



# NA CADÊNCIA DO GESTO

## Jacyan Castilho

Jacyan Castilho é Doutora em Artes Cênicas, integra o corpo docente da Escola de Teatro e do Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas – UFBA.

Como soa a música do gesto?

Dita assim, à guisa de introdução para um breve artigo, a frase acima se apresenta como uma assertiva poética.

Entretanto, a um olhar um pouco mais acurado, a frase pode nos remeter a uma ontologia do ato teatral, ou antes, do ato cênico; uma ontologia que valida, na essência da cena (sim, ousemos falar em essência!) sua operacionalidade inscrita nas dimensões de tempo e de espaço. Não há como deixar de falar em uma essência da cena, no tocante às suas intrínsecas qualidades rítmicas, dinâmicas e plásticas, não importa qual seja seu arcabouço formal. A cena sempre supõe um movimento – mesmo a cena aparentemente imóvel – e no movimento um tempo e uma dimensão



espacial pulsam, ainda que em latência.

Tempo, pulsação, movimento, plasticidade e dinâmica são música. Logo, grosso modo, todo gesto cênico soa.

Será que essa apropriação ingênua e apressada dos conceitos musicais para o universo teatral pode nos ser de alguma utilidade? Sustento que pode, à medida que contribui na direção de uma liberação dos códigos, dos signos cênicos, de seu papel “ornamental” de adjetivação do significado, do sentido. A proposta deste artigo é supor que o plano rítmico e dinâmico da cena teatral, considerado frequentemente uma consequência do plano semântico da mesma, tem, em si, uma carga de significado.

Direto ao ponto, sem mais delongas. Começemos pela etimologia.

Ritmo, do grego *rhythmós*, no latim *rhythmus*, é um conceito de difícil definição. Ou, se preferirmos, de fácil definição, já que existem dezenas. Difícil, nesse caso, é elegermos uma – em cada autor musicólogo, ou dicionarista, você encontrará acepções muito próprias, embora guardem, é claro, similitudes entre elas. Grosso modo, deixando de lado aquelas que insistem em confundir o conceito de ritmo com o de métrica (sim, elas existem!), temos duas vertentes que se complementam, na delimitação do termo. Selecionei para nosso devaneio aquelas que prometem mais sabor na alquímica tarefa de transubstanciar conceitos musicais em conceitos cênicos...

De início, reconheçamos que o senso (mais) comum costuma relacionar a palavra “ritmo” à origem grega *rhēo*, que significa “fluir”, ou, ainda “rio”, segundo diversos autores. Nada mais sedutor do que associar a idéia de ritmo à de fluência, seja do som, seja do movimento, seja a mera



fluência do tempo: afinal, “tudo flui” (panta rhea), diziam os gregos. “Ritmo é aquilo que flui, aquilo que se move” diz Bruno Kiefer, musicólogo brasileiro (1973, p.23). Desta forma, o ritmo nasce associado a um sentido de escoamento, de passagem contínua de um estado a outro, de coisa que esvai: “Ritmo é direção. O ritmo diz: eu estou aqui, quero ir para lá”, surpreende-nos Murray Schaffer, educador musical canadense, em uma definição das mais poéticas (SCHAFFER, 1992, p.87).

Por outro lado, alguns autores preferem priorizar a idéia de medida, de ordem, isto é, de contenção ordenada do fluxo, mais do que à fluência em si. É o caso, por exemplo, do Oxford English Dictionary, que especifica o ritmo como “medida; movimento medido” (1981, p. 1251), e a tantos outros que caracterizam o ritmo como a repetição periódica de certo evento. O New Grove Dictionary of Music and Musicians (SADIE,1980, p.805) esclarece a questão, ao lembrar que aceita-se hoje que a raiz etimológica de *rhythmós* não seja *rheo*, porém uma derivação mais antiga vinda da raiz *ry* (*ery*) ou *w'ry* (“prender”). Assim, o ritmo indicaria “não o fluir, mas a interrupção e a firme limitação do movimento” (ibid.). Parece um contra-senso? Talvez, mas o fato é que *rhythmós* compõe também *arithmós*, que significa “número” em grego, e deu origem ao termo *arithmetiké*, no latim *aritmética* (CUNHA, 1989). Bruno Kiefer é quem adverte logo após a definição de “ritmo como fluxo” que a idéia também está associada à medida, para logo em seguida resumir: “a palavra ritmo envolve as noções de fluir, medida e ordem”. (Op.cit., p.24, grifo meu).

A origem etimológica do termo nos dá pistas, assim, das noções envolvidas no conceito de ritmo: fluência, medida, ordem... e proporção. O ritmo, consiste, em última instância, num fenômeno, como o próprio



tempo, cíclico. Ele supõe ocorrências periódicas de eventos, se não iguais, pelo menos comparáveis, que se repetem com ou sem regularidade. O ritmo se configura dessa maneira como um processo, nunca um evento isolado. E um processo sempre supõe uma construção: uma continuidade (fluência), um parâmetro norteador (medida), uma lógica interna (ordem) e a comparação entre suas partes (proporção).

Essa construção é essencialmente cognitiva, fruto direto do fenômeno da percepção humana. Fácil de entender: embora os ciclos da natureza existam, é a percepção humana quem os “ordena” em eventos reconhecíveis periodicamente, comparando suas durações e recorrências. Somente quando o homem se apercebeu da regularidade das ocorrências – marés que vazam e enchem, alternadamente; estações do ano que se repetem numa ordem inexorável; a escuridão que sucede à luz e vice-versa; o pulso regular dos batimentos cardíacos, da corrente sanguínea, da marcha, da corrida – ele “inventou” a noção de ciclos da natureza.

Finalmente, chegamos ao nosso ponto de partida (!): a percepção do homem tende a se “desinteressar” do evento que, de tão regular, torna-se contínuo – como o tic tac de um relógio que, após algum tempo, deixa de ser ouvido, tornando-se ambiente de fundo. Esse é o motivo pelo qual o fluir deve apresentar discontinuidades, rupturas, contenções, para que se caracterize, perante nossa percepção, como “ritmo”. E por isso o ritmo demanda, na alternância entre movimento e pausa, entre som e silêncio, de que é constituído, que a percepção reconheça... acentos.

Acentos são, pois, ênfases que “religam” nosso processo de atenção para uma ocorrência que já se tornara repetitiva. Como se, de repente, o tic do relógio soasse mais agudo, ou o mecanismo pausasse por mais tempo



que o normal: imediatamente nosso ouvido perceberia “algo estranho”, e nossa atenção e musculatura se voltariam na direção da estranheza daquele fenômeno.

Se pensarmos no fluir tranqüilo e contínuo de uma corrente de água ou na emissão contínua de um som no qual nada se altere, não teremos a noção de ritmo. Falamos em ritmo a partir do momento em que o fluir apresenta descontinuidades. Exemplos: emissão de sons de duração desigual; determinado movimento dos braços; acidentes numa corrente de água. (p.23).

Podemos, metaforicamente, considerar os “acidentes” musicais, isto é, aquilo que molda o “percurso” da melodia, como o seu pulso (que estabelece uma ordem), a métrica (no caso da música ocidental, a que regula as proporções), e os acentos, que colocam ênfases em pontos selecionados. Há outros componentes que contribuem para o plano rítmico da obra, como a variação dinâmica – que seria a variação de intensidade sonora, e ainda as figuras que “rompem” com a regularidade, como sínopes e quiáteras. Não vamos nos ater, entretanto, à extensa discussão que a delimitação destes termos suscita. Por enquanto, chegamos em conceitos mais do que suficientes para suscitarmos um debate acerca da importância urgente da consciência corporal e rítmica do intérprete de teatro e dança.

Se deslocarmos a noção de ritmo, com tudo o que ela comporta, do universo musical para outras linguagens artísticas, podemos estabelecer pontes muito confiáveis entre diversos processos de composição. É possível reconhecer um plano rítmico nas colunas ordenadas e regulares de um templo grego; nas janelas simétricas de um casarão colonial; na ordenação dos componentes de um quadro cubista. Um ritmo “natural” se



faz notar na regularidade do pentâmetro iâmbico do verso shakespeariano; no verso alexandrino clássico; nas técnicas corporais tão codificadas como a mímica corporal dramática, o ballet clássico, as culturas teatrais orientais, as danças folclóricas e populares de quase todas as regiões do planeta; nos cantos de trabalho e de celebração. O homem se organiza ritmicamente, e num ritmo que supõe regularidade, para obter o máximo de eficácia no prazer, no trabalho e na celebração espiritual.

Isto é evidente quando pensamos nestas formas altamente convencionais citadas acima (convencionais no sentido de signos ligados a uma convenção). Porém, já não é tão evidente quando evocamos o teatro contemporâneo, por exemplo, que parece “desorganizar” os cânones clássicos de percepção do tempo (até início do século XX, o público conseguia entender, pela estrutura da obra, se a ação se encontrava no início, no meio ou no fim – exatamente como numa liturgia, em que, pela tradição, conseguimos situarmo-nos na percepção do tempo da cerimônia; qual o espectador do teatro contemporâneo pode afirmar com certeza quanto tempo (ação) resta até o final do espetáculo?).

Ainda assim, por trás da aparente (des)organização do ato de percepção, toda e qualquer obra de arte possui seu ritmo intrínseco, isto é, suas formas de continuidade (fluxo) – seja esta continuidade linear, fragmentada, irregular, cíclica ou aparentemente estática, como na obra arquitetônica. Toda obra de arte supõe uma ordem interna, uma coerência e senso de proporção entre as partes; todas supõem um domínio do tempo e do espaço como modalidades plásticas.

Evidentemente, nas artes cênicas, lugar onde naturalmente se imbricam as linguagens artísticas, não seria diferente. Os interessados em



perscrutar os planos rítmicos de uma encenação teatral, ou quadros rítmicos, como gosta de nomear Patrice Pavis (2003) tem à sua frente farto material de análise, da carpintaria dramatúrgica à marcação das cenas, passando pela composição gestual e partitura vocal dos atores, pela ambientação cenográfica e pela composição visual de figurinos e adereços. Tudo, e repito para enfatizar, tudo pode ser objeto de uma análise semiótica sob o ponto de vista da arquitetura temporal e plástica. Para este artigo, elegemos a partitura corporal do intérprete para breves considerações.

O que nos levaria a adjetivar um ator com uma característica “musical”? Sob o ponto de vista dos requisitos intrínsecos da cena teatral, um ator “musical” não seria aquele que possuísse dotes virtuosísticos no canto, na dança ou no domínio dalgum instrumento. Sob esta ótica, desenvolvida aqui, o ator musical é aquele que tem desenvolvidas suas capacidades plásticas, dínamo-rítmicas e expressivas, dotado portanto de flexibilidade, senso musical, senso rítmico, domínio sobre a amplitude, tom, força e direção espacial de seu corpo e sua voz. Aquele que tem consciência de seu gesto e sua emissão sonora, que é capaz de “jogar” com suas habilidades na construção de partituras corpóreas-psíquicas-vocais com grande destreza. Ora, um ator assim não se constrói da noite para o dia – é um projeto de vida e de carreira que o sustenta. É necessário, portanto, que ele perceba, ou seja levado a perceber, por seus mestres, que seu engajamento deve se dar desde o início de sua formação. Não importa se sua formação ocorra dentro de uma tradição milenar ou uma escola contemporânea; não importa que seja pulverizada em experiências autodidatas, ou moldada por uma estética persistente por toda a sua vida. Como artista-compositor, o ator de teatro, dança e linguagens afins sabe



que a ele, também, compete propor um sistema de signos, que urde, com as outras dramaturgias do espetáculo (a dramaturgia do autor, a do encenador, a dramaturgia espacial...) a trama resultante que será apreendida pelo espectador. Uma trama que, parece desnecessário dizer, tanto dá voz a um discurso sugerido a priori (o texto), quanto pode prescindir deste eixo norteador.

E eis que processos históricos de encenação e pedagogias teatrais impulsionaram a noção de partitura como ferramenta de criação (e análise) das ações do ator (BONFITTO, 2002). Sem me ater, em absoluto, a problematizar essas delimitações do termo, nem o termo em si (pelo menos não neste trabalho), elejo a palavra para remeter à óbvia similaridade com o conceito musical: a partitura é uma grafia de uma composição, uma notação. Ela supõe uma ordem pré-estabelecida – pré-estabelecida no momento da composição, bem entendido – ordem que, se alterada, dará necessariamente origem a outra partitura. Se ampliarmos a noção de notação para a noção de composição (isto é, não necessariamente uma ação grafada, mas sempre uma ação definida), veremos que a partitura inclui a noção de medida, de duração; um pulso predominante (dado, no caso da música, pelo compasso); e ainda supõe as formas de articulação entre as partes (o que inclui o tal senso de proporção). Obviamente, a partitura explicita a escolha do compositor não só dos elementos significativos (as notas musicais, para o compositor musical; os movimentos, para o coreógrafo; as ações físicas, para o ator), como também as qualidades de sua realização – como o andamento (velocidade) em que são executadas, as acelerações/desacelerações desse andamento, a dinâmica (variações de intensidade, do mais forte ao mais suave) e os nossos já de antemão





comentados acentos. É com estes elementos que o intérprete musical “joga”, segundo sua sensibilidade, na leitura da partitura. É com estes mesmos elementos que o ator-bailarino joga na composição e execução da mesma.

Daí a necessidade de uma abordagem integralizada e totalizante, quando se trata de aprendizagem da arte teatral. Somente quando a capacidade de moldar todos esses elementos já se tornou uma segunda natureza no corpo físico e psíquico do ator (OLIVEIRA, 2008), é que ele tem como se considerar dono de uma autonomia criativa capaz de, por exemplo, propor rupturas e ênfases que façam “religar” a atenção do espectador, conforme faláramos no início deste artigo. Um artista-compositor autônomo é aquele capaz não só de criar sua partitura e contribuir para o plano geral da encenação; mas de continuamente recriá-la, investigando sua ordem, regulando medidas, estabelecendo a pulsação, escolhendo ênfases e modelando tempo e espaço. Distribuindo, em suma, os “acidentes” que orientam o fluxo das ações.

Finalizo reafirmando a crença de que a abordagem sobre a cena contemporânea só consegue se concretizar de maneira satisfatória, hoje, se lançarmos esse olhar totalizador sobre a devida contribuição, em termos de significado, da estrutura formal da obra. E, no tocante específico à obra do ator, tal olhar ser o norteador de uma sólida e abrangente formação, que abarque o estudo da música, das artes visuais, do design, da dança e do movimento, além das formas teatrais e metodologias de encenação, como fatores constituintes e formativos de seu temperamento criador.



#### REFERÊNCIAS

BONFITTO, Matteo. O ator compositor. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KIEFER, Bruno. Elementos da linguagem musical. Porto Alegre: Movimento/INL/MEC, 1973.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro. Escola de Teatro, PPGAC-UFBA (Tese de Doutorado). Salvador, 2008.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SADIE, Stanley. The new Grove Dictionary of Music and musicians. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

SCHAFER, Murray. O ouvido pensante. São Paulo: UNESP, 1992. The Compact Edition of the Oxford English Dictionary. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford University Press, 1981.