



Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral - Jacyan Castilho

Por Andréia Nhur¹

Em *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*, Jacyan Castilho² esboça um tratado conceitual sobre os elementos edificadores da plasticidade rítmica e composicional da cena teatral. A partir de sua vasta experiência no campo das artes cênicas e também de incursões na área da educação musical, a autora traz conceitos da música – sobretudo as noções de ritmo e dinâmica— como elementos organizacionais da feitura cênica. Sua principal hipótese – em conformidade com as formulações do russo Meyerhold – reside no conceito de “musicalidade” como operador intrínseco do espetáculo cênico.

Dividido em sete capítulos, o livro abarca desde a conceituação de elementos e propriedades da música até a utilização do ritmo como parâmetro para análise da composição cênica do ator. Frases como “o espetáculo soa como música” ou “falta ritmo” impulsionam os dois primeiros capítulos a descortinarem termos musicais comumente empregados de forma subjetiva nas práticas cênicas. A partir dos três elementos – *melodia*, *harmonia* e *ritmo*— que, em conjunto, constituem “música”, a autora desfaz confusões terminológicas e define esses componentes como partes interligadas de uma *poiesis* semântica.

Sua asserção principal consiste em atribuir ao ritmo a função de articulador de um percurso, ou seja, aquilo que interpela um fluxo de continuidade por meio de descon-tinuidades correlacionadas. Desse modo, esclarece também o conceito de harmonia como uma proporção interna que se vale das relações das partes com o todo e entre si.

No terceiro capítulo, a autora investiga as rítmicas do verso e da prosa, postu-lando as duas possibilidades como discursos poéticos, não referenciais. À luz dos

¹ Andréia Nhur é atriz, bailarina e pesquisadora, professora de Poéticas do Corpo e da Voz no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

² Jacyan Castilho é atriz, diretora teatral e bailarina, doutora em Artes Cênicas pela UFBA e formada em Dança Contemporânea pela Escola Angel Vianna. Ao longo de sua carreira, atuou em mais de quarenta espetáculos como atriz, bailarina, *performer*, diretora e preparadora corporal. Atualmente, é professora nos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA.

exemplos versificados de Ésquilo e Shakespeare, dos trechos em prosa de Tchekhov, Nelson Rodrigues e Koltès, e da peça radiofônica *Grito de Socorro*, de Peter Handke, defende que a construção formal do texto, isto é, sua escritura, propõe sentido e interfere na encenação.

O quarto capítulo é dedicado ao estudo da articulação espaço-temporal na encenação, a partir do antagonismo entre drama linear e drama descontínuo. Utilizando-se do conceito de “ritmo global da encenação” (PAVIS, 1999), Castilho investiga a encenação regida por causalidade, progressão e unidade, em oposição à cena descontínua, tributária de uma construção fragmentária e lacunar. O embate entre o modelo clássico e o modelo épico, emblemas dessa contraposição nodal, evidencia-se, entre outros fatores, pela maneira de operar o tempo: de um lado, a tensão teleológica que impõe um mergulho ficcional linear; de outro, as cenas autônomas, elípticas que, por vezes, ausentam o espectador da linha de ficção.

Nas encenações edificadas sobre o modelo épico, os recursos de montagem e colagem pulverizam o trajeto linear, instaurando justaposições. Nesse contexto, a autora aponta Brecht como a referência maior, uma vez que seu texto é polifônico, sincopado, irregular, fragmentado e só se completa quando encenado.

No quinto capítulo, adentra-se no conceito de polifonia na cena teatral, tendo como modelo o teatro de Meyerhold. Criador de uma operação de contrastes, Meyerhold fundou uma estética que rompia com a rotina da percepção. Seu “teatro de convenções”, alicerçado sobre grande conhecimento musical, tinha o contraponto como procedimento chave. Contaminado por Adolphe Appia – pioneiro na ampliação dos conceitos de ritmo, dinâmica e musicalidade na encenação – e pela Ginástica Rítmica de Émile Jaques-Dalcroze, Meyerhold superou a relação sincrônica entre ação e música e alargou o conceito de musicalidade para além da música. Essa incursão no universo de Meyerhold apresenta-se como um rico momento da leitura, já que sintetiza a pesquisa do encenador-pedagogo por uma perspectiva cronotópica.

Os dois últimos capítulos prestam-se ao olhar composicional do ator e a seus desdobramentos na dinâmica do espetáculo teatral. Um percurso que vai das teorias de Constantin Stanislávski à antropologia teatral de Eugênio Barba, passando pelo estudo do movimento de Rudolf Laban, a fim de aclarar alguns dos procedimentos laboratoriais da abordagem física do trabalho do ator no século XX. Nas palavras de Castilho, tais contribuições ratificam a importância da criação de partituras psico-

físicas dentro da lógica composicional da encenação. A partir desse labor espaço-temporal empreendido pelo ator surgem as indagações acerca da pausa e do silêncio na dinâmica do espetáculo. Na busca de compreender a função do silêncio na cena, a autora aposta na impossibilidade do vazio, isto é, no constante pulsar que preenche os estados de imobilidade.

Pode-se dizer, grosso modo, que a obra de Castilho compendia a questão do tempo no teatro por meio de um recorte dialógico fundado nas oposições entre continuidade e descontinuidade, texto prosaico e texto poético, drama clássico e drama épico, tempos preenchidos e tempos de silêncio. Dialogia essa que remonta ao embate crucial do início do século XX entre a lógica da duração (tempo bergsoniano) e a lógica do instante (tempo bachelardiano) ou, ainda, lembra-nos da ruptura do caráter geométrico do tempo newtoniano pela noção de tempo irreversível postulada pelo químico Ilya Prigogine. Incursões filosóficas dessa natureza quase não aparecem nas argumentações de Castilho, não obstante a narrativa historiográfica sobre o tempo no teatro nos levar a digressões e inferências que escorrem para outros campos de conhecimento.

De toda forma, o que se faz pungente é a metáfora musical para se pensar o teatro. A manipulação de conceitos musicais adquire, assim, uma abordagem ontológica. Apesar de não contemplar vertentes que poderiam problematizar ritmo e dinâmica por um outro ângulo – como o complexo sistema de treinamento corporal de Étienne Décroux ou os tratados de Zeami Motokiyo –, o livro estabelece um acordo com o leitor para que se apreenda a cena pela ótica da alternância entre *arsis* e *tesis*, impulso e repouso.

Nessa direção, a “musicalidade” se torna uma estrutura fractal passível de salvar instâncias diversas da criação cênica. Do pulso à escrita, do texto à encenação, do ritmo global à partitura do ator, a “musicalidade” se inscreve como norteadora de processos cênicos que só podem ser coerentes se engendrados ritmicamente na organização de um todo.

Para além do âmbito do teatro, a completude desse estudo toca o leitor interessado na composição da obra artística de modo geral. Sua ampla abordagem sobre a feitura da cena teatral abarca desde o trabalho do dramaturgo até a perspectiva do ator, passando pela dimensão da encenação e seus desdobramentos nas visualidades da

cena. Trata-se de um olhar adentro da obra artística, suas estruturas temporais, seus fluxos, seus fragmentos, sua coerência interna e seu sentido.

O estudante e professor de teatro, bem como os artistas e aspirantes de outras artes poderão fazer uso das valiosas contribuições que desdobram conceitualmente a sensação primordial de “ouvir música” diante de determinadas criações artísticas.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração** [1936]. São Paulo: Ática, 1994.

CASTILHO, Jacyan. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2013.

GIROUX, Sakae Murakami. Zeami- cena e pensamento Nô. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LOUIS, Luis. **A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico**. São Paulo, PUCSP, 2005 (dissertação de mestrado).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **Entre o tempo e a eternidade**. Trad. de Florbela Fernandes e José Carlos Fernandes. Lisboa: Gradiva Publicações, LDA, 1990.

Recebido em 17/03/2014

Aprovado em 30/04/2014

Publicado em 25/06/2014