



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Reflexões sobre o tempo-ritmo e a transição entre a palavra falada e cantada no Teatro Musical

Thiago Augusto Schuenck Moreto Linhares  
Tiago Mundim

Para citar este artigo:

LINHARES, Thiago Augusto Schuenck Moreto; MUNDIM, Tiago. Reflexões sobre o tempo-ritmo e a transição entre a palavra falada e cantada no Teatro Musical. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0208

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Reflexões sobre o tempo-ritmo e a transição entre a palavra falada e cantada no Teatro Musical<sup>1</sup>

Thiago Augusto Schuenck Moreto Linhares<sup>2</sup>  
Tiago Mundim<sup>3</sup>

### Resumo

Este trabalho propõe a reflexão acerca do conceito de *Tempo-Ritmo* e algumas de suas possibilidades no Teatro Musical, especialmente no que diz respeito à transição entre a Palavra Falada e a Cantada. Apresentamos uma contextualização deste conceito, levantando primeiramente definições de *Tempo* e de *Ritmo* separadamente, desde suas definições utilizadas na Música e no Teatro, passando por Stanislavski e o desenvolvimento do conceito *Tempo-Ritmo* em si, até o diálogo com outros pesquisadores sobre o tema, como Jerzy Grotowski, Renato Ferracini e Jacyan Castilho. Por fim, apresentamos possibilidades de relação entre o *Tempo-Ritmo* e a transição entre a Palavra Falada e Cantada em espetáculos de Teatro Musical.

**Palavras-chave:** Tempo-Ritmo. Teatro Musical. Transição. Palavra Falada. Palavra Cantada.

## Thoughts about Time-Rhythm and the transition between Spoken and Sung Word in Musical Theatre

### Abstract

This work proposes thoughts about the concept of *Time-Rhythm* and some of its possibilities in Musical Theatre, especially with regard to the transition between Spoken and Sung Words. We present a contextualization of this concept, first raising definitions of *Time* and *Rhythm* separately, since their definitions used in Music and Theatre, going through Stanislavski and the development of the *Time-Rhythm* concept itself, up to the dialogue with other researchers on the subject, such as Jerzy Grotowski, Renato Ferracini and Jacyan Castilho. Finally, we present possibilities for the relationship between *Time-Rhythm* and the transition between Spoken and Sung Words in Musical Theatre shows.

**Keywords:** Time-Rhythm. Musical Theatre. Transition. Spoken Word. Sung Word.

## Reflexiones sobre el Tempo-Ritmo y la transición entre la Palabra Hablada y Cantada en el Teatro Musical

### Resumen

Este trabajo propone una reflexión sobre el concepto de Tempo-Ritmo y algunas de sus posibilidades en el Teatro Musical, especialmente en lo que respecta a la transición entre Palabra Hablada y Cantada. Presentamos una contextualización de este concepto, planteando primero definiciones de Tiempo y Ritmo por separado, desde sus definiciones utilizadas en la Música y el Teatro, pasando por Stanislavski y el desarrollo del propio concepto Tiempo-Ritmo, hasta el diálogo con otros investigadores del tema, como Jerzy Grotowski, Renato Ferracini y Jacyan Castilho. Finalmente, presentamos posibilidades para la relación entre Tempo-Ritmo y la transición entre Palabra Hablada y Cantada en espectáculos de Teatro Musical.

**Palabras clave:** Tempo- Ritmo. Teatro Musical. Transición. Palabra Hablada. Palabra Cantada.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Marina Araújo Rodrigues. Mestrado em Políticas e poéticas do texto pela Universidade de Brasília (UnB). Licenciatura em Letras Português e Respectiva Literatura pela UnB.

<sup>2</sup> Mestrado em Artes cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Licenciatura em Artes Cênicas pela UnB.

 [thiago\\_schuenck@hotmail.com](mailto:thiago_schuenck@hotmail.com)



<http://lattes.cnpq.br/9671334859913118>



<https://orcid.org/0009-0007-1171-8922>

<sup>3</sup> Pós-Doutorado no PPG-CEN da UnB com Bolsa PNPd. Doutor em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília (UnB), com período sanduíche na Royal Central School of Speech and Drama - University of London. Mestrado em Artes Cênicas pela UnB. Bacharelado em Interpretação Teatral, Licenciatura em Artes Cênicas pela UnB. Prof. do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

 [tiago.elias.mundim@gmail.com](mailto:tiago.elias.mundim@gmail.com)



<http://lattes.cnpq.br/0586365487485364>



<https://orcid.org/0000-0003-3079-6671>

## Introdução

Uma das questões que instigaram o desenvolvimento desta pesquisa foi a percepção de como a transição entre a Palavra Falada e a Palavra Cantada em alguns espetáculos de Teatro Musical<sup>4</sup> acontece de modo tão sutil e envolvente que quase não é percebida. O fim do texto falado e o início da canção se desenrolam de forma tão harmônica que, quando menos se espera, o ator-cantor-bailarino<sup>5</sup> já está cantando e nem se dá conta de como aconteceu a transição entre a Palavra Falada e a Cantada.

Isso nos fez buscar compreender melhor como ocorre esse processo e como o *Tempo-Ritmo* do espetáculo pode colaborar para essa percepção, ou até mesmo para deixar marcada a mudança entre a parte falada e a parte cantada dentro de um musical. Para isso, buscamos pelas definições dos conceitos de Tempo e Ritmo, para então nos aprofundarmos no conceito de *Tempo-Ritmo* e levantarmos algumas reflexões acerca desse tema e de como ele se reverbera no processo de composição de um espetáculo de Teatro Musical, a fim de minimamente conseguirmos compreender e direcionar essa percepção do público acerca da transição entre a palavra falada e a palavra cantada ao longo da performance musical.

## Tempo e Ritmo

Iniciando por uma consulta ao dicionário Aulete, observamos que *Tempo* na música é descrito como o "movimento de execução de uma peça musical,

---

<sup>4</sup> Estamos considerando neste trabalho o Teatro Musical como sendo a vertente teatral baseada no Teatro Musical anglófono produzido “nos países de língua inglesa, mais especificamente nos Estados Unidos (Nova Iorque/Broadway) e na Inglaterra (Londres/West End), que mescla o teatro, a música, a dança e outras modalidades artísticas como elementos estruturantes em um único espetáculo, combinando-os de forma orgânica, harmoniosa e sem uma hierarquia entre eles, no qual todas essas modalidades estejam a serviço do espetáculo com o mesmo grau de importância, mesmo que aparecendo em diferentes proporções” (Mundim, 2021, p. 11).

<sup>5</sup> O termo “ator-cantor-bailarino” é utilizado para designar especificamente os *performers* que buscam um treinamento que contemple o desenvolvimento de suas habilidades nas áreas de interpretação, canto e dança, bem como da utilização concomitante dessas habilidades para serem executadas em simultaneidade em performances de Teatro Musical (Mundim, 2014).



indicado por expressões técnicas como moderato, allegretto, marcha, etc.", enquanto *Ritmo* é definido como "a combinação de tempos dentro de uma composição". Notamos uma interdependência entre esses conceitos, mas uma falta de clareza na diferenciação entre eles.

Comparando com o dicionário Grove de música, encontramos que a definição de Tempo é mais ampla sendo apresentados seis tipos de tempos: *Tempo*, *Tempo Giusto*, *Tempo Ordinário*, *Tempo Primo*, *Tempos Fortes* e *Tempos Fracos*. Para *Tempo*, especificamente, existem duas definições:

**tempo**

(1) A pulsação básica subjacente à música; é a unidade fundamental do COMPASSO, representada em regência por um movimento da mão ou da batuta.

(2) Diz-se do ANDAMENTO de uma peça musical, como "em tempo de marcha", ou para caracterizar um ritmo, como "tempo de minueto" (Dicionário Grove de música, 1994, p. 919).

Segundo o Grove, *Ritmo* é descrito como "a subdivisão perceptível de um intervalo de tempo; a organização de sons musicais, especialmente através de duração e ênfase" (*Dicionário de Grove de música*, 1994, p. 788). Essa definição destaca a importância da duração e da ênfase na música, o que se assemelha ao ritmo presente na fala, em que variações, pausas e ênfases também são utilizadas.

Ao analisarmos o *Ritmo* na música, nossa atenção se volta habitualmente para a duração e a ênfase da melodia preexistente. E quando introduzimos um texto cantado, como ocorre no Teatro Musical, tendemos a seguir esse padrão estabelecido pela música. No entanto, ao pensarmos no *Ritmo* da fala, o referencial é o conteúdo interior do discurso, o que torna a duração e as ênfases mais flexíveis. A fluidez da transição entre a fala e o canto no Teatro Musical é um aspecto fundamental que exige delicada articulação entre o *Ritmo* da palavra falada e o Ritmo musical associado à palavra cantada. Essa relação oscila entre a precisão métrica da música e a flexibilidade natural da fala, sem que isso signifique a criação de duas personas distintas: uma para a fala e outra para o canto.

Podemos entender que os conceitos de *Tempo* e *Ritmo* são interdependentes, influenciando-se mutuamente e modificando a composição de maneira significativa. A interpretação do *Tempo* e do *Ritmo* pelo músico também afeta a execução, visto que termos como *moderato* ou *allegretto* são indicativos de como uma peça deve ser tocada, geralmente medidos em BPM (batimentos por minuto). Por exemplo, um *moderato* tem um valor referencial de 108 a 112 BPM, oferecendo ao regente certa liberdade interpretativa na condução da obra.

O compositor Raymond Murray Schafer vê o *Ritmo* como uma direção em movimento constante, comparando-o a degraus que dividem o percurso (Schafer, 1991, p. 87). Ele categoriza *Ritmos* em Regulares e Irregulares, sendo o primeiro mecânico, enquanto o segundo pode dilatar ou encurtar o tempo real, aproximando-se do tempo psicológico. A noção de *Ritmo Irregular* destaca a interação entre Tempo e Ritmo, na qual o tempo se afasta da cronologia e dialoga com o subjetivo.

O teórico teatral Patrice Pavis (1998) trata o *Ritmo* como uma parte intrínseca à fabricação da peça teatral e como parte constituinte do sentido. O *Ritmo* daria vida ao texto e seria através dele que surgiria o sentido de dizer o que está sendo dito. Pavis salienta a dualidade do ritmo biológico, como a inspiração/expiração, de maneira que sua utilização force uma fuga do sequencial:

[...] encontrar, na respiração dos atores, na alternância das pausas e das explosões vocais e gestuais, essa dualidade dos ritmos biológicos e em impor ao texto transmitido um esquema rítmico que faça com que sua linearidade seja detonada e que impeça qualquer identificação do texto com uma individualidade psicológica (1998, p. 344).

O *Ritmo Biológico* influencia-nos involuntariamente, evidenciando-se em momentos de ansiedade, com respiração acelerada, ou ao acordar, quando o corpo está mais lento. Ele impacta diretamente nossa performance, sendo frequentemente difícil de o controlar. A dualidade mencionada por Pavis torna-se complexa ao considerar a falta de controle, somando-se aos ritmos biológicos da personagem. Pavis também compartilha a ideia de *Ritmo Irregular*, destacando



que o ritmo da encenação não se limita à duração, mas define os sentidos do texto e os caminhos da encenação. Segundo Pavis (1998), a escolha do ritmo na encenação é guiada pela busca pelo significante, pela busca por destacar o sentido do texto e da cena. O ritmo, nesse contexto, seria uma ferramenta para a construção do significado.

Sobre o *Tempo*, Pavis reconhece a sua fundamentalidade em cena, mas, ao mesmo tempo, coloca em questionamento a sua descrição, já que, para isso, seria necessário analisar de fora do tempo que realmente aconteceu. Partindo dessa motivação, Pavis divide o *Tempo em Cênico e Extracênico*. *O Tempo Cênico*:

É ao mesmo tempo aquele da representação que está se desenrolando e aquele do espectador que a está assistindo. Consiste num presente contínuo, que não para de desvanecer-se, renovando-se sem cessar. Esta temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável - de 20h31 a 23h15, por exemplo - e psicologicamente ligada ao sentido subjetivo da duração do espectador (Pavis, 1998, p. 400).

A ideia de *Tempo Cênico* esclarece nossa percepção de *Tempo e Espaço* ao assistir a uma peça ou a um filme. Um espetáculo de duas horas e meia pode parecer fluido para alguns espectadores, enquanto para outros pode arrastar-se. No entanto, é imprudente generalizar essa sensação entre todos na plateia, pois as percepções individuais variam de acordo com os referenciais pessoais. Segundo Castilho (2013), a análise do *Tempo* na encenação deve considerar a perspectiva do espectador, com foco na captação e manutenção da atenção durante o espetáculo, a qual determina a percepção individual de tempo dilatado ou conciso.

O *Tempo Extracênico*, conforme definido por Pavis, cria a ilusão de um mundo distinto e estruturado como o tempo do calendário. Esse tempo está intrinsecamente ligado à história narrada. A interseção entre o *Tempo Cênico* e o *Extracênico* resulta em um universo onde o espectador perde a noção do tempo real, pois o novo conceito de *Tempo* surge da combinação desses dois tipos. A composição desses diferentes tempos e durações em um espetáculo confere significado aos elementos. “Para Meierhold, o domínio do tempo e a montagem das durações podem, por si só, comportar sentidos. Para Stanislavski, eles são

um meio, um canal, para se atingir estados psíquicos” (Castilho, 2013, p. 196).

Ao mergulharmos nas definições de *Tempo* e *Ritmo* em busca de um entendimento de suas possibilidades no Teatro Musical, um universo de questionamentos se abre diante de nós. Se um espetáculo for construído inteiramente a partir do estudo meticuloso do *Tempo* e do *Ritmo*, teremos o poder de controlar completamente as percepções temporais da plateia? Será possível alcançar um *Ritmo* fluido e constante em todas as apresentações? Como o *Ritmo* da palavra falada e o Ritmo musical da palavra cantada podem dialogar harmoniosamente em um espetáculo de Teatro Musical? Qual é a verdadeira influência exercida pelo *Tempo* e *Ritmo* na experiência cênica?

[...] o ritmo, esse construtor de sentido, esse criador de poiesis, esse articulador do movimento e, para encerrar por enquanto, esse elemento semântico da composição do texto/tecido espetacular, seja de tão difícil definição: todos o desejam, mas poucos se dedicam a tomá-lo como objeto de estudo, com fins estéticos ou analíticos. Todos o intuem, satisfeitos com o fato de que o ritmo, intrínseco ao espetáculo, pode ser apreendido pela percepção sensorial; Satisfeitos, portanto, com o fato de que podemos *sentir* o ritmo. E, de alguma forma, sabedores de que o ritmo, perceptível em nível cinético, provoca efeitos fisiológicos e até cognitivos tão imediatos e espontâneos (desde alteração na pulsação sanguínea e na contração muscular até alteração da consciência e dos níveis de atenção), que quase se torna dispensável que nos dediquemos a analisá-lo, a pensá-lo como signo constituinte do discurso (Castilho, 2013, p, 02).

Dessa forma, como recorte inicial para essa pesquisa, apropriamo-nos das ideias de Schafer sobre *Ritmo* e das ideias de Castilho e Pavis sobre *Tempo* para tentarmos estabelecer uma relação mais clara e profunda entre os conceitos de *Tempo* e *Ritmo*, com foco especial nos espetáculos de Teatro Musical e em suas transições entre a palavra falada e a cantada. Assim, buscamos uma compreensão mais abrangente das possibilidades que esses conceitos podem oferecer na estruturação de novos espetáculos, abrindo caminho para novas formas de expressão cênica. Acreditamos que o *Ritmo Irregular* de Schafer tem um caráter fundamental e transformador nos espetáculos, visto que se aproxima do tempo psicológico, do *Tempo* como uma noção individual, sendo subjetivo e interdependente de uma visão externa, assim como o *Tempo Cênico* defendido por Pavis. A percepção de *Tempo* gerada pela rítmica cênica, tendo como bússola



a noção de que o Tempo em cena, e fora dela, torna-se subjetivo no estado de espetacularização, ajudará a entender a ação do *Ritmo* no espetáculo, especialmente quando buscamos compreender (e estruturar) a relação entre o *Ritmo* e o *Tempo* da palavra falada e o *Ritmo* e o *Tempo* da palavra cantada associada à música em espetáculos de Teatro Musical.

*Tempo* e *Ritmo* cênicos se tornam conceitos subjetivos quando entram em contato com os outros elementos cênicos e o próprio público. Acreditamos que um espetáculo criado a partir das análises de *Tempo* e *Ritmo* possa trazer novos horizontes, e que, se conseguirmos manipular o *Ritmo Regular* e *Irregular* do espetáculo, conseguiremos também afetar a noção de *Tempo Cênico* trazida por Pavis.

### Tempo-Ritmo

Stanislavski faz o agrupamento de *Tempo* e *Ritmo* já com a percepção de que um afeta e atravessa completamente o outro. O seu sistema é criado sempre com a influência do ritmo, seja ele interno, retratado no conceito da circunstância interna, ou externo, nas próprias circunstâncias externas, ações, no texto falado e cantado. Antes de definir (ou não) o que é *Tempo-Ritmo*, e as motivações por ter feito esse aglomerado de conceitos, ele explicita o que se entende por cada um, de maneira muito direta, colocando o *Tempo* e o *Ritmo* como:

Tempo é a rapidez ou a lentidão do andamento de qualquer das unidades previamente estabelecidas, de igual valor, em qualquer compasso determinado. Ritmo é a relação quantitativa das unidades - de movimento, de som - com o compasso determinado como unidade de extensão para certo tempo e compasso (Stanislavski, 1970, p. 252).

O teórico se aproxima da definição conceitual feita pela música, já discutida anteriormente, abordando terminologias da linguagem em questão, como andamento<sup>6</sup>, compasso<sup>7</sup> e som. No entanto, Stanislavski reverbera a noção de *Tempo* dentro da cena, e em como ela pode se presentificar nas ações e no

---

<sup>6</sup> “É a indicação da duração absoluta do som e do silêncio determinando precisamente o valor das figuras” (Bohumil, 1996, p.187).

<sup>7</sup> “É a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos; o agente métrico do ritmo” (Bohumil, 1996, p. 114).

texto, mesmo ele sendo considerado “[...] uma questão de medida, pedante, mecânica. [...] Acelera ou arrasta a ação, apressa ou retarda a fala” (1970, pp. 254-255). Ainda quando olhamos pela óptica mecânica do *Tempo*, o seu poder de interferência na cena já é percebido, visto que ele altera efetivamente o andamento dos acontecimentos cênicos. Quando, por exemplo, cronometrarmos uma cena, estamos utilizando do tempo mecânico como uma forma de medida: se dermos uma minutagem específica para ela ser realizada, os atores terão que acelerar ou ralentar a execução de suas ações, ou textos, modificando completamente a cena.

Jerzy Grotowski dialoga com o trabalho feito por Stanislavski, principalmente quando se trata das reverberações provocadas pela linguagem musical. Logo, percebemos a consonância em tratar o *Ritmo* da cena como algo variável, que não seja estático e sim mutante. Todavia, enquanto Stanislavski refletia sobre a importância do *Tempo* e do *Ritmo* na cena, Grotowski já problematizava a falta de *Ritmo* em espetáculos teatrais.

Para Stanislávski (2017), o *Tempo* em cena é visto não apenas como algo que passa, mas que também é preenchido: por movimentos e imobilidade (na ação); pela duração do som, pausas e silêncios (na fala). A influência musical no trabalho de Stanislavski faz com que ele analise o *Tempo* dentro da cena da mesma forma que analisamos uma partitura musical, observando nessa “pauta cênica” os silêncios, as pausas, as ações, e os sons produzidos. Essa forma de “análise” do *Tempo* dentro da cena, remonta às ideias defendidas por Mônica Andréa Grando:

No texto escrito, essa relação com o tempo se dá através do espaço entre as palavras, do tamanho da folha, do tamanho das letras, dos espaços entre as folhas e do número de folhas. No caso da fala, o tempo é uma questão quase musical para a duração das palavras, sílabas e das letras (2015, p. 47).

Essa relação com o *Tempo* dada por Grando (2015), no texto escrito, também pode ser vista nas rimas, que conseguem modificar a cadência, nas pontuações, que podem provocar a velocidade, por conta das paradas em um ponto final, ou até mesmo um pequeno respiro entre vírgulas, e nas repetições, que criam a ideia de ciclicidade.

Grotowski também trabalhou com a ideia de partitura como forma de assegurar as linhas de ações físicas, trabalhando em consonância com a música e utilizando de termos da linguagem. A diferença da noção da partitura física de Grotowski para Stanislavski é que o primeiro reflete sobre a questão do contato em cena, ação e reação, e o segundo “[...] se refere a sequência exata, detalhada, de ações físicas que o ator executa na consecução dos objetivos da personagem” (Castilho, 2013, p. 207). A organicidade alcançada pelos atores transforma a partitura em mais do que uma mera reprodução mecânica, elevando-a a uma interpretação espontânea e viva.

Grotowski sempre frisou que o trabalho sobre as ações físicas é a chave para o ofício do ator. Um ator deve ser capaz de repetir a mesma partitura muitas vezes, e ela deve ser viva e precisa a cada vez. Como podemos fazer isso? O que um ator pode fixar, assegurar? Sua linha de ações físicas. É como a partitura para um músico. A linha de ações físicas deve ser elaborada no detalhe e memorizada por completo. O ator deve ter absorvido essa partitura de tal forma que não precisa pensar de jeito nenhum, *no que fazer depois* (Richards, 2012, p. 34).

Temos também o outro lado da moeda, o *Ritmo*, tão natural para o humano, pois está inserido em tudo que entramos em contato, seja na voz de alguém discutindo na sala ao lado que sem querer escutamos, no pulsar do nosso coração quando nos deitamos para dormir, ou nas gotas de chuva caindo na janela. Maciel (2016) destaca que Stanislavski identificou no *Ritmo* um elemento crucial para guiar e preencher as ações dos atores. Para ele, não se tratava de mero silêncio, pausa ou movimento, mas sim da execução desses atos com um *Ritmo* específico.

Stanislavski (1970, p. 313) diz que “O ritmo é inerente ao ator e se manifesta quando ele está em cena, quer nas suas ações, quer imóvel; quando fala ou quando está calado [...]”. Assim como na música, os momentos de pausa e silêncio também fazem parte do *Ritmo* e colaboram com a pulsação e andamento da cena. Para o teórico, o Ritmo auxilia na afetação do nosso estado psicoemocional e no nosso subconsciente. Podemos notar isso acontecer em cena quando uma música, cantada ou instrumental, é inserida e tem a capacidade de contrapor ou potencializar as nossas emoções e ações, como defende Ferracini:

[...] o ritmo particular das palavras (prosódia), sua musicalidade e articulação, às vezes em conjunto com a música instrumental, tornam-se, não por si só, mas também fortalecidos pelas ações físicas dos atores, componentes de um *punctum*. A própria trilha sonora, e em especial a música tema da peça, pelo grande poder de afecção que é próprio dessa linguagem artística, é um agente das impressões que se gravam no corpo de memórias do espectador (2013, p. 244).

Entretanto, Stanislavski trabalha com duas definições de *Ritmo*: *Ritmos Incorretos* e *Apropriados*. Acreditamos ser uma abordagem perigosa/tendenciosa, pois essa visão, a nosso ver, está mais para uma discussão de escolhas estéticas do encenador. Podemos optar por seguir um *Ritmo* que converse com a cena, ou contrapor intencionalmente ao que está sendo apresentado. A escolha por um *Ritmo* contrário ao da cena, não define se ele é incorreto para a encenação. Segundo Castilho (2013), a dramaturgia contemporânea parece romper com a busca por um sentido específico de harmonia, optando por vezes por temáticas que exploram a desorganização da forma, sem deixar de construir um sistema rítmico complexo e rico em possibilidades, nem de estabelecer relações de proporção entre suas partes.

A conceituação de *Ritmo*, abordada de maneira mais subjetiva por Stanislavski, aparece nos estudos de Grotowski como algo que necessita de uma “catalogação”, afastando-se do *Ritmo* como sensação e se aproximando do Ritmo como algo preciso, por isso ele cria a *unidade de medida da matéria do Ritmo*:

Protótipos biológicos do ritmo são o batimento do coração e a respiração. Por analogia aproximamo-nos talvez, no teatro, da “unidade de medida da matéria” rítmica (como a sístole e a diástole do coração, como a inspiração e a expiração). Se não se encontra essa “unidade elementar”, falar do ritmo pode ser só uma sensação, não pode ter precisão (Flaszen, 2007, p. 46).

A divisão por unidades nos permite entender melhor a proposta de Stanislavski sobre a linha direta de ação, evidenciando como as mudanças de *Ritmo* dentro de um espetáculo são cruciais para torná-lo mais vibrante e dinâmico. No entanto, o que diferencia esses dois pensamentos é a transição entre os *Ritmos*, já que Grotowski não esclarece sua importância nesse processo.

Grotowski separa as unidades em três linhas: estética, psíquica e da concretude. Analisando essas linhas, interpretamos que a primeira linha é mais inerente ao dito trabalho de mesa, que seria um estudo prévio sobre a temática, estéticas utilizadas e conteúdo do espetáculo. A segunda agrega a primeira, ao mesmo tempo que parte para o trabalho expressivo em sala de ensaio, guiada pela experimentação. Já a terceira, e última, é a continuação da segunda, mas agora fixando o que foi proposto. Essa abordagem ajuda a compreender melhor a relevância do *Ritmo* e suas ramificações ao longo do processo, facilitando sua análise e compreensão. Grotowski destaca que essa distribuição não impacta apenas os atores, mas também o contato do espectador com a cena.

Além das mudanças de *Ritmo* destacadas anteriormente, as relações entre diferentes ritmos são fundamentais para criar uma atmosfera potente na peça teatral. Se todos os personagens, músicas e movimentos seguissem o mesmo *Ritmo* do início ao fim, a experiência teatral provavelmente seria percebida como cansativa e monótona, em vez de dinâmica e cativante. “Onde não há mudanças de ritmo, não há novidades. A mente se desinteressa, considerando isso uma ‘pausa’” (Castilho, 2013, p. 100). Os ritmos diversos presentes no espaço cênico, quando entram em contato, criam novos significados e se alteram de forma a criar dinamicidade, como defende Michael Chekhov (2003, p. 158):

O ritmo rápido, se for uniforme, torna-se inevitavelmente monótono. O espectador tem a atenção entorpecida e, alguns momentos depois, começa a ter a impressão de que o ritmo da performance está ficando cada vez mais lento; como resultado disso, o espectador perde involuntariamente seu interesse nos atores e fica escutando apenas os diálogos. Para evitar esse desagradável efeito, essa diminuição do significado do ator no palco, o intérprete deve, de tempos em tempos, abrandar subitamente seu ritmo, nem que seja apenas por uma frase ou movimento, ou introduzir ocasionalmente uma curta mas expressiva pausa.

Chekhov, que foi aluno de Stanislavski, parece seguir o trabalho feito pelo mentor no que se diz respeito aos *Ritmos Internos e Externos*. Para Chekhov (2003, p. 96), o “[...] ritmo interior pode ser definido como uma rápida ou lenta mudança de pensamentos, imagens, sentimentos [...]. O ritmo exterior expressa-



se em ações e falas rápidas ou lentas”. Stanislavski já defendia que os *Ritmos Internos* estimulam as ações que até então estavam no campo da imaginação, no nosso subconsciente, impulsionando a ação física que é reproduzida por determinado tempo.

O *Tempo* e o *Ritmo* se tornam intrínsecos e dependentes, justificando assim, a junção pré-estabelecida dos conceitos pelo teórico russo. “Onde quer que haja vida haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, tempo; e onde houver tempo, ritmo” (Stanislavski, 1970, p. 268). Assim, ocorre o afastamento da definição trazida pela música desses dois conceitos agrupados.

“Para nós o termo ‘tempo’ é velocidade do ritmo” [(Stanislavski)]. Nessas condições, e já que os dois, o tempo e o ritmo, não podem existir em separado (a não ser em teoria), Stanislavski, no seu trabalho em teatro, sempre usou o termo único TEMPO-RITMO frisando com isso a absoluta necessidade de nunca separar esses dois fatores na sua aplicação em teatro (Kusnet, 1985, p. 84).

Adriana da Silva Maciel, em sua dissertação, reflete sobre a definição de *Tempo-Ritmo* pela visão de Stanislavski, que, ao mesmo tempo que se distancia da métrica prevista pela linguagem musical, aproxima-se da espontaneidade sugerida pelo teatro. Nesse sentido, Maciel (2016) reafirma a necessidade da criação de conteúdo interior pelo *Tempo-Ritmo*, fugindo assim da artificialidade:

Stanislavski, ao se utilizar do conceito de “tempo-ritmo”, parecia buscar algo que descrevesse as leituras rítmicas que fazia nas ações físicas. Pensando nas ações físicas, o trabalho com o tempo-ritmo poderia ser útil no sentido de oferecer certa estrutura e, ao mesmo tempo, estímulo para provocar estados criativos nos atores. Concomitantemente, o mestre russo sabia que a ação física deveria ter vida interior e não deveria se resumir à mecanicidade do movimento no espaço. Dessa forma, para Stanislavski a ideia de “ritmo” estava relacionada tanto aos fatores métricos quanto fluidos, visto que o mesmo acreditava que o tempo-ritmo seria algo complexo, vivo, ligado a certas intenções (p. 39).

Kusnet, em sua minuciosa análise do sistema criado por Stanislavski, reitera essa via de mão dupla entre *Tempo-Ritmo*. Até mesmo se nos debruçarmos sobre as definições feitas pela linguagem musical e o que já foi visto até aqui, entendemos que, alterando um desses elementos, automaticamente alteramos o outro, e, por isso, é um objeto complexo cheio de pequenas partes que podem

afetar completamente o todo. Por exemplo, se eu altero o *Tempo* do meu texto falado, conseqüentemente altero o *Ritmo* da cena, reverberando no *Tempo-Ritmo* do espetáculo. Da mesma forma em um musical, se eu altero o Tempo do texto cantado e não altero o *Ritmo* da música, o desencontro torna-se musicalmente desastroso, gerando um efeito dissonante e desagradável para o público. Isso explica a dificuldade que existe de entendimento do conceito *Tempo-Ritmo* e até mesmo dos conceitos desmembrados, fazendo com que eles, muitas vezes, fiquem em um campo subjetivo e impalpável. Justifica-se, mais uma vez, a importância do trabalho prático e experiencial<sup>8</sup> com os conceitos abordados.

Longe de mim a ideia de dar aqui uma receita para o uso do “tempo-ritmo”. Esse elemento é de uma sutileza e complexidade tão grandes que a dificuldade de seu uso só pode ser vencida por um longo e sistemático trabalho com muitas e muitas experiências práticas que sempre devem ser feitas sob um controle rígido (Kusnet, 1985, p. 90).

Assim, organizamos os conceitos de *Tempo*, *Ritmo* e *Tempo-Ritmo* que estamos considerando nessa pesquisa para facilitar ao leitor a compreensão do que estamos querendo dizer ao falarmos de cada um deles:

Tabela 1 - Conceitos de Tempo, Ritmo e Tempo-Ritmo utilizados nesta pesquisa.

| Conceito    | Definição/Entendimento                              |
|-------------|---|
| Tempo       | Velocidade em que o ritmo é executado; Duração      |
| Ritmo       | Variador de pulsação; articulador dos movimentos    |
| Tempo-Ritmo | Contínua alternância de estados; Linha ininterrupta |

<sup>8</sup> “Experienciar, portanto, é agir pelo poder do afeto, que gera uma vivência intensiva, que por sua vez se virtualiza em memória e que, em processo de atualização, produz o território do que chamamos de ação física ou matriz. Essa pode ser recriada em fluxo de diferenciação que afeta todo o processo, recriando-o em um movimento espiralado de recriação. Dessa forma podemos esquematizar a seguinte relação em espiral das multiplicidades: memória, vivência, experiência” (Ferracini, 2013, p. 125).

## Tempo-Ritmo e seus desdobramentos

A partir dessas definições, surgem diversos tempos-ritmos a serem destrinchados por Stanislavski ao longo da exposição do seu sistema, como o *Tempo-Ritmo Interno e Externo, Estilizado, de Movimento, e Comum*. Segundo Stanislavski (1970), o *Tempo-Ritmo* só pode ocorrer - e automaticamente ser percebido - se houver a existência de imagens interiores, criando um diálogo entre as circunstâncias dadas e o próprio *Tempo-Ritmo*. Podemos compreender que o teórico russo parte da premissa que o *Tempo-Ritmo* surge internamente, com essas imagens interiores criadas pelas circunstâncias dadas, estimulando e impulsionando a ação do corpo, através da voz e do silêncio, da movimentação e da imobilidade.

Dessa forma, por meio da confluência entre o *Tempo-Ritmo Interno* e sua externalização, emerge o *Tempo-Ritmo* comum, que une texto e subtexto. Nesse contexto, o *Tempo-Ritmo Interno* assume papel fundamental na compreensão do conceito como um todo, pois atua como estímulo criador e, ao mesmo tempo, como elo entre o conteúdo interno e externo da criação:

Em poucas palavras, o *Tempo-ritmo* possui não apenas características externas que nos afetam, mas tem também um conteúdo interno que alimenta nossos sentimentos. E é nessa forma que a memória o retém e o disponibiliza para propósitos criativos (Stanislávski, 2017, p. 499).

A pluralidade de tempos-ritmos internos gera fricção, verticalizando e criando profundidade na construção dos personagens. O contato com um *Tempo-Ritmo* diferente pode criar conflitos que são reverberados nas ações e no texto, tornando o personagem mais intrigante, já que, quando somos tomados por diversos tempos e ritmos internos, os seus contrastes e suas semelhanças mudam completamente o jogo de ação e reação com outros personagens, ou até mesmo dramaturgias. Para Stanislavski (1970), “Isto acentua a experiência do ator em seu papel, reforça a atividade interior e excita os sentimentos” (p. 277). A combinação de tempos e ritmos distintos se torna essencial para não bidimensionalizar um personagem, a ponto dele não ter variações de suas

circunstâncias internas. “Mesclamos a maior variedade possível de tempos e ritmos, cuja soma total cria os matizes de uma vida real, verdadeira, palpitante. Esta união de vários ritmos é necessária [...]” (Stanislavski, 1970, p. 276).

Maciel (2016) consegue dimensionar a importância do trabalho do *Tempo-Ritmo* Interno na construção da personagem, e sua ferramenta estimuladora para Stanislavski:

Portanto, podemos concluir que Stanislavski, ao falar em tempo-ritmo, pressupõe que o ator, em sua prática, além dos princípios métricos, deverá sempre buscar meios que despertem suas qualidades interiores. Podemos pensar que isso pode ser alcançado principalmente através das circunstâncias dadas e do “se” mágico. Além disso, pelo fato do tempo-ritmo estar associado ao “conteúdo interior” do ator, é parte inerente de sua existência, podendo ser utilizado como estímulo criativo, visto que se liga a memórias e sentimentos (Maciel, 2016, p. 42).

Se analisamos o *Tempo-Ritmo Interno* como o impulsionador que nos leva até a ação, precisamos discutir o *Tempo-Ritmo* que é externo a isso, por exemplo, o que diz respeito ao movimento. Stanislavski (1970) defende que o *Tempo-Ritmo* de movimento é capaz de sugerir sentimentos adequados, desperta a sensação de vivência e, por fim, ajuda também a despertar a nossa capacidade criadora. Podemos concluir que o *Tempo-Ritmo Externo* afeta e, ao mesmo tempo, é afetado pelo *Interno*, havendo assim uma via de mão dupla em que ambos vivem em constante provocação. Levando em consideração que uma ação tenha o mesmo *Tempo-Ritmo Externo*, a execução dela realizada por diversos atores simultaneamente pode ser completamente diferente para cada um deles, pois o *Tempo-Ritmo Interno* irá singularizar a práxis, e vice-versa.

Segundo Stanislavski (2017), a reprodução em massa de um único *Tempo-Ritmo*, seja em um coro ou em uma cena de grupo, pode não ser interessante para a nossa arte, uma vez que a pluralidade cria camadas essenciais para a cena, permitindo alcançar as diversas tonalidades da vida. A unificação do *Tempo-Ritmo*, por outro lado, pode levar à mecanicidade generalizada. As diferenças criam uma teia de individualizações necessárias até mesmo para cenas em que o grupo possa ter o mesmo pensamento.

Até então, discutimos *Tempo-Ritmo* por um prisma micro, dado que partimos do *Tempo-Ritmo Interno*, mas também existe o *Tempo-Ritmo* da peça como um todo. É comum escutarmos de um diretor que o ritmo da peça está lento, ou acelerado, e isso afeta diretamente todos os outros tempos-ritmos. O espetáculo tem o seu próprio *Tempo-Ritmo* formado por “[...] uma série de conjunções, pequenas e grandes, de muitos e variados índices de velocidade e compassos, compondo harmoniosamente um grande todo” (Stanislavski, 1970, p. 285). O *Tempo-Ritmo* de cada personagem afeta o *Tempo-Ritmo* total de um espetáculo, e vice-versa, mas os dois se diferem. Da mesma forma, o *Tempo-Ritmo* da palavra cantada se difere da palavra falada, e buscamos compreender essas diferenças e minimizá-las (ou potencializá-las) de acordo com a estruturação concebida para o espetáculo. Segundo Stanislavski (1970), para compreendermos o *Tempo-Ritmo* completo de uma peça, é necessário analisarmos o seu conteúdo subtextual<sup>9</sup> e a linha direta da ação:

Por tudo que eu disse, vocês podem facilmente calcular o papel importantíssimo que o tempo-ritmo representa no trabalho do ator. Junto com a linha direta de ação e com o subtexto, ele atravessa como um fio todos os movimentos, palavras, pausas; a experiência emocional de um papel e a sua interpretação física (p. 315).

É inegável a importância do conteúdo subtextual de uma peça, pelo menos quando analisamos o *Tempo-Ritmo*. O subtexto é o combustível para verbalizarmos o que falamos em cena, seja com o corpo, seja com o texto falado, ou cantado. O subtexto é a tradução mais profunda do tempo e do ritmo interno dos personagens interpretados. Para Maciel (2016), o subtexto é um criador de significado.

De início é preciso entender que a fala é um instrumento para transmitir o texto e o subtexto. O texto pode ser ouvido, como as ações físicas e o tempo-ritmo externas podem ser vistos; o subtexto não pode ser ouvido, bem como as ações físicas internas não podem ser vistas. O subtexto não pode ser ouvido porque não é proferido com palavras, são ideias implícitas, às vezes dentro de uma frase ou pausa, que irão guiar e dar

---

<sup>9</sup> “[...] O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com ses mágicos, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça” (Stanislavski, 1970, pp. 163-164).

significado às ações do ator (Maciel, 2016, p. 50).

Enquanto associamos o subtexto a tudo aquilo que está implícito ao texto que está sendo dito, Castilho (2013, p. 218) reflete sobre a importância do subtexto nos momentos de pausa: “Parece óbvio pensarmos que, quando cala a palavra, o vazio pode aparecer. Nesse vazio, transparecem todos os significados ocultos [...]”. O agregar significado aos silêncios e momentos de suspensão, muito me animam para a pesquisa, pois os significados criados podem ajudar a manter o *Tempo-Ritmo* do texto falado mesmo quando nada está sendo verbalizado, contribuindo assim para um tempo-ritmo coerente.

Eis, por fim, os dois equívocos para os quais eu gostaria de chamar atenção: em primeiro lugar, uma cena sem palavra não significa uma cena silenciosa, posto que as mensagens continuam sendo emitidas; e, em segundo lugar, a ausência de palavras, e mesmo de ação externa, não deve ser confundida e muito menos temida como um momento vazio, inexpressivo - porque esse momento só existe na iminência da falta de coerência na cena (Castilho, 2013, p. 220).

Em razão de termos uma pluralidade de tempos e ritmos na mesma fala, precisamos nos atentar para as transições entre eles. Tanto para as transições dentro de um mesmo trecho de palavra falada quanto entre a palavra falada e a cantada. As alterações de velocidade/andamento precisam ser realizadas de forma orgânica, evitando criar uma ruptura não intencional na linha direta de ação, que é um dos pilares do *sistema*. Para Stanislavski (1970, p. 317) “[...] o tempo deve se manter vivo, vibrante e até certo ponto mudar, nunca permanecer petrificado num único índice de andamento”. Quando falamos sem estar fazendo um *spectacle vivant*<sup>10</sup>, criamos intuitivamente variadas melodias, pausas, tempos e ritmos, rompendo com as falas monocórdicas, que muitas vezes são resultadas em um espetáculo. Pulsamos e, por isso, precisamos construir modos de falar efêmeros.

Existe *Tempo-ritmo* na prosa, assim como na música e na poesia. Porém, na fala comum, ele é bastante fortuito. Na prosa, o Tempo-ritmo está em todo lugar. Um compasso tem um ritmo, o compasso seguinte tem outro bastante diferente. Uma sentença é arrastada, outra é abreviada, e cada uma delas tem o seu próprio ritmo (Stanislávski, 2017, p. 521).

<sup>10</sup> “[...] fenômeno que ocorre num mesmo tempo/espço compartilhado por artistas e público, em mútua e simultânea presença [...]” (Bião, 2011, p. 354).

Castilho (2013), p. 33) entende que a rítmica na palavra falada é muito importante e automaticamente já vem repleta de indicações no texto escrito, como pontuações, acentuações e prováveis ênfases, e utiliza como principal exemplo o texto em verso já que “[...] a métrica, e conseqüentemente a cadência do verso, produzem um efeito de repetição”.

Quando lemos os trabalhos de Stanislavski, podemos observar a importância que o teórico dá à palavra falada, à pronúncia e à enunciação produzida pelos atores. Por sua trajetória sempre se aproximar da música, ele não criava uma barreira entre o texto falado do cantado, mostrando que o texto nada mais é do que uma melodia: “Letras, sílabas e palavras são as notas musicais da fala, com as quais criamos compassos, árias e sinfonias. A bela fala é chamada, com justiça, de musical” (Stanislávski, 2017, p. 517). O *Tempo-Ritmo* se faz valioso para a interpretação de um texto, modificando os significados e trazendo à tona a construção interior da personagem/subtexto.

De quantos modos diferentes essa frase pode ser cantada e cada vez de um novo jeito! [...] Experimente trocar o lugar das pausas e das acentuações e conseguirá um número cada vez maior de significações. Pausas curtas, combinadas com acentuações, destacam nitidamente a palavra-chave e a apresentam diferente das outras. Pausas maiores, sem sons, permitem impregnar as palavras com um novo conteúdo interior. Isto tudo é auxiliado pelos movimentos, pela expressão facial e a entonação. Essas mudanças produzem estados de espírito renovados, dão novo conteúdo a toda uma frase (Stanislavski, 1970, p. 129).

Stanislavski relaciona o texto do que seria a partitura para o músico, a diferença principal é que, na última, a forma é mais rígida e, na primeira, ela se torna mais volátil, modificando-se de acordo com o conteúdo interno construído. Para ele, a “[...] fala é música. Os diálogos em uma peça são uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A dicção no palco é uma arte tão difícil quanto a de cantar, exigindo preparação e técnica no mesmo nível de um virtuose” (Stanislavski, 2017, p. 420). O som produzido pela emissão do texto faz emergir o conteúdo imagético, por isso, ele pede para que “[...] quando estiver em intercâmbio verbal em cena, fale menos para o ouvido do que para a vista” (Stanislavski, 1970, p. 169).

O som da fala também tem que seguir uma linha que não se rompe, uma linha que não se quebra, como uma melodia que percorre seu curso sem interrupções. Tanto no decorrer da palavra falada quanto na transição para a palavra cantada e vice-versa. Ao contrário do que podemos interpretar, as pausas e os silêncios são de grande valia para que essa linha se mantenha pulsante e o tempo não siga de forma estática. A imobilidade, seja no corpo ou na voz, não significa passividade. Stanislavski criou e ressignificou da linguagem musical diferentes tipos de pausas (Tabela 2) para o texto falado, possibilitando uma grande variedade de tempo-ritmo.

Tabela 2 - Definições de pausas de Stanislavski

| Tipos de pausa    | Definição   | Serventia                    |
|-------------------|---|------------------------------|
| Pausa lógica      | Unem as palavras em grupos (ou orações) e separam esses grupos uns dos outros                   | Serve ao nosso cérebro       |
| Pausa psicológica | Dá vida aos pensamentos, frases, orações. Ajuda a transmitir o conteúdo subtextual das palavras | Serve aos nossos sentimentos |
| <i>Luftpause</i>  | Pausa para tomar ar ou fôlego   | Rápida inspiração de ar      |

As pausas comuns e as pausas respiratórias na poesia e na prosa faladas têm enorme importância não só como partes componentes da linha rítmica, mas também porque representam um papel significativo e importante na própria técnica de criar e controlar o ritmo. Ambos os tipos de pausa possibilitam a coincidência das acentuações dos ritmos de fala, de ações e de emoções, com os acentos da contagem interior de batidas do ator (Stanislavski, 1970, p. 307).

Percebe-se que Castilho também se aproxima dos tipos de pausas criadas por Stanislavski com o seu trabalho voltado para os tipos de silêncios. Acreditamos que Castilho escolhe tratar o silêncio por vê-lo como algo que não interrompe o discurso, e a palavra “pausa”, por si só, já carrega a ideia de suspensão. Para a pesquisa, prefiro utilizar as noções de silêncio da teórica, visto que pode ajudar a impedir a criação de uma lacuna nas transições do *Tempo-Ritmo* da fala para outro diferente. Castilho (2013) cria três tipos de silêncios, o decifrável, metafísico e o de suspensão (Tabela 3).

Tabela 3 - Definições de silêncio de Jacyan Castilho

| Tipos de silêncios | Definição   |
|--------------------|---|
| Decifrável         | O que revela os aspectos psicológicos da fala recalcada |
| Metafísico         | Que revela a impossibilidade congênita de se comunicar  |
| De suspensão       | O instante da pausa, da preparação do discurso ou ação  |

### *Tempo-Ritmo no Teatro Musical e a transição entre a fala e o canto*

No Teatro Musical, o *Tempo-Ritmo Externo* costuma influenciar diretamente no texto falado e cantado, criando rupturas, ou até mesmo lacunas no texto/interpretação. As transições de um trecho para o outro, normalmente, são meticulosamente estudadas para que não haja nenhum escape da linha direta da ação. Acreditamos que o *Tempo-Ritmo Externo* dado por uma música consegue se prevalecer sob o *Tempo-Ritmo Interno* do personagem, já que, a partir da entrada da música, o ator-cantor-bailarino terá que seguir a melodia imposta por ela, podendo criar uma espécie de fissura do modo que ele falava anteriormente. Ter que acompanhar um *Tempo-Ritmo Externo* pré-determinado pode fazer com que ele se desconecte completamente do seu *Tempo-Ritmo Interno*, de modo que “[...] o tempo-ritmo, quer seja criado mecânica, intuitiva ou conscientemente, atua deveras sobre a nossa vida interior, os nossos sentimentos, as nossas experiências interiores” (Stanislavski, 1970, p. 321).

Ao observarmos alguns espetáculos musicais, percebemos que existia uma ruptura não intencional entre o texto falado e o texto cantado<sup>11</sup>. Parecia que a mudança era repentina, a cena antecedente não tinha uma transição precisa para a música, colaborando com aquilo que artistas do Teatro Musical costumeiramente costumam ouvir: “Não gosto de musical, pois as pessoas começam a cantar e dançar do nada”. Essa ruptura brusca entre o texto falado e o cantado observada nesses espetáculos dava a sensação de que faltava alguma

<sup>11</sup> “Algumas das diferenças entre a fala e o canto estão em que a fala, como entendemos hoje, tem como princípio a função pragmática de se fazer entender. No canto, a prioridade encontra-se nas sensações provocadas pela sequência de sons que podem estar ou não associados ao entendimento das palavras” (Lignelli, 2011, p. 292).



conexão entre o ritmo interno de cada personagem/ator com o ritmo externo dado pelo próprio instrumental na música.

Essa percepção ficava ainda mais evidente em alguns espetáculos importados da Broadway, nos quais os atores, obrigatoriamente, seguem marcações cênicas e construções de personagens pré-estabelecidas pelas produções originais. O que observamos, muitas vezes, foi a reprodução mecânica de notas e representações, como ressalta a teórica e diretora teatral Neyde Veneziano (2008, pp. 02-03):

Junto com o texto, recebe-se o “pacote”, com todas as coreografias, arranjos, cenários, figurinos, divisão de vozes. [...] Nestes espetáculos nada ou quase nada parece ser criado. Muito menos improvisado. No entanto, há a exigência de qualidade, o não-erro, a técnica, a eficiência.

Vale ressaltar que existem diversos artifícios cênicos utilizados para criar a mescla do texto falado com a música, quando a proposta é não haver a ruptura citada acima, como iniciar o instrumental ainda com o texto falado, ou até mesmo transformar os sons produzidos na cena em música, o que César Lignelli (2008) chama de entorno acústico<sup>12</sup>. Esses dois exemplos estão presentes no *revival* do musical *Once on this Island* (2017), baseado no romance de 1985 *My love, my love*, como pode ser observado na canção *Ti Mouné*<sup>13</sup> nos segundos 0:00 a 0:45, e na canção *One Small girl*<sup>14</sup> nos segundos 0:00 a 1:00.

---

<sup>12</sup> “[...] todo o som de origem referencial, produzido para e na cena teatral, relacionado às demais esferas acústicas, que pode exercer distintas funções referenciais, dramáticas e discursivas, não caracterizado como palavra nem como música, onde se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores (queda de objetos de cena, trocas de figurinos), de fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local da cena (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena” (Lignelli, 2008, p. 03).

<sup>13</sup> O vídeo pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=QAcs1buGXcw> - acesso em: 09 ago. 2022

<sup>14</sup> O vídeo pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=x1f2so4MX9I> - acesso em: 09 ago. 2022

Figura 1 - Cena do *revival* musical *Once on this Island*Fonte: Sara Krulwich - *The New York Times*

Stanislavski já se aproximava com a interpretação dentro do texto cantado, quando aplicou o sistema com cantores de ópera do século XX, utilizando o Tempo-Ritmo como alicerce fundamental para a musicalidade em cena (Santolin, 2018), sustentando o diálogo entre o teatro, a música e a dança. Segundo Stanislavski (1989, p. 515), “Para unificar a música, o canto, a palavra e a ação é necessário não um tempo-ritmo físico externo, mas interno, espiritual”. O teórico russo percebeu que a partitura musical da ópera pode colaborar, através do ritmo, para a construção interna das circunstâncias das personagens.

Assim, podemos compreender um pouco melhor a influência do *Tempo-Ritmo* e suas relações com o texto falado e cantado, bem como com o subtexto de cada personagem, proporcionando-nos inúmeras possibilidades de estar utilizando desse artifício para a construção da dramaturgia, especialmente no Teatro Musical. Ao compreendermos que podemos nos utilizar de rupturas menos bruscas ao introduzirmos a canção, proporcionando uma transição menos perceptível entre a palavra cantada e a palavra falada, podemos ampliar a



conexão com a plateia e oferecer uma maior fluidez na percepção da passagem de tempo pela audiência, por exemplo. Além disso, podemos utilizar quebras bruscas entre o texto falado para iniciar a música para deixar clara alguma transição dentro da dramaturgia ou proporcionar novos/diferentes tempos-ritmos para um determinado espetáculo.

Importante frisar que, ao compreender essas variações de *Tempo-Ritmo* no Teatro Musical e suas inúmeras possibilidades de transição a partir de um trecho falado, passando pelo desenvolvimento da canção com palavra cantada com um *Tempo-Ritmo* em diálogo com a música e sua volta à palavra falada, teremos à disposição inúmeras e importantes ferramentas de composição e estruturação de um espetáculo musical, no qual podemos minimamente estabelecer uma proposta de condução da percepção temporal da plateia ao longo do espetáculo.

Esse estudo do *Tempo-Ritmo* no Teatro Musical pode possibilitar tanto ao roteirista quanto ao diretor e aos atores-cantores-bailarinos essa percepção de que o Tempo-Ritmo e seus desdobramentos podem permitir inúmeros caminhos para a criação cênica e para a construção de personagens, ampliando o potencial criativo de todos os envolvidos na construção do espetáculo. Também, permite-nos compreender como podemos, de certa forma, encontrar caminhos e dispositivos para direcionar a percepção de tempo da plateia ao longo de um espetáculo, possibilitando a criação de diferentes camadas de percepção e engajamento do público com o espetáculo que estiver sendo apresentado. Através da variação planejada do *Tempo-Ritmo*, podemos estabelecer propostas de condução da percepção temporal da plateia, guiando-a por diferentes emoções e sensações ao longo de um espetáculo musical.

## Referências

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, 2011, v. 1, n. 2, p. 346-359. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266022804>. Acesso em: 8 mar. 2022.

BOHUMIL, Med. *Teoria da música*. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.



CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 4ª Edição. 2003

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: EDIÇÃO CONCISA. Zahar; 1ª edição (1 dezembro 1994).

FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugênio; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GRANDO, Mônica Andréa. *O gesto vocal: a comunicação vocal e a sua gestualidade no teatro físico*. São Paulo: Perspectiva: Teatro Macunaíma, 2015.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.

LIGNELLI, César. *Sonoplastia e/ou entorno acústico: seu lugar na cena teatral*. 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/75> .

LIGNELLI, César. Sons & cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica. 2011. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MUNDIM, Tiago Elias. Broadway ou West End: influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Dossiê Temático: O Teatro Popular Musical e suas multiplicidades. Florianópolis, v.2, n. 41, pp. 1-31, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20441>.

MUNDIM, Tiago Elias. *Contextualização do teatro musical na contemporaneidade: conceitos, treinamento do ator e inteligências múltiplas*. 2014. 207 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MACIEL, A. da S. *O tempo-ritmo em Grotowski e Stanislávski: possíveis contribuições para o treinamento do ator*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 1993.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.



SANTOLIN, R. F. Constantin Stanislavski e o estúdio de ópera do Teatro Bolshoi: percursos e pensamentos sobre ópera. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 037-050, 2018. DOI: 10.5965/1808312907092012037.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *O trabalho do ator*. diário de um aluno. Trad. Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

STANISLAVSKI, Constantin. *Construção da Personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1970.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1989.

VENEZIANO, Neyde. Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro. *Anais do Congresso da ABRACE*, Belo Horizonte, 2008.

Recebido em: 27/12/2023

Aprovado em: 24/06/2024