao comprometimento da expressividade rítmica pela má compreensão do discurso musical atida à verticalidade dos tempos do compasso.

## 6 Conclusão

Ao propor “vencer desafios aritméticos através da sensibilidade musical,” Gramani (1992, 12) aponta um lugar secundário da inteligência e do conhecimento no processo de realização (entende-se execução) do evento rítmico, sugerindo que este deve ser experimentado e vivificado no corpo. A sensibilidade por meio da mobilidade do corpo acrescenta fluidez, horizontalidade e musicalidade à rítmica, evitando que esta seja reduzida a um estado puramente matemático e racional. Se a decodificação intelectual resolve com facilidade a abstração aritmética das estruturas polimétricas, fica evidente a sua demasiada impotência diante da execução plena dessas estruturas.

O exclusivo interesse pelo exercício prático, sempre evitando a divagação pela inteligência, impediu Gramani de categorizar os seus exercícios propostos. Nos dois volumes lançados, o autor não menciona

os princípios de construção das estruturas polimétricas, não apresenta uma abordagem metodológica de estudo e muito pouco sugere uma aplicação musical. Porém, provoca ao sugerir que a sensibilidade musical individual deve ser a responsável por elevar a aritmética das estruturas a um estado de consistência musical, revelada durante o processo de realização dos exercícios. Contudo, fica evidente a dificuldade de se fazer elevar ao estado do sensível estruturas rítmicas construídas a partir de um pensamento racional sistemático sem que se aborde o princípio matemático envolvido. Ficou evidenciado nesta pesquisa que a exposição clara da gênese métrica das estruturas de Gramani (etapa 1) permitiu ao praticante compreender o jogo aritmético envolvido, colaborando para o desapego da regularidade do compasso para a equação do problema rítmico proposto. Ao perceberem que se tratava de diferentes associações aritméticas para construção das estruturas, os sujeitos da pesquisa se mostraram abertos e receptivos às estratégias adotadas na sequência (etapas 2 e 3). Mais do que a adequação das estruturas a uma situação musical concreta, as etapas 2 e 3 priorizaram a sensibilização rítmica como a faculdade capaz de equacionar os problemas musicais apresentados.

A etapa 2, no entanto, convoca exclusivamente a sensibilidade musical para a prática das estruturas. Os desafios para a execução das polimetrias geram variáveis que subvertem a razão, impedindo-a de agir a partir de um reflexo condicionado, levando à experiência da dissociação rítmica: confronto entre a sensibilidade/corpo e o hábito/inteligência. Tal experiência expõe a limitação dos clichés cerebrais, exigindo um remanejamento interno para que as novas associações sejam introduzidas por meio da vivificação do corpo. Nesse momento, a sensibilidade musical desperta a razão para uma ideia musical inerente à estrutura rítmica, amplamente aplicada e explorada na etapa 3.

*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 1992, 12)

A autêntica contribuição de Gramani no campo do estudo rítmico está em privilegiar o corpo como a entidade capaz de sentir o tempo e o nosso envolvimento nele, ainda que tais experiências possam ser parcialmente apuradas pela inteligência. Sem se ater à concepção do tempo como duração e ritmo, a dissociação rítmica sugerida por Gramani observa um modo não medido de ocupar o tempo, trata-se da experimentação de um modo de temporalidade desmensurado. É dessa forma que acreditamos ter experimentado na prática e no fazer musical o conceito de dissociação rítmica.

## Referências

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 de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

Costa, Rogério Luiz Moraes. "O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação." Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

Cunha, Glória Pereira da. *Rítmica*. São Caetano do Sul: FASCS, 1977.

Gelewski, Rolf. *Rítmica Métrica, um método didática para o ensino de rítmica*. Salvador: Edição da UFBA, 1967. 37 p.

Gramani, José Eduardo Ciocchi. *Rítmica*. Edição bilíngue. Campinas: Minaz, 1988, 120 p

\_\_\_\_\_. *Rítmica*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *Rítmica Viva*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

Paz, Ermelinda A. *"Pedagogia Musical Brasileira no Século XX: Metodologias e Tendências."* Brasília: Musimed, 2000.

Rodrigues, Indionei Carneiro. "O gesto pensante: A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani." Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de São Paulo, 2001.

Stravinsky, Igor e Robert Craft. *Expositions and Developments*. Londres: Faber & Faber, 1962.

Tripp, David. "Pesquisa-ação: uma introdução metodológica." In *Educação e Pesquisa*, Vol. 31, N. 3 (Sep./Dec. 2005): 443-466. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022005000300009>

Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-97022005000300009&lng=en&tling=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022005000300009&lng=en&tling=pt). 10.1590/S1517-97022005000300009.