

Ritmo e Tempo nas artes sob uma ótica holística

Carlos A. Sulpicio
Universidade de São Paulo

Cássia Carrascoza Bomfim
Universidade de São Paulo – Ribeirao Preto

Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio
Universidade de São Paulo - Ribeirao Preto

Resumo

No presente artigo, refletimos sobre os conceitos de *Ritmo* e *Tempo* por meio de uma ótica holística. Há muito se questiona e tenta-se entender a natureza do tempo e do ritmo no campo da filosofia, da psicologia, da história, das artes e das ciências. Utilizados de formas transversais nas diferentes culturas e atividades humanas, os termos nem sempre se apresentam em concordância nos seus significados, sendo utilizados nos mais diversificados contextos. Como percebemos o ritmo e o tempo, e como estes se inter-relacionam com as artes, conduz nossas reflexões sobre este assunto que ainda se apresenta como um tema desafiante e intrigante.

Palavras-chave

Tempo. Ritmo. Movimento. Artes.

Abstract

In this article, we aim to discuss the concepts of Rhythm and Time through a holistic perspective. The nature of time and rhythm in the field of philosophy, psychology, history, arts, and sciences has long been questioned and attempted. Used in cross-sectional forms in different cultures and human activities, these terms are not always in agreement with their meanings and are used loosely in diverse contexts. How we perceive rhythm and time, and how this perception interrelates with the arts leads our reflections on a subject that still stands as a challenging and intriguing subject.

Keywords

Time. Rhythm. Movement. Arts

Introdução

O propósito deste artigo é refletir sobre os conceitos de *Ritmo* e *Tempo* por meio de uma ótica holística. A holística é uma abordagem que busca entender os eventos através de suas múltiplas interações utilizando uma visão integradora do objeto de estudo. A palavra *holos* vem do grego e significa “todo”, “inteiro” e “total” (cf. MORALES s/d: 01).

De saída, cabem as questões: o que é ritmo? Como entendemos e percebemos o ritmo em nossas vidas? Mencionamos a palavra ritmo em diversas situações em nossa vida cotidiana utilizando frases nos mais variados contextos. Nesse sentido, Lopes (2015: 14) menciona:

Conforme tenho escrito ao longo dos últimos anos e em vários ensaios (LOPES, 2003; 2008; 2012; 2013), o conceito de ritmo é utilizado transversalmente em várias culturas e atividades do ser humano. Em vários contextos, é comum ouvirmos que: “o ritmo do jogo está bom”; “o ritmo cardíaco está irregular”; “esta música tem muito ritmo”; e que “este desenho tem um ritmo perfeito” (LOPES, 2015: 14).

Para Ravnani, Bowling e Fitch (2014, apud FRIEDMAN, MANZOLLI, 2016) definir ritmo é tarefa complexa, pois o termo é utilizado de diversas formas e com significados diferentes. Para os autores faltam terminologias claras para os estudos relativos ao ritmo, e suas interpretações sofrem gradações que variam do mais simples ao mais complexo. Mas algo em comum, todas as definições possuem, ou seja, em todas elas o ritmo associa-se ao movimento de alguma forma, conseqüentemente, movimento associa-se ao tempo. E o tempo? O que é? Quanto tempo o tempo tem?

Também, para o termo tempo, dá-se o mesmo. Utilizamos expressões como “o tempo voa”, “é tempo de confraternização”, “o tempo está nublado”, “temos pouco tempo”. O tempo é objeto de estudo na filosofia, psicologia, sociologia, artes, história, literatura, física, dentre outras áreas. Autores abordam ou abordaram o assunto de diferentes maneiras, possibilitando vários caminhos para o entendimento mais aprofundado do tema. No entanto, nas artes, os termos ritmo e tempo são fenômenos facilmente associados a música, dança, cinema e teatro, por serem artes do movimento, artes temporais. Mas, podemos perguntar: como o ritmo e o tempo se articulam com as artes plásticas? Podemos enxergar ritmo em um quadro de Leonardo Da Vinci? Como o tempo atua sob a percepção de uma escultura de Rodin? E em uma catedral gótica? Como o fenômeno ritmo e tempo atinge nossa percepção neste contexto? É possível perceber movimento e ritmo nas artes estáticas, ditas como atemporais?

No presente artigo, buscamos traçar algumas considerações sobre o conceito de ritmo e de tempo e como eles se articulam com as artes. Para isso, apresentamos uma visão holística do assunto, passando por várias visões dos conceitos apresentadas por filósofos, historiadores e pesquisadores. O termo holismo tem sua origem na expressão grega *holos* que significa todo, inteiro (totalidade, inteireza). O termo remete a uma visão do fenômeno do ponto de vista das múltiplas interações que os caracterizam. Neste sentido, abordamos os termos ritmo e tempo em suas totalidades, passando pelas artes como um todo e tentando entender as suas interfaces e interações de forma mais ampla.

Do ritmo

A palavra ritmo tem sua origem no grego: “*ritmo* é uma palavra grega que deriva de *reo*, ‘fluir’. No seu primeiro e mais amplo significado, o ritmo é, portanto, a maneira com que um evento flui no tempo” (MAMMI, 1994: 46, apud HELLER, 2003:16)

Para os gregos, o ritmo vai além dos fenômenos sonoros “estendendo-se a todas as artes do movimento, a todas aquelas que se desenvolvem no tempo, em oposição àquelas que se desenvolvem no espaço, sendo substituído pela simetria” (REINACH, 2011: 83).

No campo da música, o ritmo musical era visto sob o aspecto verbal, confundindo-se com a métrica, dada a preponderância da música vocal. “Pode-se definir ritmo musical, com Aristóximo, como sendo uma certa ordem na repartição das durações de cada um dos três elementos cujo conjunto constitui o fenômeno musical completo; a melodia, a palavra, o movimento corporal” (REINACH, 2011: 83).

Não há nesse termo nenhuma referência necessária a regularidades periódicas ou a relações matemáticas entre intervalos. Todavia, o ritmo se torna mais interessante, para o pensamento grego de origem pitagórica ou platônica, na medida em que se descobre nele uma regularidade e uma proporção que o aproxime dos movimentos perpétuos. A teoria rítmica dos gregos será, portanto, um esforço contínuo para a regularização e a matematização das durações. (...) Os latinos absorveram a teoria musical grega numa fase já avançada de matematização, tanto que cometeram um erro de tradução revelador: interpretaram a palavra *ritmos* não como um derivado do verbo *reo*, “fluir”, mas como uma deformação do substantivo *arritmos*, “número”, e verteram no latim *numerus*. A consequência foi uma mudança de perspectiva: para os gregos, os valores numéricos eram algo que podia e devia ser extraído do fluir dos eventos, mas não era dado de antemão; para os latinos, ao contrário, são rítmicas apenas aquelas durações que já se apresentam como quantidades regulares, numéricas. Todos os movimentos irregulares ficam com isso fora do campo do conhecimento (MAMMI, 1994: 46, apud HELLER, 2003: 17).

Para o autor Jourdain, também há pouco acordo geral quanto ao significado da palavra ritmo. O autor aponta duas ideias bem diferentes de ritmo:

Por um lado, existe a noção familiar de ritmo como padrões de batidas (sic) acentuadas. Esses padrões podem variar de um instante para o outro e também podem ser modificados pela sincopação e por outros dispositivos, com o objetivo de torná-los mais interessantes. Este é o ritmo predominante na maior parte da música popular, no mundo inteiro. Sua marca registrada é o incessante bater (sic) de tambores. Musicólogos referem-se a esse tipo de ritmo como metro. A segunda concepção de ritmo é completamente diferente, tão diferente que, à primeira vista, pode-se considerar que nada tem a ver com ritmo. Há um tipo de ritmo que geramos um dia inteiro, o ritmo do movimento orgânico. É o ritmo do corredor e do saltador com vara, o ritmo da água numa cascata e do vento que geme, o ritmo da andorinha voando e do tigre saltando. Também é o ritmo da fala (JOURDAIN, 1997: 167).

O autor apresenta um extrato musical da *Pantera Cor-de-Rosa* mostrando o ritmo do fraseado e o metro da música. Para ele o metro dá ordem ao tempo enquanto que o fraseado confere à música uma espécie de narrativa. Dificilmente a música existiria sem os dois tipos de ritmos, ou seja, sem metro, a música assume a característica estática do canto gregoriano; sem fraseado, ela se torna repetitiva e banal. O autor ainda ressalta que, quando um tipo de ritmo é enfatizado, ele tende a obscurecer o outro. “Os dois tipos de ritmo não estão inteiramente em paz um com o outro” (JOURDAIN, 1997: 168).

Toussaint (2013: 02), em seu livro *The Geometry of Musical Rhythm*, quando indaga o que é ritmo, afirma que não há uma resposta simples para a questão. O autor apresenta a visão dos pensadores Hasty, Beament, Kauffman, Berry e Kolinski sobre esta questão. Para Hasty, ritmo é um dos aspectos menos compreendido em música e Beament corrobora escrevendo que ritmo é considerado frequentemente um dos elementos mais difíceis de ser entendido. Kauffman diz que as dificuldades de se lidar com o ritmo são imensas. Berry escreve que a impressionante complexidade das estruturas e análises rítmicas podem ser vistas como quando nos deparamos com a questão de que ritmo é um fator genérico. Para Berry, os conceitos de ritmo, metro, acento, duração e síncopas são vagos e inconsistentes e ainda acrescenta que ritmo é tudo.

De acordo com Toussaint (2013: 02), por haver muitas dificuldades no entendimento dos termos, em 1973, Kolinski relacionou 50 definições de ritmo que foram encontradas na literatura correspondente. Toussaint apresenta uma breve revisão desses termos em seu livro:

Platão: “Uma ordem de movimento.” **Baccheios**, o Velho: “A mensuração do tempo por meio de algum tipo de movimento.” **Phaedrus:** “Alguns acentos tônicos de sílabas, colocados juntos de certas maneiras.” **Aristoxenus:** “Tempo, dividido

por qualquer dessas coisas que sejam capazes de serem ritmadas.” **Nichomacus**: “Movimento dos tempos bem marcado.” **Leopantus**: “Colocando os ‘tempos’ na devida proporção considerada com relação à simetria entre eles.” **Didymus**: “Um arranjo esquematizado de sons.” **D. Wright**: “O ritmo é a maneira pela qual o tempo é organizado dentro das medidas.” **A. C. Lewis**: “O ritmo é a linguagem do tempo.” **J. Martineau**: “O ritmo é o componente da música que pontua o tempo, levando-nos de um pulso ao outro e que se subdivide em proporções simples.” **A. C. Hall**: “O ritmo é feito por durações de som e silêncio e por acentos”. **T. H. Garland e C. V. Kahn**: “O ritmo é criado sempre que o tempo contínuo é dividido em partes por algum som ou movimento.” **J. Bamberger**: “As diferentes maneiras em que o tempo é organizado em música.” **J. Clough, J. Conley e C. Boge**: “Padrões de duração e acentuações de sons musicais se movendo no tempo.” **G. Cooper e L. B. Meyer**: “O ritmo pode ser definido como o modo pelo qual um ou mais pulsos não acentuados são agrupadas em relação a outros que são acentuados.” **D. J. Levitin**: “Ritmo refere-se às durações de uma série de notas e ao modo como elas se agrupam em unidades.” **A. D. Patel**: “A padronização sistemática do som em termos de tempo, acento e agrupamento.” **R. Parncutt**: “Um ritmo musical é uma sequência acústica que evoca uma sensação de pulsação”. **C. B. Monahan e E. C. Carterette**: “O ritmo é a percepção de padrões de acentos regulares e irregulares e suas interações.” **M. Clayton**: “Ritmo pode ser interpretado como uma alternância de tensões ou como uma sucessão de durações”. **B. C. Wade**: “Um ritmo é uma sucessão específica de durações.” **S. Arom**: “Para que haja ritmo, sequências de eventos audíveis devem ser caracterizadas por propriedades contrastantes.” Arom prossegue especificando que existem três tipos de recursos contrastantes que podem operar em combinação: duração, acentuação e cor sonora (timbre). Contrastes podem estar presentes ou ausentes em cada um deles, e quando há acentos contrastantes ou sonoridades contrastantes, eles podem ser regulares ou irregulares. Com esses parâmetros de marcação, Arom gera uma classificação combinatória de ritmos”. **C. Egerton Lowe** escreve: “Não há, penso eu, nenhum outro termo usado na música em que tanta ambiguidade é vista.” Então ele fornece uma discussão de uma dúzia de definições encontradas na literatura.¹

¹ **Plato**: “An order of movement.” **Baccheios the Elder**: “A measuring of time by means of some kind of movement.” **Phaedrus**: “Some measured thesis of syllables, placed together in certain ways”. **Aristoxenus**: “Time, divided by any of those things that are capable of being rhythmized.” **Nichomacus**: “Well marked movement of times.” **Leopantus**: “Putting together of ‘times’ in due proportion, considered with regard to symmetry amongst them.” **Didymus**: “A schematic arrangement of sounds.” **D. Wright**: “Rhythm is the way in which time is organized within measures.” **A. C. Lewis**: “Rhythm is the language of time.” **J. Martineau**: “Rhythm is the component of music that punctuates time, carrying us from one beat to the next, and it subdivides into simple ratios.” **A. C. Hall**: “Rhythm is made by durations of sound and silence and by accent.” **T. H. Garland and C. V. Kahn**: “Rhythm is created whenever the time continuum is split up into pieces by some sound or movement.” **J. Bamberger**: “The many different ways in which time is organized in music.” **J. Clough, J. Conley, and C. Boge**: “Patterns of duration and accent of musical sounds moving through time.” **G. Cooper and L. B. Meyer**: “Rhythm may be defined as the way in which one or more unaccented beats are grouped in relation to an accented one.” **D. J. Levitin**: Rhythm refers to the durations of a series of notes, and to the way that they group together into units.” **A. D. Patel**: “The systematic patterning of sound in terms of timing, accent, and grouping.” **R. Parncutt**: “A musical rhythm is an acoustic sequence evoking a sensation of pulse.” **C. B. Monahan and E. C. Carterette**: “Rhythm is the perception of both regular and irregular accent patterns and their interaction.” **M. Clayton**: “Rhythm, then, may be interpreted either as an alternation of stresses or as a succession of durations.” **B. C. Wade**: “A rhythm is a specific succession of durations.” **S. Arom**: “For there to be rhythm, sequences of audible events must be characterized by contrasting features.” Arom goes on to specify that there are three types of contrasting features that may operate in combination: duration, accent, and tone color (timbre). Contrast in each of these may be present or absent, and when accentuation or tone contrasts are present they may be regular or irregular. With these marking parameters, Arom generates a combinatorial classification of rhythms.”

Neste mesmo contexto, Creston, em *Principles of Rhythm* (1961: iii), também corrobora com as considerações realizadas 55 anos mais tarde por Toussaint (2016). Creston inicia a apresentação do livro mencionando que a temática em ritmo na música é pouco explorada, e na sequência, apresenta também várias definições do termo, muitas delas, mencionadas em Toussaint (cf. CRESTON, 1961: iii).

Para Lopes (2015: 15), o ritmo é algo como “a ordem de uma fluência”, ou “uma organização de eventos no tempo”. O autor complementa trazendo exemplos cotidianos para elucidar o tema:

Dessa maneira, quando alguém refere que o seu “dia de ontem teve um ritmo alucinante” deve querer dizer que num período de vinte e quatro horas esteve em muitos locais diferentes ou efetuou muitas tarefas. Isso querará, então, dizer que, ao contrário de um dia em que o ritmo foi calmo, a distância tempo/espacial entre os locais ou tarefas efetuadas foi pequena para o determinado período de contexto (as 24 horas de um dia) (LOPES, 2015: 15).

Gauldin (2004, p. 20), menciona que “ritmo lida com a articulação e passagem do tempo em composições musicais, de forma que o presente se transforma continuamente em passado, e o passado instiga certas expectativas no futuro.”²

Ribeiro (2001) apresenta uma bibliografia comentada a respeito de ritmo onde realizou consultas em mais de 300 periódicos e livros com o objetivo de disponibilizar uma bibliografia comentada que possa ser útil a várias áreas como música, educação musical e até mesmo fisioterapia e musicoterapia.

Desta forma, pudemos observar a maneira como as múltiplas interações caracterizam este termo.

Do tempo

Os gregos indicavam o tempo por nomes como *Chrónos* ou *Aión* e tinham a percepção do tempo semelhante à de outras civilizações, antecedentes a influência da compreensão hoje generalizada do agir metrificado em números no presente. O relógio, instrumento de medida sucessiva, não era então um critério absoluto da percepção do tempo (PROSCURSIN, 2012: 03).

Platão, Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho, Tomás de Aquino, Bergson, Husserl e Heidegger dentre outros, falam do tempo levantando vários problemas relativos ao entendimento e a compreensão da natureza do termo. Dentre estes filósofos, o tempo é pensado sob diferentes

C. Egerton Lowe writes: “There is, I think, no other term used in music over which more ambiguity is shown.” Then he provides a discussion of a dozen definitions found in the literature.

² “Rhythm deals with the articulation and passing of time in musical compositions, in which the present is continually becoming the past, and the past is given rise to certain expectations in the future” (GAULDIN, 2004, p. 20).

prismas. O verbete tempo do *Dicionário Oxford de Filosofia* apresenta de maneira concisa uma trajetória do pensamento filosófico em torno do problema do tempo:

Os enigmas de Aristóteles e os paradoxos de Zenão sobre tempo espaço suscitaram soluções atomistas, nas quais se defendeu a estrutura granular do tempo. Diodoro de Cronos (fl.c.300a.C.) e Epicuro foram alguns dos partidários do atomismo, mas encontraram a oposição dos estoicos; os argumentos de ambas as partes foram usados por Sexto Empírico de forma muito útil para os céticos. Uma solução fundamentalmente idealista, na qual se permite a existência de tempos diferentes como objetos de contemplação simultânea, foi proposta por Agostinho nas Confissões, Livro 11, e é visível em Leibniz, Berkeley, Kant e Bergson. Entre outros problemas embaraçosos está o determinar se o tempo pode ter um início e o de saber se pode existir um tempo sem acontecimentos que nele decorram (BLACKBURN, 1997: 377).

Seincman (2001), busca no filósofo Bergson uma forma de entender a natureza temporal do fenômeno musical e propõe um caminho inverso ao do filósofo, ou seja, partindo das ideias filosóficas de Bergson, Seincman (2001) busca compreender, com mais profundidade, a natureza obscura e imprecisa de pensamento a respeito do tempo na linguagem musical. De acordo com Seincman, o que lhe interessou em Bergson, foi o seu ponto de vista sobre o relacionamento do ser humano com a realidade que o cerca. “A realidade é, para Bergson, uma relação de imanência, de experimentação do objeto, pelo sujeito, não ‘de fora’, mas ‘de dentro’; a realidade é, ao mesmo tempo, uma ‘*durée*’ e uma experiência dada ‘imediatamente à nossa consciência” (SEINCMAN, 2001: 08). “A música só existe, de fato, na performance. A partitura não é senão um esboço mecânico e artificial de uma realidade sonora móvel, dinâmica e viva” (SEINCMAN, 2001: 15). Enquanto escutamos a música, ela existe. No entanto, de acordo com Seincman (2001: 15), ao terminar, a música não deixa de atuar na consciência, “o que muda é a qualidade da relação entre obra e ouvinte”.

Para Boulez (1972), tempo é bem específico da duração; é, de alguma maneira, o padrão que dará um valor cronométrico a relações numéricas. O tempo não deve ser concebido unicamente como padrão fixo; ele é suscetível de variabilidade, precisamente determinada ou não.

As delimitações deste campo cronométrico são de duas ordens: eles dependem, ou de uma hierarquia abstrata, ou então de uma hierarquia acidental: fenômeno acústico concreto, gesto de execução, relação psicofisiológica destes dois fatos (duração de vibração, tempo necessário aos intervalos disjuntos, comprimento de sopro) (BOULEZ, 1972: 50).

Movimento: ritmo e tempo nas artes

Quando ouvimos música, ou observamos uma obra de arte, como uma pintura ou uma escultura, temos muitas vezes a sensação de movimento implícito que atinge nossa percepção. Através de nossos sentidos percebemos o mundo e este mundo está inserido em um contexto rítmico. O movimento, ou seja, a cinética está presente em tudo que vive. Está presente no movimento de rotação e translação da terra, ditando o ritmo de nossas vidas através do dia e da noite, está presente em todos os organismos vivos, em nossos corpos através das batidas do coração, da pulsação, da respiração.

Como se explica o fato de que quando alguém ouve voluntariamente uma música com seus ouvidos e sua mente, ele também se volta involuntariamente a essa música de modo que seu corpo responde com movimentos de algum modo similares à música ouvida?

(BOETHIUS, 1989: 8, in IAZZETTA, 1997: 27).

Para Stravinsky (1942), a música é inconcebível quando isolada de dois elementos fundamentais: o som e o tempo, definindo-a como uma arte cronológica e contrapondo-a às artes plásticas:

As artes plásticas apresentam-se a nós no espaço: recebemos uma impressão global antes de detectar os detalhes, pouco a pouco e em nosso ritmo próprio. A música, porém, baseia-se numa sucessão temporal, e exige uma memória alerta. Sendo assim, a música é uma arte *cronológica*, assim como a pintura é uma arte *espacial*. A música pressupõe, antes de tudo, certa organização do tempo, uma crononomia, se me permitem esse neologismo (STRAVINSKY, 1942: 35).

Academicamente, costuma-se agrupar as artes em temporais e atemporais. As que precisam ser refeitas para serem percebidas pelos cinco sentidos humanos - visão, audição, olfato, paladar e tato, pressupõe-se a necessidade de uma intermediação entre obra e receptor. A imagem para a visão, o som para a audição, o odor para o olfato, o gosto para o paladar e a matéria para o tato. Mas será mesmo assim? Há momentos em que os sentidos se entrelaçam, gerando uma sinestesia de imagens, gostos e sons. Caznok, em *Música: entre o audível e o visível*, fala sobre a unidade dos sentidos humanos encarnada na própria obra de arte. Para a autora:

é a perspectiva fenomenológica que é privilegiada, sobretudo a que se presentifica na filosofia de Merleau-Ponty no qual o corpo é espaço expressivo por excelência, transformador das intenções em realidades, meio de ser no mundo e fundamentado na potência simbólica. Atualidade do fenômeno de expressão, o corpo permite a pregnância das experiências auditivas, visuais e táteis, fundando a unidade antepredicativa do mundo percebido que, por sua vez, servirá de referência à expressão verbal e a significação intelectual. Assim, pode-se falar em uma natureza enigmática do corpo que transfere para o mundo sensível o sentido imanente que nasce nele em contato com as coisas e nos faz assistir, dessa maneira, ao “milagre da expressão” (CAZNOK, 2003: 11).

Para a autora, a análise feita por Merleau-Ponty sobre a fenomenologia da percepção o levou a concluir que os sentidos se comunicam e Caznok a aplica no plano da obra de arte. Ao mencionar a classificação acadêmica que divide as artes em temporais ou da audição (música, poesia, prosa) espaciais ou visuais (arquitetura, escultura e pintura) e artes do movimento (dança, teatro e cinema), Caznok traz a contestação por parte de Souriau, no clássico *La correspondence des arts* (1947) a respeito dessa concepção linear, estática e esquemática. Segundo Souriau,

serão os artistas da segunda metade do século XX, que se manifestarão com projetos que ultrapassarão as correspondências ou as afinidades sensoriais, entendidas como meras analogias ou metáforas, propondo uma interpretação mais complexa de diferentes campos de atividade (SOURIAU, apud CAZNOK, 2003: 12).

Desta forma, podemos imaginar ou ver em nossas mentes uma imagem pictórica, ou a imagem da própria realidade através de uma música, podemos perceber ritmo na expressão de uma escultura academicamente chamada de estática, podendo, portanto, utilizar-se a expressão ritmo, tempo e movimento nos mais diversos contextos artísticos.

Música, teatro, dança, pintura, escultura, arquitetura, fotografia, cinema, literatura são manifestações inseridas na maioria das culturas humanas e todas elas estão relacionadas com o ritmo e com o tempo de alguma forma. A música desdobra-se no tempo e o tempo desdobra-se na música. Suzanne Langer escreveu: “a música torna o tempo audível” (KRAMER, 1988: 01). Nas Artes Plásticas, Wassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian (1872-1944) e Paul Klee (1879-1940) quebram as barreiras que separam as artes atemporais e temporais. “Atributos que, tradicionalmente, pertenciam às artes temporais começaram a ser pensados como elementos constituintes de suas linguagens pictóricas, e a se transformar em dados importantes para a fruição destas” (CAZNOK, 2003: 105). Para Kandinsky, a consciência de espaço é temporal quando ele diz que uma linha é um ponto em movimento, ou seja, um ponto que dura (CAZNOK, 2003: 107).

O movimento implícito em *Cavalo a galope* de Degas, dita um ritmo que transcende à denominação de arte estática.



Figura 1: *Cavalo a galope*, Degas (MASP).

O movimento como conhecemos não se encontra no meio de comunicação, mas no olho do espectador, através da “persistência da visão”, fenômeno no qual uma série de imagens imóveis com ligeiras modificações vistas pelo homem a intervalos de tempo apropriados, fundem-se mediante um fator remanescente da visão, criando a sensação de movimento. Um quadro, uma foto ou um tecido podem ser estáticos, mas a quantidade de repouso que compositivamente projetam pode implicar movimento (XAVIER, s/d: 36).

De acordo com Xavier (s/d: 11), em artes visuais existem três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero.

Cada forma possui características específicas e a cada uma delas se atribui grande quantidade de significados. Todas as formas básicas são figuras planas e simples, a partir da combinação e variações dessas três formas derivamos todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana (XAVIER: s/d: 11).

A pintura de Malevitch (Figura 2), aparentemente estática, pode nos levar a intuir ritmo e movimento, tal qual uma partitura musical que se utiliza de escritas não convencionais para comunicar sua estrutura sonora.



Figura 2: Malevitch. *Non-objective composition*, 1915.

Na música intitulada *Onze*, do compositor Marco Antônio Guimarães (Figura 3), vemos as formas geométricas transformadas em puro ritmo.

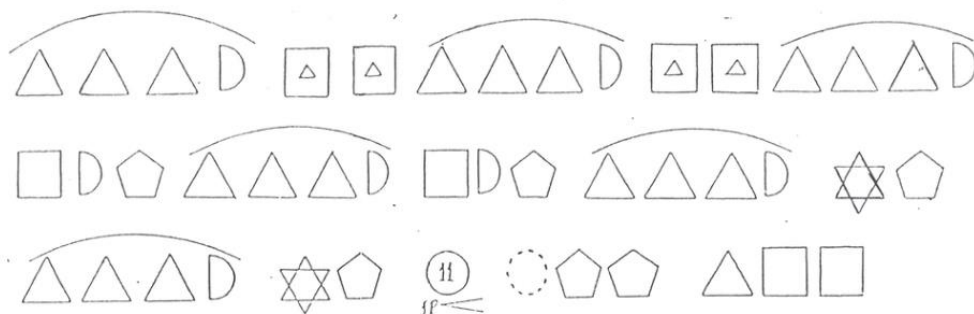


Figura 3: Parte da partitura *Onze* de Marco Antônio Guimarães.

Nesta música, o círculo corresponde a um tempo, o semicírculo (que se assemelha a uma letra D) corresponde a dois tempos, o triângulo a três tempos, o quadrado a quatro tempos, o pentágono a sete tempos e a estrela a seis tempos. As figuras que contêm um triângulo dentro de um quadrado, se tomamos como referência a semínima, correspondem a um compasso de 4/4 seguido de em compasso de 3/8. As figuras pontilhadas correspondem a tempos de pausas. Outras formas são utilizadas na música e todas elas ditam as métricas exatas a serem seguidas pelos executantes. As quatro primeiras figuras geométricas resultam em onze tempos, formando uma frase rítmica que intitula a obra.

Na obra *Gone, Dog, Gone!* de Mark Applebaum, escrita em 2012 para dois percussionistas, vemos o gesto físico do performer transformado em movimento sonoro/espacial. Em uma das partes da música, enquanto um dos percussionistas executa a música utilizando um grupo de instrumentos de percussão, ou outro percussionista desenvolve uma série de gestos como que se tocasse no ar em perfeita sincronia com os sons que se ouve. Ou seja, neste momento, a arte sonora se transforma também em arte visual, rompendo com os limites do audível e tendo a visão do espectador como receptor intransponível da expressão artística musical. Conceitualmente falando, *Gone, Dog, Gone!* empresta das obras *Gone, Dog, Go!* e *Aphasia* (2010), do mesmo compositor, a justaposição de tempos e ritmos extraídos de gravações de músicas populares, utilizando sinais gestuais como linguagem sincronizadas aos sons. Na música *Silence must be*, de Thierry De Mey, os movimentos rítmicos e medidos, em grande parte da obra são realizados sem nenhum som. Em *Music De table*, do mesmo compositor, ocorre uma dança rítmica e sonora com as mãos dos executantes. As mãos, através de gestos e movimentos sincronizados se transformam em corpos dançantes, onde o ritmo e o tempo escritos pelo compositor se caracterizam na forma de gestos e sons. Nestas obras o aspecto visual faz parte da concepção das obras e o ritmo e o tempo da música, que são escritos de forma mensurada pelos compositores, se transformam em acontecimentos e eventos espaciais.

Um aspecto relevante sobre o problema do tempo na música contemporânea é a busca por soluções que representem as diferenças do tratamento do tempo na composição, ou seja, diferentes parâmetros na grafia musical. Na forma encontrada por Flo Menezes, na obra *Contesture IV – Monteverdi Altrimenti*, escrita em 1993, para trompete solista, grupo de câmara e duas fitas magnéticas digitais, verifica-se o uso de uma escrita musical onde os sinais indicam a altura exata das notas, sem, no entanto, definir com exatidão suas respectivas durações. Na figura abaixo (Figura 4) verificamos a parte do trompete, onde aparecem duas representações gráficas para indicar as durações. As notas pretas são executadas de maneira rápida e pontilhada enquanto que as notas brancas representam sons mais longos. No entanto, a forma de medir estas durações se dá de forma aleatória, ou seja, o intérprete lida de maneira não convencional com o aspecto das durações nesta obra.

Solo della tromba in si bemolle nella parte FORTUNA 1

1 sordina bol



2

3

Figura 4: Parte do trompete solo em Flo Menezes.

No final de cada seção, o trompete deve realizar um giro de 360 graus direcionando o som para todos os lados. Como pode ser visto na figura abaixo (Figura 5), o trompete posiciona-se no centro da plateia enquanto realiza sua performance. Observamos aqui que o movimento do giro está diretamente relacionado à duração do tempo de execução das notas. Esta forma de mensurar o tempo varia em cada performance, pois o tempo indicado se dá de forma subjetiva. O único parâmetro temporal que norteia a execução é ditado pela duração dos sons eletroacústicos e a percepção temporal do trompetista solista se dá de forma intuitiva e sensorial.

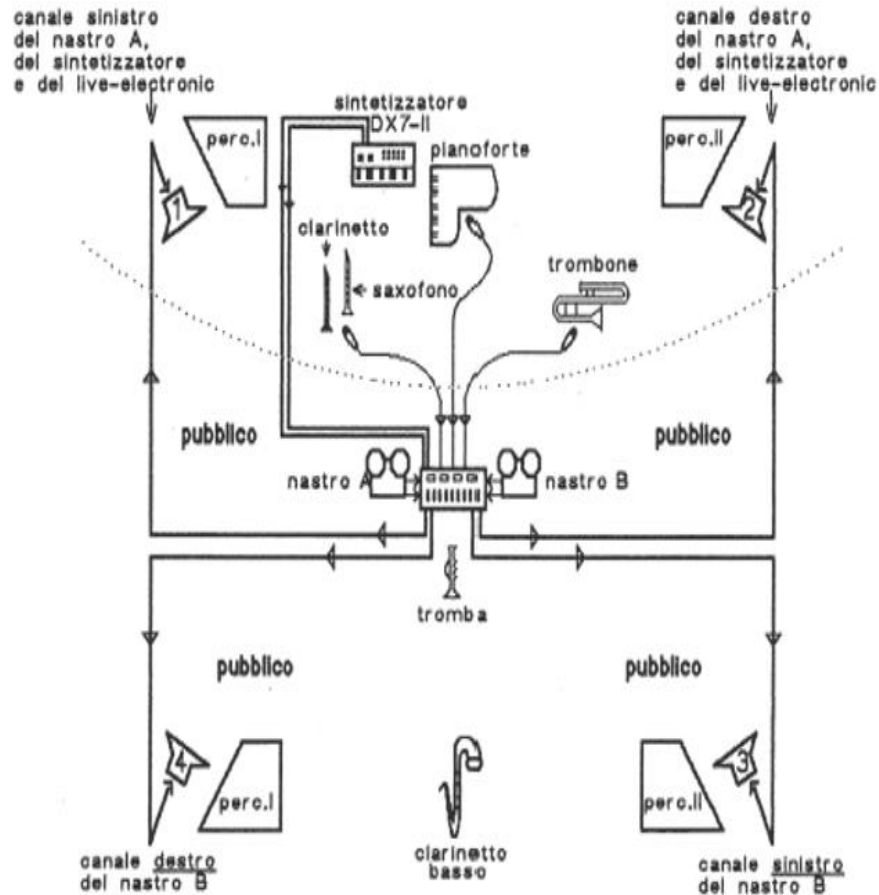


Figura 5: Disposição espacial dos instrumentos e do público em *Monteverdi Altrimenti*. Como podemos notar pela figura, o solista se posiciona no meio do público e faz giros em torno de si mesmo.

Em *Sequenza I* para flauta solo de 1958, Luciano Berio concebe a primeira obra com escrita proporcional, na qual propõe uma liberdade de interpretação do tempo que exige uma grafia diferenciada. O texto contendo informações sobre a execução é quase inteiramente dedicado a relação escrita-tempo. O tempo de execução e as relações de durações são sugeridos, a partir da referência de espaço constante que corresponde a uma pulsação constante do metrônomo; a partir da distribuição das notas em relação àquela quantidade de espaço constante (Figuras 6 e 7):

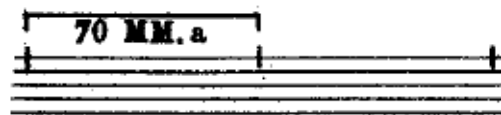


Figura 6: Indicação do compositor para as relações de durações.

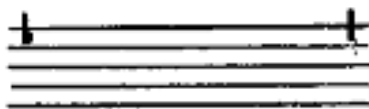


Figura 7: Indicação do compositor para as relações de durações.

As notas indicadas como na figura abaixo (Figura 8), devem ser executadas soltas e a duração efetiva delas é determinada pelo modo de ataque.



Figura 8: Nota musical que, segundo o compositor, a duração efetiva é determinada pelo ataque.

As durações das notas indicadas na figura abaixo (Figura 9), são prolongadas até a nota sucessiva.




Figura 9: Notas cujas durações devem ser prolongadas até a nota sucessiva.

O valor da fermata é *ad. libitum*. As notas curtas (*appoggiaturas*), preferencialmente, devem ser executadas o mais rapidamente possível. As relações de distribuição indicadas pelas fermatas e pelas notas curtas valem apenas como sugestão. O # e b (sustenido e bemol) valem somente para a nota. Na figura abaixo (Figura 10) observa-se as indicações originais do compositor a respeito da temporalidade na obra.


Il tempo di esecuzione e i rapporti di durata vengono suggeriti:

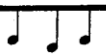
dal riferimento ad una costante quantità di spazio che corrisponde ad una costante pulsazione di metronomo;



dalla distribuzione delle note in rapporto a quella quantità costante di spazio:



è perciò eguale a circa 0,80".

Le note  devono essere eseguite sciolte: la loro durata effettiva è suggerita dal modo d'attacco.

La durata delle note  si intende prolungata sino alla nota successiva.

Il valore di  è ad libitum. Le note piccole, di preferenza, devono essere eseguite il più rapidamente possibile. I rapporti di distribuzione indicati per  e per le note piccole valgono solo come suggerimento.

e b valgono per una sola nota.

Figura 10: *Sequenza I* para flauta solo de Luciano Berio, com as notas de execução da *Edizione Suvini Zerboni- Milano*, 1991.

Com essa obra, Berio inicia a escrita proporcional e nas informações sobre a execução demonstra a relação em segundos (0,80") para pulso do metrônomo igual a 70 M.M. Em 1992, o autor revisou a obra substituindo a notação proporcional pela notação rítmica tradicional. Esta versão foi publicada pela *Universal Edition* (c.f. PALOPOLI, 2013). Para o *performer* que se propõe a trabalhar sobre essa obra, o primeiro desafio é automatizar a relação da notação rítmica proporcional. A relação de execução do tempo se altera completamente se comparada à da execução da escrita tradicional. Na primeira, escrita proporcional, existe uma margem de liberdade de interpretação no que diz respeito a duração de notas, que durante o aprendizado é permeada por incertezas e decisões interpretativas do desenho. Na segunda, escrita tradicional, a complexidade rítmica passa a ser um desafio para o intérprete, mas retoma o código conhecido da escrita.

Na figura abaixo (Figura11), notamos que além da ausência da Clave de Sol, Berio não utiliza termos como *Allegro*, *Adagio* ou outros, para indicar o caráter ou andamento da obra. Estabelece a proporcionalidade temporal com o desenho das notas distribuídas na medida proposta como padrão de espaço no papel e nos espaços vazios pressupõe valores de silêncios (pausas não grafadas):



Figura 11: Trecho inicial da *Sequenza I* de Berio, escrita proporcional.

Em *Eleven Echoes of Autumn* (1965), para violino, flauta em Sol, clarinete e piano George Crumb escreve na parte da flauta em Sol, um *accelerando* gradual utilizando a figura de semicolcheias abertas em diagonal ascendentes, transformadas em fusas. Sobre essa figura, enfatiza com o termo *accelerando* para o aumento de velocidade:

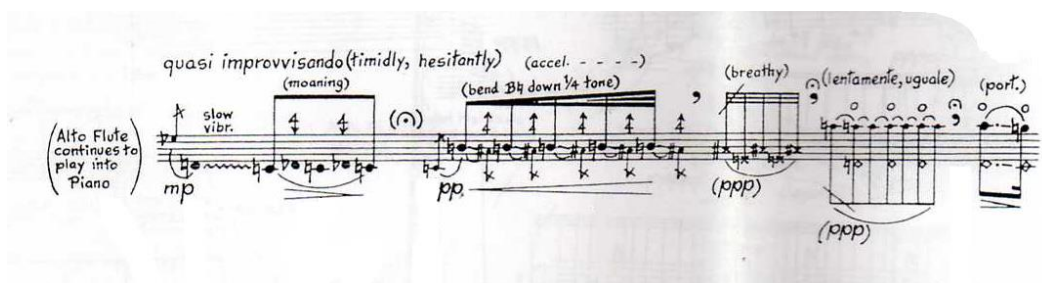


Figura 12: *Eleven Echos of Autumn*, partitura, *accelerando* gradual.

Eleven Echos of Autumn reúne diversos componentes cênicos como a declamação de versos sussurrados, mobilidade do flautista e clarinetista para tocar dentro do piano, assobios do violinista, diversas técnicas expandidas que o pianista realiza dentro do encordoamento do piano, dentre outras. Nessa obra, Crumb enfatiza o tempo de várias maneiras e busca soluções gráficas para a questão em diferentes níveis. O texto que é declamado pelos intérpretes como prefácio das cadências da flauta em Sol, do violino e do clarinete, é uma citação de Lorca³: "... E os arcos quebrados onde sofre o tempo".

³ Gabriel Garcia Lorca (1898-1936): poeta e dramaturgo espanhol. Considerado um dos grandes nomes da literatura espanhola.

Abaixo, (Figura 13), vemos a grafia que o compositor criou: "a imagem 'arcos quebrados' é representada visualmente na notação da música que acompanha as cadências"⁴. A flauta em Sol e o piano realizam o acompanhamento da cadência do clarinete, sendo que os dois instrumentos têm indicações de andamento diferentes entre si: a flauta tem colcheia igual a 146 bpm, enquanto o piano tem a semicolcheia igual a 208 bpm.

The image shows a complex musical score for 'Eleven Echos'. At the top, it features 'Cadenza III (very free)' for Clarinet, with five staves of notation. Below this, the piano accompaniment is shown for Flute and Piano. The score is annotated with numerous performance instructions and tempo markings. Key annotations include 'Quasi meccanico' with a tempo of 146 bpm for the Flute, and 208 bpm for the Piano. Other markings include 'poco', 'cresc.', 'poco', 'attaca subito', and 'P.I. (sempre)'. There are also specific notes for the Clarinetist, such as 'the Clarinetist should finish shortly before the circle-music is completed.' and 'take repeat only if Clarinetist has not completed Cadenza III'. The score is written in a circular or semi-circular layout, with various dynamics like 'pp subito' and 'pp' indicated.

Figura 13: *Eleven Echos*, grafias de "arcos quebrados".

⁴ The image "broken arches" is represented visually in the notation of the music which underlies the cadenzas. Notas de execução de *Eleven Echos of Autumn*, 1965. Peters Edition.

Crumb propõe também uma grafia específica para duração de fermatas, sendo que muitas vezes essas aparecem sobre pausas, ou seja, como medida de duração dos silêncios:

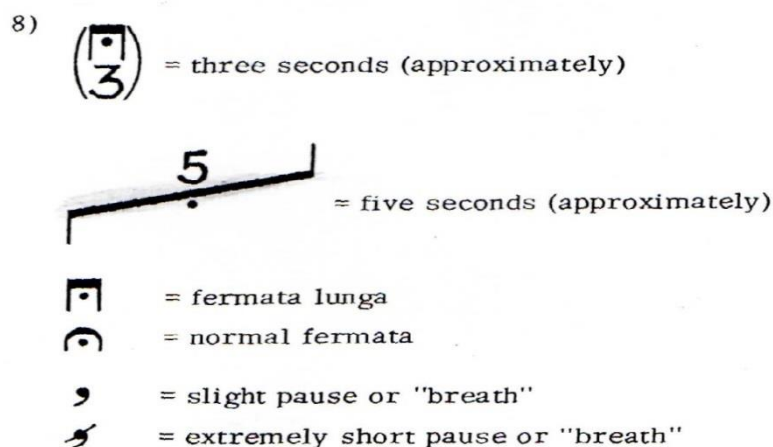


Figura 14: *Eleven Echos of Autumn*, grafias de pausas, duração dos silêncios

As fermatas compostas com números indicam durações em segundos. A partir da observação dessa grafia, no processo de aprendizagem da obra podemos nos perguntar: quanto tempo duram as fermatas normal e longa? Obviamente, não existem respostas objetivas, pois é durante a performance que se configuram os tempos desses silêncios. Em *Eleven Echos*, a ideia do compositor de graduar o tempo das respirações reflete a inquietação em mensurar o micro tempo utilizando poucas pausas ou "respirações" extremamente curtas.

Associando a música com as artes visuais, podemos traçar um paralelo entre a forma visual e a forma sonora. Na pintura abaixo de Lygia Clark (Figura 15), do ponto de vista organizacional formal, o posicionamento de estruturas no espaço pode ou não sugerir movimento. Sendo os elementos que estruturam a linguagem visual o ponto, a linha, a forma, a textura, a figura, a cor e o espaço, ao visualizarmos a pintura, podemos deslumbrar uma partitura musical e transformá-la em sons.

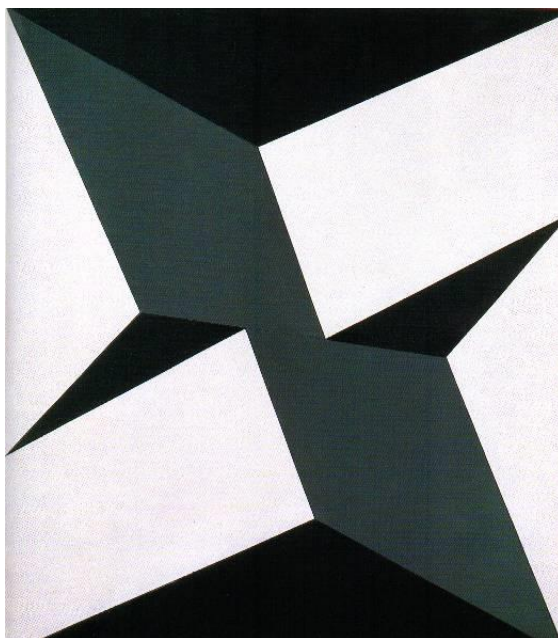


Figura 15: *Planos em superfície modular n° 5* de Lygia Clark, 1957.

Neste sentido Eduardo Lopes expõe:

Da mesma forma e para a cognição de imagens, o ritmo de uma natureza morta de Vincent Van Gogh será sempre mais “calmo”; “pousado”; ou “menor” do que o ritmo do quadro *Battle of the Amazons* de Peter Paul Rubens. Num contexto, então, de uma tela, o ritmo é percebido como a disposição de traços e figuras entre si, em que um ritmo mais “denso” ou “agitado” corresponderá a uma estrutura geométrica mais complexa. Com essa proposta de definição, numa utilização genérica, ritmo é, então, a distância tempo/espacial entre eventos num contexto ordenável (LOPES, 2015: 15).

Lopes (2015: p.15) ainda complementa:

Apesar da transversalidade no uso do conceito de ritmo, será talvez por meio da música que as qualidades perceptuais do ritmo melhor se manifestam nos humanos. É bastante comum ver milhares de pessoas em grandes concertos ao ar livre, baterem palmas e saltarem em uníssono, numa manifestação de grande coletivismo que só o ritmo é capaz de agregar. É, então, o efeito de sincronização coletiva e a sua inseparável qualidade de síncope (contradição de uma sincronia rítmica) que realizam a culturalmente transversal emoção do ritmo nos seres humanos (LOPES, 2015: 15).

O ritmo conduz o olhar, embala e seduz. Rimas visuais são obtidas com o uso de elementos disposto ritmadamente sobre o suporte. “Há uma tendência da percepção em acompanhar a direção sugerida por um ritmo” (PIMENTEL, s/d: 06).

Em *Mistério e melancolia de uma rua*, (Figura 16) “os arcos criam um ritmo visual que conduz o olhar do espectador para o fundo da composição” (PIMENTEL, s/d: 07).



Figura 16: *Mistério e melancolia de uma rua*, de De Chirico, 1914.⁵

Na pintura futurista há a concretização do espaço bidimensional. Procura-se neste estilo expressar o movimento real, registrando a velocidade descrita pelas figuras em movimento no espaço. O artista futurista não está interessado em pintar um automóvel, mas captar a forma plástica da velocidade descrita por ele no espaço. Um exemplo desta vertente estética é a pintura de Giacomo Balla abaixo (Figura 17).

⁵Disponível em:

https://www.google.com/search?hl=ptpt&tbm=isch&source=hp&biw=1304&bih=691&ei=KoMAW_DhAoyxwASPnYbwDw&q=Mist%C3%A9rio+e+melancolia+de+uma+rua%2C+1914.+De+Chirico&oq=Mist%C3%A9rio+e+melancolia+de+uma+rua%2C+1914.+De+Chirico&gs_l=img.3...1173.1173.0.2117.1.1.0.0.0.95.95.1.1.0....0...1ac.1.64.img..0.0...0.UANBkcsbT9o#imgcr=X28qhLb7Zp6kjM. Consultado em 19-05-2018.



Figura 17: *Dinamismo de um cão na coleira* de Giacomo Balla, 1912.⁶

De acordo com Pimentel (s/d: 08) o ritmo nas artes plásticas “é uma sensação regular de elementos, de forma, de objetos, de cores, de movimento que se repetem constantemente, em movimento uniformes crescentes, decrescentes, alterados ou radicais”. A autora classifica quatro tipos de ritmo: ritmo uniforme, quando a forma e o objeto que compõem o ritmo se repetem; ritmo crescente, quando formas diversas se repetem e crescem progressivamente; ritmo decrescente, quando as formas diversas diminuem gradativamente e ritmo alterado, quando formas diversas se repetem regularmente e se alteram entre si. A autora ainda complementa afirmando que “existem três possibilidades para a criação do ritmo em artes plásticas: a repetição, a alternância e a progressão” (PIMENTEL, s/d: 08).

Na música, a sensação de movimento pode ser observada nos diferentes sistemas composicionais. No mundo modal, diferentemente do mundo tonal, o tempo é circular. “A circularidade em torno de um eixo harmônico fixo é própria do mundo modal, e diferenciador em relação ao mundo tonal – percebê-la é a pedra de toque que introduz a uma outra experiência de tempo musical” (WISNICK, 1989: 71). “O tempo das músicas modais consiste em coincidir no pulso, afastar-se da coincidência por defasagens e contratempos e voltar a coincidir no pulso.

⁶ Disponível em:

https://www.google.com/search?hl=pt-pt&tbn=isch&source=hp&biw=1304&bih=691&ei=UN4FW5yeLoKhWATz96O4CQ&q=giacomo+balla&oq=giacomo+balla&gs_l=img.3..0l2j0i30k113j0i10i30k1j0i30k114.1172.4409.0.4565.13.12.0.1.1.0.168.1579.0j12.12.0...0...1ac.1.64.img..0.13.1596...0.hPn_jiM1J4A#imgsrc=ymlVuFznYrQgiM. Consultado em 23-05-2108.

Através das melodias a escala circula, e essa circulação é uma modalidade de ritmo, enquanto figura de recorrência” (WISNICK, 1989: 72).

Na arquitetura, a luz conduz o movimento. “Sem luz não há arquitetura. Apenas construções mortas. A luz dá razão ao tempo, a luz constrói o tempo” (BAEZA, apud COSTA, 2013: 40/41). Fazer arquitetura “significa reunir um mundo e ‘espacializar’ o tempo por meio da construção” (FEHN, apud COSTA, 2013: 41).

As diferentes frequências de luz são captadas pelos olhos humano como diferentes cores, com as frequências mais baixas tendendo para o vermelho final do espectro e as mais altas tendendo para o azul final. A luz visível consiste em flutuações, ou ondas, no campo eletromagnético.

A dimensão do tempo é transmitida através da luz natural e das suas nuances. As variações constantes de cor, temperatura, forma, conferem ânimo e transmitem caráter. A luz está sempre em constante construção, movendo-se e alterando-se através das estações do ano, dos dias e das horas, alterando o seu ângulo. [...] Formas absolutas são animadas pelas constantes variações luminosas, desprendem-se da permanência e é-lhes garantida uma existência temporal. [...] Ritmos e alterações da luz do dia não se refletem apenas no pulsar de toda a atividade que nos rodeia na terra, mas nos nossos próprios corpos e mentes que se tornaram permeáveis às flutuações cíclicas da luz do dia.[...] Nestas variações entre luz e escuridão, marcadas por trilhos a seguir e sinais do futuro, podemos experienciar e viver no tempo, um espaço-tempo que não tem nada que ver com relógios e que aparece das tensões que sentimos à medida que nos movemos por um espaço de luz. [...] Com a luz, sentimos o compasso do tempo que marca a natureza, os espaços em harmonia, marcados com a passagem do Sol (COSTA, 2013: 41).

Na figura abaixo (Figura 18) vemos a catedral de Notre Dame, e embora classificada como fazendo parte das artes estáticas, podemos inferir a existência de movimento, ou seja, podemos vislumbrar a sensação de tempo e ritmo criada pelo jogo das formas e luzes no interior da catedral.



Figura 18: Interior da Catedral de Notre-Dame, em Paris. ⁷

Le Corbusier ⁸ realizou suas primeiras teorias sobre a luz na igreja *Notre-Dame-du-Haut*, em *Ronchamp* (1955) e no Convento de *Sainte-Marie de la Tourette*, em *Eveux* (1960) (COSTA, 2013: 41).

Ambos os edifícios apresentam uma qualidade poética intensa na qual a luz desempenha um papel fundamental. No primeiro edifício, a luz não só revela a transformação do espaço, como cria movimento, cor e textura de forma altamente dramática. No segundo, foi introduzido um dispositivo, ao qual Le Corbusier denominou de ‘*canons à lumière*’, ou seja, uma forma de condutores de luz que estava dirigido diretamente ao sol (COSTA, 2013: 41).

⁷ Disponível em:

https://www.google.com/search?hl=ptpt&tbm=isch&source=hp&biw=1304&bih=691&ei=oYQAW9_FCsKlwgS0h7XI_Dw&q=catedral+de+notre+dame&oq=catedral+de+notre+dame&gs_l=img.3..017j0i30k113.755.4940.0.5120.22.13.0.9.9.0.175.1327.0j10.10.0....0...1ac.1.64.img...3.19.1584....0.YrEZw2yrSHM#imgrc=x8wEt_4fAKM8xM. Consultado em: 19-05-2018.

⁸ Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1965), mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier, foi um arquiteto, urbanista, escultor e pintor de origem suíça e naturalizado francês em 1930.



Figura 19: Notre-Dame-du-Haut, em Ronchamp.⁹

Para o escritor Victor Hugo¹⁰, a arquitetura é viva.

A arquitetura, para Victor Hugo, é a predecessora da imprensa. Antes do papel, o homem escreveu suas histórias na pedra, e, ao agrupá-las num monumento era como se um livro ou um documento fosse escrito, nele contendo a história e as estórias dos homens que o construíram (CHAVES, GALANTE e SCHLTZ, 2010: 11).

Na dança e no teatro, para Laban (1971: 20), o movimento revela muitas coisas diferentes. Este movimento pode ser interpretado como ritmo e revelar um caráter, uma atmosfera, um estado de espírito, expressões inerentes ao movimento. Em seus estudos direcionados às artes do movimento, como expressão não verbal, Laban afirma que através do movimento transmite-se a sensação que se quer passar ao espectador. Não há necessidade de palavras para transmitir uma sensação (LABAN, 1971: 22). “A arte do movimento no palco incorpora a totalidade das expressões corporais, incluindo o falar, a representação, a mímica, a dança e mesmo um acompanhamento musical” (LABAN, 1971: 23). O controle da fluência do movimento está

⁹Disponível em:

https://www.google.com/search?hl=pt-BR&tbm=isch&source=hp&biw=1304&bih=691&ei=IoAW6_3G4apwgTkhKWoAw&q=Notre-Dame-du-Haut%2C+em+Ronchamp&oq=Notre-Dame-du-Haut%2C+em+Ronchamp&gs_l=img.3...743.743.0.1319.1.1.0.0.0.127.127.0j1.1.0...0...1ac.1.64.img..0.0.0...0.aZEzAf-cNZE#imgrc=zPTQOohkUrDHYM. Consultado em 19-05-2018.

¹⁰ Victor-Marie Hugo (1802-1885) foi um romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta, artista, estadista e ativista pelos direitos humanos francês de grande atuação política em seu país.

intimamente relacionado ao controle dos movimentos. “Uma representação vital quase sempre decorre do reconhecimento do fato de que os meios visíveis e audíveis da expressão do artista são exclusivamente compostos por movimentos” (LABAN, 1971: 28).



Figura 20: Convento de *Sainte-Marie de la Tourette*, em *Eveux*¹¹

Considerações Finais

Em todas as expressões artísticas criada pelo homem, podemos notar a presença do ritmo em maior ou menor grau. O tempo também está implícito de alguma forma nestas manifestações artísticas. Seja ele interpretado do ponto de vista filosófico, psicológico, científico, matemático ou de forma metafísica. Sons, cores, formas, traços, palavras e imagens carregam de alguma forma ritmo e tempo através de um movimento nem sempre evidente. O mundo é transpassado por ritmo e tempo, pois o homem em sua essência existe no tempo e é um ser rítmico. “O mundo se apresenta suficientemente espaçado para estar sempre vazado de vazios, e concreto de sobra para nunca deixar de fazer barulho” (WISNICK, 1989: 16).

Gleiser (2010: 104), menciona que “é sempre bom lembrar que nossos conceitos de espaço e de tempo são apenas ferramentas criadas para quantificar as transformações que percebemos no

¹¹ Disponível em:

https://www.google.com/search?hl=pt-BR&biw=1304&bih=691&tbm=isch&sa=1&ei=AlSAW6OJB4rFwAS4uIXoAw&q=Convento+de+Sainte-Marie+de+la+Tourette%2C+em+Eveux+&oq=Convento+de+Sainte-Marie+de+la+Tourette%2C+em+Eveux+&gs_l=img.3...379310.381748.0.382269.31.12.0.0.0.117.621.3j3.6.0...0...1c.1.64.img..29.0.0...0.N1FboySVggU#imgrc=knYVNbnT73DQ4M. Acesso em: 19-05-2018.

mundo natural. Torná-los mais maleáveis é apenas uma pequena adaptação, necessária para aprimorar nossa descrição do mundo”.

Santo Agostinho, no livro das *Confissões*, se perguntava “o que é o tempo”:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente (SANTO AGOSTINHO, 2000: 322).

Para Rovelli (2017: 12) a natureza do tempo talvez continue a ser o maior mistério. No entanto, para o autor, “toda a evolução da ciência indica que a melhor gramática para pensar o mundo é a da mudança, não da permanência. Do acontecer, não do ser” (ROVELLI, 2017: 80).

No presente artigo buscamos trazer observações sobre os vocábulos ritmo e tempo, apresentando os termos sob um prisma holístico, e ao final desta reflexão, podemos aferir que tempo e ritmo se associam às artes e não há como concebê-los desassociados do movimento. Uma aproximação do conceito de Rovelli proveniente da ciência nos ajuda a entender o fenômeno rítmico nas artes, pois segundo o autor, pensar o mundo como um conjunto de eventos, nos possibilita apreendê-lo, compreendê-lo e descrevê-lo melhor. O mundo não é um conjunto de coisas, mas sim um conjunto de eventos, e, neste sentido, podemos traçar uma aproximação do conceito oriundo da ciência para das artes. Tempo é uma dimensão na qual os eventos ocorrem. É um domínio no qual todas as coisas existem e funcionam e ritmo pode ser definido como a maneira como estes eventos se organizam.

Referências

BERIO, Luciano. **Sequenza, per flauto solo**. Milão: Edizioni Suvini Zerboni. Copyright 1958. SZ 5531

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 1997.

BOMFIM, Cássia Carrascoza, *O Problema do Tempo no Repertório de Obras Mistas para Flauta Solista*. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 299 p. 2016.

BOULEZ, Pierre. **A Música hoje**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CAMPESATO, Lilian; IAZZETTA, Fernando. **Som, espaço e tempo na arte sonora**. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (Anppom), 2006, Brasília. Anais. P. 775-780.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: Entre o audível e o visível**. 1ª ed. São Paulo: UNESP, 2003.

CHAVES, Regina; GALANTE, Camylla; SCHULTZ, Benilde Suerepa. **Notre-Dame e a arte gótica: O contexto político e cultural na arquitetura do Século XII**. In: II Seminário nacional em estudos da linguagem: Diversidade, ensino e linguagem. 2010, Cascavel PR. Anais. Cascavel: UNIOESTE, 2010.

COSTA, Leandra Luciana Lopes. **A luz como modeladora do espaço na arquitetura**. 2013. 113 p. Dissertação (Mestrado em arquitetura). Faculdade de engenharia. Universidade da Beira Interior. Covilhã, Portugal, 2013.

CRESTON, Paul. **Principles of Rhythm**. 1ª ed. New York: Belwin Mills, 1961.

CRUMB, Gorge **Eleven Echos of Autumn, 1965, violin, alto flute, clarinet and piano**. New York: Edition Peters. Copyright 1972. N° 66457

FRIDMAN, Ana Luísa; MANZOLLI, Jônatas. **O ritmo como sistema evolutivo: o músico imerso em ciclos de percepção**. Opus, v. 22, p. 451-470, dez. 2016.

GAULDIN, Robert. **Harmonic Practice in Tonal Music**. New York: W.W.W. Norton & Company, 2004.

GLEISER, Marcelo. **Criação imperfeita, cosmo vida e o código oculto da natureza**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GUIMARAES, Marco Antônio. **Onze**. Manuscrito do compositor.

HELLER, Alberto Andrés. **Ritmo, motricidade, expressão: o tempo vivido na música**. s/d. 176 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Centro de Ciências da Educação. Universidade de Santa Catarina.

IAZZETTA, Fernando. **A música, o corpo e as máquinas**. Revista Opus, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, agosto de 1997.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

LOPES, Eduardo. **O ritmo e a improvisação musical como veículo para a extensão universitária**. Revista UFG. Ano XV N° 16. junho de 2015.

MENEZES, Flo. **Contesture IV – Monteverdi Altrimenti**. Concertato para trompete solista, ensemble e duas fitas magnéticas digitais, 1990, rev. 1993. Manuscrito do compositor.

MORALES, Marcos F. B. *Holística*.

Disponível em: <<http://www.telurium.net/PDF/holistica.pdf>> Acesso em: 09 jun. 2018.

PALOPOLI, Cibele **Estudo comparativo entre edições da Sequenza I para flauta solo de Luciano Berio: subsídios para compreensão e interpretação da obra**. Dissertação (Mestre em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

PROSCURCIN, Junior, Pedro. *O tempo medido e o tempo percebido: Um antigo contraste re-descrito por filósofos e poetas*. Revista Redescrições – Revista on-line do GT de pragmatismo ano 3, número 3. 2012.

REINACH, Theodore. *A música Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RIBEIRO, Hugo. *Uma bibliografia comentada: Ritmo*. 2001. Disponível em: <<http://hugoribeiro.com.br/download-textos-pessoais/ritmo.pdf>> Acesso em 22 jun 2018

ROVELLI, Carlo. *A ordem do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2000.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. 1ª ed. São Paulo: Via Lettera, 2001.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SULPÍCIO, Carlos A. *Transformação e formação da técnica do trompete: De Monteverdi a Stockhausen*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo, 2012.

TOUSSAINT, Godfried T. *The geometry of musical rhythm*. 1ª ed. Boca Raton: CRC Press, 2013.

ULLMANN, Lisa (org.). LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. 5ª ed. São Paulo: Summus, 1978.

XAVIER, Nilton. *Elementos da linguagem visual*.

Disponível em: <<http://docente.ifrn.edu.br/niltonxavier/elementos-da-linguagem-visual/view>>. Acesso em: 20 maio 2018.

WISNIK, Jose Miguel. *O som e o sentido*. 1ª ed. São Paulo: Schwarcz, 1989.