

Tempo, ritmo, dinâmica – como soa a música da cena.

Jacyan Castilho(UFBA)

GT:Processos de Criação e Expressão Cênicas

Palavras-chave: dinâmica, ritmo, musicalidade

Frequentemente dizemos, de um espetáculo fluente, que ele “soa como uma sinfonia”. A metáfora da adjetivação musical indica que o receptor intui que um espetáculo que lhe agrada transborda uma, digamos, musicalidade. Esta “sensação musical” é produto da dinâmica da composição (variação de intensidades, que podem vir a constituir os *climas* do espetáculo), pela arquitetura rítmica (construída por periodicidades, paralelismos, recorrências, fragmentações) e pela distribuição dos acentos expressivos – criação de ápices de tensão, ou, no caso de sua ausência, uma sensação de circularidade temporal. Quanto mais “afinados” os instrumentos da obra – atores, ambientação cênica, texto, soluções da direção, etc. – e quanto mais “entrosados” entre si esses instrumentos se apresentam, mais prepondera essa sensação de “ajuste”, de prazer de fruição para o espectador.

Interessante notar que esta percepção apenas “intuída” é produto de procedimentos de criação que, com frequência, também são realizados de forma “intuitiva”, sem que nem o artista criador nem o público se dêem conta de que esta musicalidade existe, resulta e, ao mesmo tempo, estrutura o fazer teatral. No entanto, se passássemos a considerar o ritmo, por exemplo, como o fazem os músicos, isto é, como um *articulador dos movimentos*, veríamos que, nesta acepção, ele se torna responsável pela construção de sentidos do espetáculo, por sua *poiesis*. Na pesquisa ora em desenvolvimento no curso de Doutorado em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA, tento delimitar a questão do ritmo e da dinâmica como fatores estruturantes do espetáculo teatral, ao deslocar estes conceitos do campo da teoria musical para o de processos cênicos. Minha proposta é, justamente, nomear os procedimentos de que têm se utilizado autores dramáticos, encenadores e atores, quando se debruçam sobre as formas de articulação das partes do espetáculo. Assim, parto do princípio de que a musicalidade, ou sensação musical, de um espetáculo, resulta da forma como se articulam suas partes e seus movimentos; e que o principal elemento aglutinador para este fim é o ritmo. A pesquisa tentará, assim, sanar equívocos frequentes que atribuem, por exemplo, o ritmo do espetáculo à *velocidade* das ações e das réplicas; que identificam a noção de musicalidade com a inclusão da música instrumental ou vocal em cena; que associam dinâmica à intensidade sonora, geralmente construída à base de gritos.

O primeiro movimento articulado foi o tempo. Organizado em subdivisões ou seções perceptíveis, ele engendra um ritmo (KIEFER, 1973). Mario de Andrade (1995) chama a atenção de que o tempo – entidade subjetiva – é uma organização abstrata do movimento. Acrescenta que o ritmo, por sua vez, é sua organização *expressiva*. Para o autor, embora a

natureza apresente ciclos (das marés, ciclos lunares, sazonais, etc.), nela os ritmos ainda se encontram em forma latente: quem os organiza, através da percepção, é o homem. Essa percepção, a princípio inconsciente, torna-se consciente quando o homem tenta reproduzir intencionalmente os ciclos naturais, e, indo além, criar seus próprios ritmos. Neste momento, surgem as fontes da dança e do teatro: os ritmos do trabalho e da oração (GARAUDY, 1980). No entanto, a percepção do ritmo continua problemática para o receptor, porque resulta de uma operação mental de associação dos sentidos – aí incluído o sentido cinestésico. Difícil de perceber, muito mais difícil ainda de analisar. Especialmente no caso da encenação, onde, alerta Pavis (2003), seria preciso estudar o encadeamento do que chamou de *quadros rítmicos* de todos os elementos que a constituem (a fluência textual, a partitura do ator, a disposição do cenário, a trilha sonora, etc.) No entanto, seria de extrema importância lograr êxito numa tentativa de análise. Não só porque lançaria luzes sobre os mal entendidos descritos anteriormente; como ainda por ser o ritmo um dos elementos que, no dizer de Pavis, “[...] constituem muitas vezes os traços indelévels deixados nos espectadores” (p.137). Por isso, também o teatrólogo acredita que sua leitura é muito mais do que uma ferramenta semiológica – ela é constitutiva da própria fabricação do espetáculo.

Nos estudos musicais, costuma-se analisar a música, para fins didáticos, em melodia, harmonia e ritmo. Para fins de criação, o compositor na verdade engendra uma permanente rede de relações entre os três. Assim são geradas muitas possibilidades criativas de relacionamento entre as “vozes” (partes, linhas melódicas ou instrumentos) diferentes, resultando diferentes texturas musicais. Grosso modo, diz-se que a composição pode estar estruturada de forma uníssona (monofônica), na qual apenas uma “voz” se faz ouvir; homofônica, quando diversos sons são entrelaçados em harmonias, ainda sendo possível reconhecer uma melodia principal; e polifônica, quando várias vozes são ouvidas em igual nível de importância, soando como várias conversações paralelas acontecendo ao mesmo tempo. (O princípio da polifonia nos remete a modelos de construção de narrativas, no teatro e no cinema. A opção por pulverizar a narrativa em vertentes paralelas, concomitantes ou consecutivas ou, ao contrário, por privilegiar, à maneira homofônica, um discurso único, que na maior parte das vezes é um *enredo*, causa interessantes efeitos de contraponto e/ou paralelismo na encenação).

Melodia, harmonia e ritmo, definem, assim, “como” os sons serão arranjados, de forma a compor uma totalidade. E este “como” faz toda a diferença. Uma interessante definição de “música” nos faz pensar: “A música é a arte de bem mover (subentendem-se os sons e os ritmos)” (BRENET, 1981:341, tradução minha)¹. Partindo deste axioma, podemos levantar a hipótese de que a musicalidade seja a principal habilidade de compor uma obra artística, na medida em que “move”, isto é, cria, seleciona e organiza as suas partes. O artista *com-põe*, ele

¹ Definição atribuída pelo autor a Santo Agostinho

“põe junto”. Na música, entre o ruído de um avião trilhando o céu e um perfeito dó maior, não há diferença de valor, isto é, não há porque considerar que um evento é passível de se transformar em música, e o outro, não (pelo menos não para a música contemporânea, que ampliou o conceito de paisagem sonora). A diferença está em “como” o compositor coloca estes sons, os articula e os põe em associação. A estruturação da obra musical depende, então, da habilidade do compositor em “jogar” com as propriedades do som, do ruído e do silêncio. A maneira de fazê-lo, isto é, de colocar juntos elementos extraídos de uma vastíssima complexidade de possibilidades, se constitui, em última instância, na *poiesis* da música.

Acontece que esse diálogo de complexidades não engendra só a música. Toda forma artística só é possível a partir das desigualdades e relações de seus componentes. Pensando assim transpomos as fronteiras entre os eventos sonoros e os eventos visuais ou cinéticos. Podemos aplicar termos como ritmo, harmonia, dinâmica, ou mesmo as propriedades do som – altura, timbre, duração, intensidade – na consideração de uma obra artística qualquer. Talvez seja preciso um maior poder de abstração para reconhecermos o timbre e a altura de um fenômeno visual, mas facilmente avaliamos intensidade e duração numa obra pictórica. A primeira nos remete, por exemplo, à dinâmica do quadro, com sua paleta de gradações mais fortes ou mais suaves, tanto na cor como na luz; podemos perceber a duração na regularidade de ocorrência de um motivo (OSTROWER,1998). Ao reconhecermos essa organização rítmica/dinâmica, estamos de certa forma valorizando o esforço de organização do artista, que produz em nós, intencionalmente, uma sensação de movimento – ou da ausência dele. Seu trabalho consiste exatamente em dominar os meandros de tempo e espaço, moldando-lhes a forma, ritmo, pulsação, intensidade, etc., quer seja na dança, na arquitetura, na literatura, conforme sua habilidade na articulação entre suas partes, sejam elas movimentos, linhas ou palavras. Por isso levanto aqui a hipótese de ampliar o termo *musicalidade* para designar, enfim, a habilidade de **articular** intencionalmente os signos da obra artística.

Essa hipótese não parece ser especialmente verídica nas artes cênicas? O palco é o “lugar”, por excelência, onde se imbricam as dimensões do tempo e do espaço, já que, todo o tempo, as ações praticadas na cena estão desenhando o espaço e moldando o tempo (BARBA,1995). Palavras e silêncios, gestos e posturas, formas, sons, movimentos, materiais, sombras, são os elementos que estruturam esta obra tão aberta, parafraseando Umberto Eco. As trocas, ambivalências, paralelismos, recorrências, contrastes, rupturas ou contigüidades com que ocorrem, são os procedimentos que os organizam. O resultado: a criação de texturas, densidades, intensidades, conceitos, tempos, dimensões afetivas e espaciais, e relacionamentos. O principal eixo de concatenação disso tudo: a sensação de ritmo, auferida pela percepção do espectador. É o que tentaremos, portanto, fazer: reconhecer porque, num espetáculo, entende-se que ele tem ou não tem “ritmo”, e, quase em imediata consequência, se ele tem “musicalidade”.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Introd. e notas de Flavia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995. (Marioandrando).
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo/Campinas: Hucitec/UNICAMP, 1995.
- BRENET, Michel. **Dicionário de la musica**. 4a ed. Barcelona: Editorial Ibéria, 1981.
- KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Movimento/INL/MEC, 1973.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto** – visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência. Rio de Janeiro: Campus, 1998, 305p.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.