

# O tempo na música

por Marcelo S. Petraglia

Vamos agora aprofundar nosso conhecimento do Ser da música e, para isso, seremos obrigados a desmembrar o fenômeno sonoro em seus diversos aspectos. Essa atitude metodológica é tão necessária quanto incômoda, pois temos como meta conhecer o todo e não simplesmente a soma dos seus pedaços. Portanto, ao isolarmos um aspecto, fazemos isso tão somente para que ele se torne mais claro e vivo à nossa compreensão e venha, no momento seguinte, reintegrar e enriquecer a imagem completa.

Como exposto na Introdução, temos como pressuposto um conjunto ideal de todas as possibilidades sonoras, um grande ser que abarca todos os tons, timbres, intensidades, gestos melódicos, ritmos e harmonias. Podemos chamá-lo de *grande unidade musical espiritual*, da qual todas as manifestações no plano audível são como que cristalizações individualizadas do seu potencial infinito. Cada som que ouvimos é uma pequena gota desse oceano sonoro espiritual, uma aparição momentânea, fugaz e parcial desse ser. Ao se precipitar sobre o plano audível, essa essência sonoro-musical apresenta sua face polar: o tom e o tempo.

Por mais que já se tenha falado e pesquisado sobre nossa relação com o tempo, ele é um fato da vida sobre o qual não possuímos nenhum poder e que, por isso, nos fascina e amedronta. Usamos (até vendemos) o tempo, mas não temos sua posse. Criamos e utilizamos medidas que nos servem para organizar os fatos históricos e cotidianos da vida, mas sabemos que nossa vivência do tempo escapa ao cronômetro.

Devemos lembrar que o tempo é algo indissociável do elemento do movimento. Tempo é fluxo. Um fluxo contínuo e amorfo, expressão da *vontade primordial* que impulsiona cegamente todo o plano da existência em seu devir. Assim, em seu estado bruto, esse impulso não conhece ordem ou regularidade<sup>1</sup>. Caracterizar essa dimensão do elemento temporal puro não é tarefa fácil, pois ela se desenrola em uma camada da realidade à qual não temos acesso com nossa consciência ordinária. Fluímos com o tempo, como se estivéssemos entregues a um rio selvagem, sem obstáculos, sem retorno ou pontos de referência e, neste estado, confundimos nossa consciência com o próprio rio. Somente graças aquilo que se impõe como resistência a este fluxo é que temos a percepção de sua passagem. São os obstáculos, as contrações de seu caldo, que nos permitem ter consciência de seu movimento. Entendam-se, aqui, por obstáculos e contrações, todos os fatos que se marcam como pontos na nossa consciência: a alternância entre inspiração e expiração, a alternância de luz entre o dia e a noite, cada toque do pé no chão e basicamente tudo aquilo que se diferencia no nosso campo perceptivo.

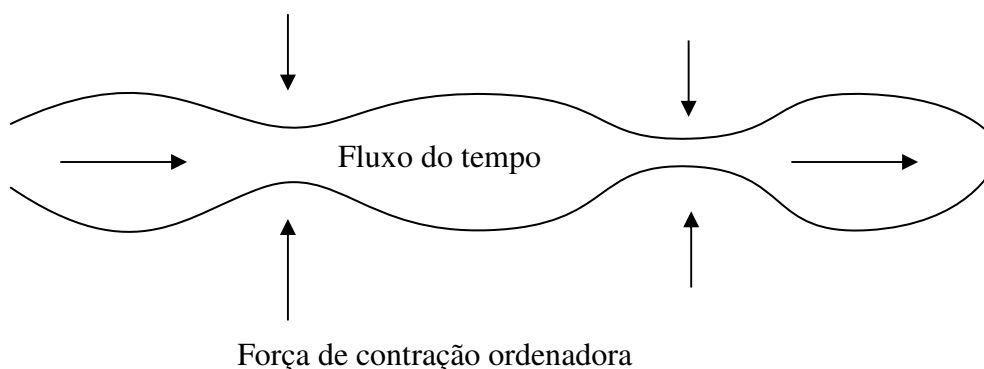
Cabe aqui uma relação entre os aspectos do fluxo temporal à imagem do ser humano apresentada anteriormente. Podemos relacionar o movimento puro do tempo à corrente terrena que se manifesta no *corpo físico* e *corpo etérico*. Lembremos que o corpo etérico é aquele que conduz os processos de crescimento, vida e morte dos organismos, que eleva a matéria inerte ao plano da vida. Sua tendência natural é a expansão, são as formas arredondadas e convexas. Por outro lado, é por meio do *corpo astral* e do *Eu* que fluem as leis e os arquétipos numéricos universais que entalham proporções e ordenam a substância plástica do tempo. Como já dissemos, o *Eu* é nosso ponto de contato e elo com o plano essencial do mundo. É por intermédio dele que adentramos o âmbito das leis e os arquétipos das coisas. Ao imprimir sobre o corpo astral esses arquétipos, o eu tem a chance de atuar sobre as manifestações do mundo. A força astral que se estrutura sob a ação do eu em um conjunto de estruturas numéricas cria, organiza e separa os fenômenos com todas as suas

---

<sup>1</sup> Schopenhauer (2005)

diferenciações. É no embate entre essas duas correntes (eu-astral e etérico-física) que o universo temporal (e também o universo tonal, como veremos mais adiante) se configura. A vivência do tempo torna-se, assim, o resultado do encontro entre a força volitiva que se expressa em nosso sangue e em nossa vitalidade e a força ordenadora do espírito que atua em nosso sistema nervoso e gera consciência. Maravilhosamente, essas duas forças se encontram em harmonia no centro do nosso corpo e se expressam em arcos de respiração e pulsar do coração.

Passamos a ter consciência do fluxo do tempo à medida que ele é moldado por forças de contração e expansão, criando, assim, diferenciações em seu caminho. As contrações a que me refiro são como nós em uma corda, que marcam pontos de referência para avaliarmos seu comprimento. São os momentos de maior intensidade e concentração que dividem a linha do tempo em um antes e um depois. Mesmo que estes "nós" não sejam constantes, o simples fato de existirem garante a percepção do fluxo. Quando se tornam regulares, podemos começar a prever seu caminho, a ter a vivência consciente de seu fluxo e a nos sentir seguros quanto ao futuro. Qual seria nosso sentimento se, ao mirar o pôr do sol no horizonte, não soubéssemos quando - e se - ele retornaria ao céu num eventual próximo dia? É a regularidade do nascer diário do sol, que atua em nós como um momento de concentração perceptiva, que nos dá uma sensação de coerência e sentido ao fluxo do tempo.



Um outro aspecto que devemos admitir em nossa relação com o tempo é que somos totalmente incapazes de abarcar conscientemente unidades de tempo muito longas ou muito curtas. O tempo geológico das montanhas, assim como as unidades de tempo do mundo celular e atômico, fogem completamente à nossa percepção. Somos obrigados, de maneira justificada, a tomar a nós mesmos e a nossos ciclos naturais, como o andar, a respiração e o pulso do coração, como referência para definirmos o que é longo e o que é curto.

## O pulso

É fato que necessitamos de um movimento cíclico e constante para termos uma vivência mais consciente do fluir do tempo. Por sorte esse elemento nos é dado em abundância pela natureza nos movimentos dos astros e por nossa própria organização biológica no pulsar do coração, respiração e andar. Todos esses processos servem como balizas dentro do fluxo irrefreável do tempo. Na música, essa polaridade entre o fluxo puro e a ordem se estrutura de forma clara e rica no *fluxo rítmico livre*, expressão da vitalidade temporal, e nos elementos do *pulso*, *compasso* e *subdivisão*, como força ordenadora. Assim, cada música molda o tempo de modo particular e imprime na alma humana uma experiência concreta de suas qualidades rítmicas essenciais.

Nesse movimento que nos precipita sobre o futuro a cada instante, apoiamo-nos em pontos virtuais que são, como veremos adiante, o marco entre o fim de um ciclo e o início do próximo. Com sua redundância, com seu constante movimento de contração e expansão, por um lado o ciclo nos dá a segurança, mesmo que ilusória, da posse do tempo - segurança que necessitamos para ordenar e dar sequência aos fatos da vida. Por outro lado, o elemento cíclico nos dá a certeza de que vivemos apartados da eternidade, pois a eternidade está para além das fronteiras do imensuravelmente longo ou do infinitamente curto e não pressupõe movimento ou retorno: a eternidade está para além do tempo, ela simplesmente é.

Vamos, agora, tentar chegar mais perto de tais fenômenos por meio de uma vivência. Proponha-se o seguinte exercício: num ambiente silencioso fique em pé, concentre-se e perceba os muitos sons e pulsos que do seu interior sobem à consciência, em grande parte advindos de processos fisiológicos. Neste momento em que buscamos contato com uma camada autônoma da consciência, é importante conhecê-los para não se deixar levar por algo externo à nossa vontade. Comece, agora, a bater palmas e vá, gradativamente, ampliando o movimento circular dos braços, tentando ampliar cada vez mais o tempo entre uma palma e outra. Sinta esta dilatação do tempo e procure levá-la ao extremo da duração, numa expansão contínua da alma, como se estivesse adentrado a “eternidade”. Neste estado de dilatação, podemos sentir que dentro de nós uma vontade começa a se manifestar e crescer: a vontade (muitas vezes acompanhada de ansiedade) de que “algo” aconteça, que “algo” interrompa esta “pequena eternidade”. Conviva com esta tensão e deixe que ela cresça até o ponto de não ser mais suportável. Então, alcançando com o braço o extremo de um amplo movimento circular, retorne e bata uma palma marcando com energia este momento de rompimento do silêncio. Temos, agora, uma “eternidade” para trás e uma nova “eternidade” diante de nós. Repita este exercício algumas vezes e atente para os distintos momentos do processo: o período de acúmulo de tensão antes da batida, a batida, o momento logo após a batida e o gradativo esvanecer do som da batida no tempo, o ponto neutro entre uma batida e outra. Podemos nos perguntar: o que de fato se acumula e torna, a partir de um certo ponto, inevitável que se bata a palma? Por que a sensação de alívio após a batida? Vamos a algumas considerações antes de tentar responder a essas perguntas.

Quando estamos numa situação de tamanha dilatação do tempo não nos é possível julgar com segurança a duração entre uma batida e outra. Sentimos ou intuimos sua duração, mas não poderíamos afirmar se os dois períodos foram iguais ou quanto um foi maior que o outro. Isso só se torna possível à medida que nos afastamos das longas durações da “pequena eternidade” e nos aproximamos daquilo que chamaremos de *dimensão humanamente quantificável de tempo*. Aparentemente, as unidades de tempo se tornam mais objetivas e mensuráveis quando cabem dentro de um ciclo respiratório normal. Tente marcar pulsos longos (com sete, oito, dez segundos ou mais), sem subdividi-los mentalmente, peça para alguém conferir com um metrônomo de pulso luminoso ou um relógio e veja até onde seu julgamento do tempo é confiável. No outro extremo, quando tentamos acelerar ao máximo um pulso, também experimentamos um limite - se não físico-motor, em nossa própria mente, que se mostra incapaz de imaginar e manter-se consciente da individualidade de cada contração e expansão do pulso. Acima de certas frequências, acabamos por imaginar algo contínuo<sup>2</sup>. Músicos treinados tendem a expandir esses limites, mas toda a prática do mundo não os leva a suprimi-los. Frequências da ordem de centenas de Hz<sup>3</sup> ou mais, assim como dimensões de tempo da ordem de milhões de anos, podem ser concebidas apenas abstratamente, mas dificilmente vivenciadas ou imaginadas com clareza.

---

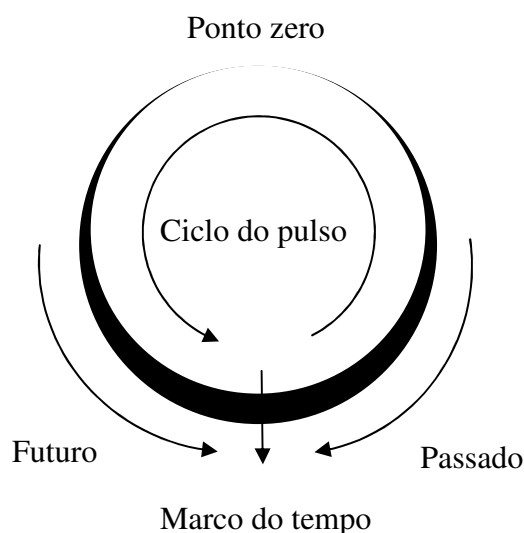
<sup>2</sup> No livro “O som e o sentido”, Wisnik (1989) sugere um processo linear de união entre elemento rítmico e elemento tonal, tratando ambas as manifestações como âmbitos de um continuum vibratório.

<sup>3</sup> A unidade “Hertz” foi batizada em homenagem a Heinrich Hertz, que descobriu e produziu pela primeira vez as ondas de rádio em 1888. Por definição, 1 Hz é igual a um ciclo por segundo; 2 Hz = 2 ciclos por segundo, portanto, cada ciclo com 1/2 segundo e assim por diante.

Voltando a nosso exercício, podemos dizer que o momento da batida é aquele ponto em que nossa intenção toca algo concreto, físico-material. É um momento de resistência que nos acorda em nós mesmos e se contrapõe ao estado dilatado e, poderíamos dizer, cósmico em que estávamos. Entre uma batida e outra percorremos um caminho interior levados por um impulso de movimento. Afastando-nos do marco de referência (a batida), dirigimo-nos ao ponto neutro no seu polo oposto, para dali nos dirigirmos a um novo contato com o “elemento sólido”. Se observarmos com atenção, veremos que esse ponto de contato e resistência não precisa ser necessariamente algo fisicamente tangível. Todo praticante de música aprende a contar os tempos mentalmente. Ele pode até suprimir a representação com números (1...2...3...4... etc.) e chegar a perceber um pulsar que se dá numa substância totalmente imponderável, que chamaremos de “*substância volitiva*”. O ponto de “contato”, que sentimos interiormente, é vivenciado como um momento de maior pressão ou concentração de substância volitiva.

O movimento de cada ciclo que fazemos a partir do ponto de contato segue seu caminho dissolvendo a tensão até chegar ao ponto zero, o polo oposto da concentração. Se parássemos nesse ponto e nele permanecêssemos, sairíamos do mundo espaço-temporal e nos perderíamos na eternidade. Na prática, em nosso estado de consciência terrena, isto não se dá. Somos capazes de tocar esse ponto apenas por um instante, para, logo em seguida, sermos lançados na direção de uma nova concentração. Notamos que a partir do ponto zero somos progressivamente impelidos para o momento da marcação do pulso, seja ele manifesto por um som externo, seja como vivência puramente interna. Somos sugados por um ponto no futuro até que a batida ou marcação aconteça. O que se segue à batida podemos caracterizar como um momento voltado ao passado, pois retemos na memória o marco que acabamos de passar e acompanhamos seu desaparecimento gradativo. Assim chegamos ao ponto zero novamente, onde o sentido da nossa atenção se inverte e a corrente do passado e do futuro se tocam. É importante dizer que o ponto de contato é um marco que orienta a rota do viajante no tempo e o certifica de que está autoconsciente, acordado e no caminho certo. Mas esse marco não deve, de forma alguma, ser confundido com a viagem em si.

Podemos representar esse processo de forma esquemática:



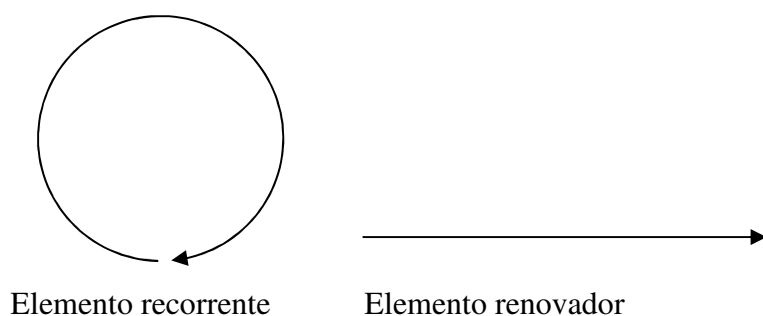
É durante o caminho interior do pulso que temos a liberdade de acelerá-lo ou retardá-lo. É na sua parte não manifesta que ele se permite ser transformado, sendo a marcação apenas o ponto de referência. Podemos concluir que o verdadeiro artista é aquele que intensamente vivencia e

preenche de sentido o caminho que leva de uma marcação a outra no fluir dos pulsos. Ele ouve atentamente e molda esse caminho em oposição à execução mecânica, na qual o espaço entre um "tek" e outro não passa de um vácuo anímico. Chegamos, aqui, a um elemento fundamental para a arte musical: a vivência do “entre”. É na vida entre os marcos dos pulsos, como veremos adiante, na vida entre os tons, que o elemento propriamente artístico-musical se manifesta.

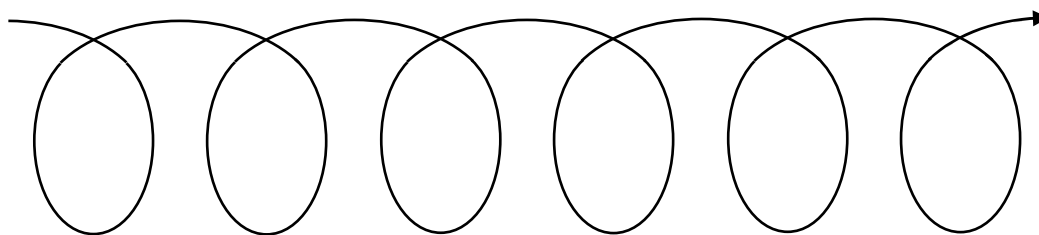
Na prática musical lidamos com esse processo de forma intuitiva e um exemplo se mostra em nossa relação com o espaço acústico. No momento da marcação do pulso, libertamos um som que se propaga no espaço e que simultaneamente ressoa em nosso interior. Nossa percepção atua em dois âmbitos: de um lado acompanhamos a ressonância no espaço (sala, ar livre etc.), por outro, sentimos o fluxo do tempo em nosso interior e avaliamos, medimos a duração do pulso buscando uma interação desses dois mundos. Quando executamos uma mesma peça musical em uma sala com grande reverberação e depois em um ambiente sonoramente seco, intuitivamente tenderemos a tocá-la mais lentamente no local onde a ressonância é maior e vice-versa.

Gostaríamos de mencionar, aqui, a observação de que pulsos longos nos afastam da vivência terrena e nos fazem flutuar mais livremente entre as marcações. Nessa situação somos obrigados a ter maior concentração se quisermos controlar o processo interior que leva de uma marcação à outra, pois nossa tendência natural seria “sonhar” e divagar. Pulsos rápidos nos mantêm em contato próximo com a terra, ficamos pouco tempo sem sentir a resistência e o confronto com o marco do tempo. Isso nos dá maior segurança e controle sobre o fluxo temporal, pois temos menos espaço para “navegar à deriva”. Talvez isso explique a tendência muito comum de acelerar, que normalmente observamos quando batemos palmas em grupo. Nossa ansiedade natural e receio do espaço livre, “com os pés fora do chão”, impele-nos a ficar, sempre e cada vez mais, perto da terra.

Podemos observar, ainda, que o pulso congrega duas forças polares: a da repetição e a da novidade. O elemento da repetição leva ao retorno e garante a regularidade e coerência do pulso (ordem apolínea). No outro pólo, o impulso de ir adiante e sempre renovar-se faz de cada momento um evento único (fluxo dionisíaco). Esses dois princípios podem ser representados como na figura a seguir:



Da união desses dois princípios resulta o pulso como elemento cíclico no fluxo temporal:

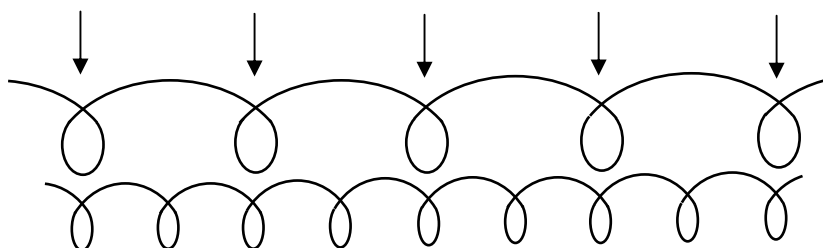


## Compasso e subdivisão

Olhemos agora como, a partir do elemento básico do pulso, todo um universo rítmico se desdobra. Vamos ver como aquilo que musicalmente chamamos de pulso, compasso e ritmo, podem ser entendidos como frutos das interrelações e sobreposições de elementos cíclicos básicos.

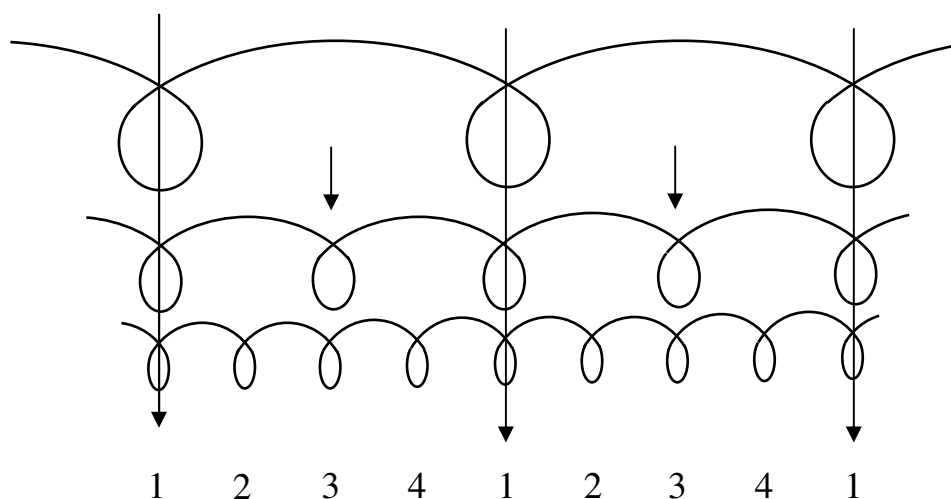
Tomemos um pulso confortável (por exemplo, batendo os pés), mantendo-o o mais regular e homogêneo possível, sem atrasar, sem correr, todas as marcações com a mesma intensidade. Após algum tempo, provavelmente sentiremos certa falta de interesse e cansaço pela monotonia desse pulso. Ele, que nos trouxe para uma vivência mais terrena do tempo, ancorando nossa percepção em algo palpável, agora, pela redundância, perde sua vitalidade e faz nossa consciência adormecer.

Seguindo nosso princípio básico da resistência como geradora de consciência, vamos agregar a esse pulso marcado com os pés algo que possa ser ao mesmo tempo diverso e integrado com sua natureza. Tomemos outro pulso (com palmas), porém com duração dobrada em relação ao primeiro, sobrepondo um ao outro, de modo que a marcação do segundo coincida a cada duas marcações do primeiro. Temos, assim, a cada dois pulsos do menor, uma ênfase, resultante do acúmulo de energia devido à soma das duas concentrações simultâneas. Isso traz uma respiração cíclica para nosso primeiro pulso, vivificando-o. Temos, agora, o que chamamos de compasso com seu tempo forte e tempo fraco. Uma boa imagem para entender a atuação do compasso é a da usina hidroelétrica: ela breca e regula o fluxo do rio, mas potencializa sua energia.

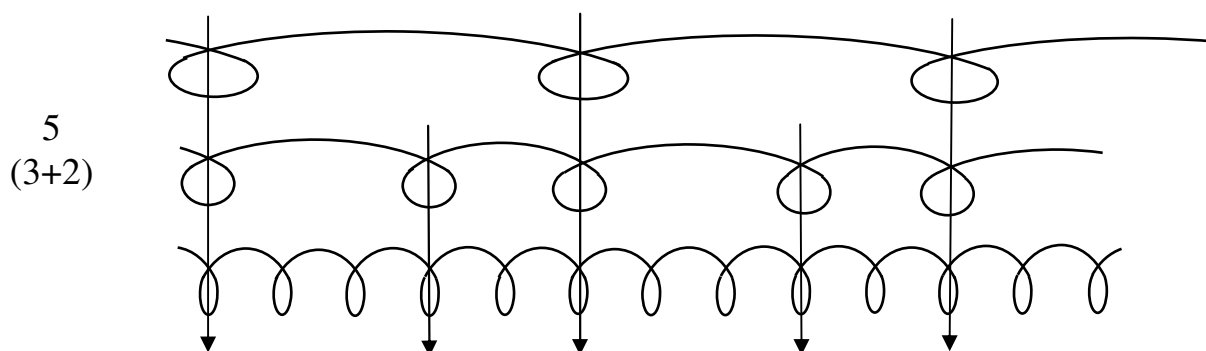


Compassos são, nesse sentido, agrupamentos de pulsos organizados por um pulso maior. Um pulso mais longo que abarca e gera uma dinâmica interna em grupos de pulsos mais curtos, de maneira periódica. Os diferentes compassos são o resultado das diferentes combinações entre um pulso básico e o pulso que os agrupa em diversas unidades métricas. Um exemplo clássico é a relação entre o ciclo respiratório e o pulso cardíaco. Nos adultos, esses dois ciclos se relacionam, em média, na proporção de 1:4, isto é: para cada ciclo respiratório completo ocorrem, em média, quatro "batidas" do coração.

Assim, podemos ter compassos de diversos tamanhos: um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete... pulsos e, teoricamente, com quantos pulsos quisermos, onde a definição auditiva do compasso se dá sempre pela ênfase no primeiro pulso do grupo. É interessante observar que a partir de quatro pulsos por compasso surge a vontade - ou necessidade - de subdividi-lo, fazendo um ou mais acentos leves nos pulsos intermediários, como que para nos orientar no percurso do grande arco do compasso. No compasso de quatro pulsos somos naturalmente levados a enfatizar o primeiro pulso e, de forma mais leve, o terceiro pulso.

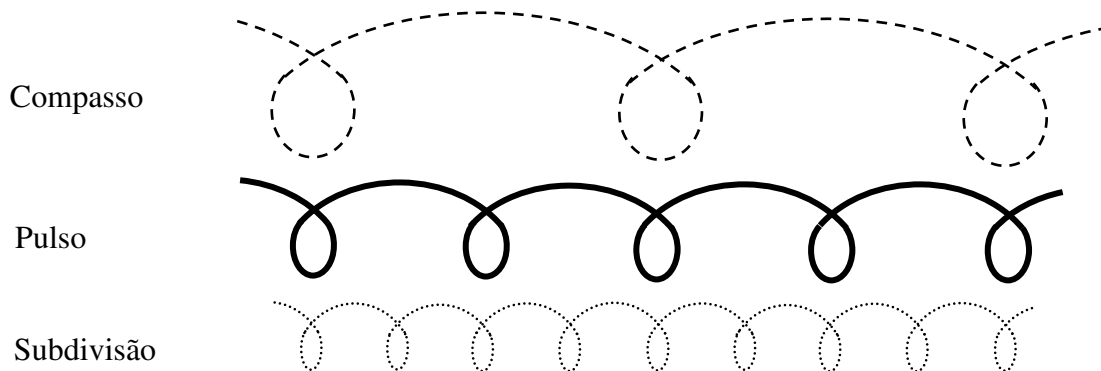


O compasso de cinco pulsos pode ser subdivido em 2+3 ou 3+2; o de 7, em 3+2+2, 2+2+3 ou 2+2+2+1 e, ainda, em qualquer uma das demais possibilidades de agrupamento interno. A subdivisão dos compassos com mais de três pulsos não é uma exigência incontornável da nossa alma, mas uma tendência que parece ter como função vivificar e balizar o arco de percurso de um tempo forte ao outro. Como vimos, muitos pulsos seguidos sem uma diferenciação dinâmica tendem a soar de modo mecânico e morto.



Tomemos, agora, um pulso confortável, por exemplo, nosso andar. O andar naturalmente nos induz a um compasso binário, em função da alternância esquerda-direita das nossas pernas. Começemos a dividir este pulso com palmas: primeiro em um, com uma palma para cada pé, depois em dois, em três, em quatro, sempre atentando para que as divisões sejam regulares, de igual tamanho entre si. Notamos que a divisão em um, dois, quatro e seus múltiplos ocorre de forma bastante regular e precisa. Porém, a divisão em três, seis e nove parece pertencer a um outro processo e exige de nós uma outra atitude; já não é tão clara e objetiva, gera a "polêmica eterna das tercinas"<sup>4</sup>. Voltaremos a isso um pouco adiante. Para o momento, basta constatar que o pulso tanto pode ser agrupado em unidades maiores, ou soma de pulsos, pelo compasso, como pode ser subdividido por pulsos menores, na razão de 1:1, 1:2, 1:3, 1:4, 1:5 e assim por diante.

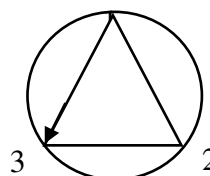
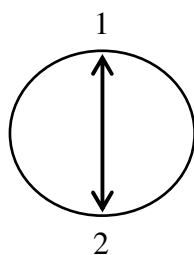
<sup>4</sup> Tercina é o nome que damos à divisão de um pulso em três, assim como duina e quintina são a divisão em dois e em cinco respectivamente. Curiosamente, a divisão em três de um pulso gera mais incerteza quanto à sua exatidão. Falamos, também, em tercinas "alargadas" ou "contraídas".



Com isso temos o elemento cíclico do pulso, com sua contração e expansão, ordenando o fluxo do tempo, sempre se somando e se subdividindo em unidades regulares. Na vida cotidiana temos inúmeros exemplos disso: a semana (compasso) com seus dias (pulso), que, por sua vez, se subdividem em dia e noite (subdivisão binária), horas, minutos etc. Por outro lado, podemos considerar a semana como o pulso do "compasso lunar quaternário" (cada fase da lua um pulso) e os dias como sua subdivisão. Se observarmos bem, veremos quão repleta dessas relações está nossa vida. Como base comum de todos esses aspectos temos o elemento cíclico que, como vimos, é o sustentáculo de nossa consciência temporal terrena.

### As qualidades do binário e do ternário

Vamos olhar, agora, as qualidades dos diferentes compassos ou subdivisões. Se colocamos lado a lado um compasso de dois pulsos (binário) e um de três pulsos (ternário), notamos que o de dois move-se entre dois polos: forte, fraco, forte, fraco.... Já o de três pulsos tem um caráter mais circular e dinâmico.



Sentimos que o 2 nos induz a uma consciência mais terrena, concentrada e "dura", enquanto o 3 traz leveza e expansão. A oposição entre a marcha (2) e a valsa (3) ilustra bem este ponto de vista, que também se espelha na relação masculino-feminino. Seria um tanto grotesco e não efetivo se os amantes marchassem e os soldados fossem à guerra valsando!

A partir dessas qualidades polares básicas do 2 e do 3, podemos entender, por exemplo, como um grupo de 5 pode conter em si uma expansão (3) e uma contração (2), ou vice-versa (3+2 ou 2+3). Dessa forma podemos captar as diversas qualidades dos vários grupos de ciclos, sejam eles compassos, subdivisões ou suas múltiplas combinações. O importante é focar a atenção em nossa alma e perceber seu movimento, seu gesto.



## O ritmo

Cabe aqui a observação de que na audição e no fazer musical as relações entre compasso, pulso e subdivisão são apenas a grade de fundo, o papel milimetrado sobre o qual se apoia o elemento rítmico que de fato ouvimos. São como a régua, com suas unidades de medida e referências de acentuação, que usamos de base para compor e comunicar uma ideia rítmico-musical. O ritmo, em si, se dá por meio da ordenação de sons longos e curtos em diversas proporções.

Olhemos para as células rítmicas básicas dos assim chamados "ritmos gregos", lembrando que os longos nos induzem a uma expansão, a adormecer, mas, também a libertar-nos, enquanto os curtos nos levam a uma contração e ao acordar.

Usaremos os seguintes símbolos para grafarmos estas células rítmicas:  $\cup$  curto e  $—$  longo, onde um longo equivale a dois curtos.

[Ex.1]

Ritmos gregos básicos:

|           |                  |
|-----------|------------------|
| Dáctilo   | $— \cup \cup$    |
| Anapesto  | $\cup \cup —$    |
| Anfíbraco | $\cup — \cup$    |
| Espondeu  | $— —$            |
| Tríbraco  | $\cup \cup \cup$ |
| Troqueu   | $— \cup$         |
| Jambo     | $\cup —$         |
| Pirríquio | $\cup \cup$      |
| Crético   | $— \cup —$       |
| Coriambo  | $— \cup \cup —$  |

Sugerimos que o leitor experimente, com a voz ou algum instrumento, executar repetidamente estas células, procurando captar seu caráter. Somos levados a crer que os gregos possuíam uma percepção qualitativa do gesto anímico de cada uma delas a ponto de dar-lhes nomes, que designavam localidades e povos do seu mundo.

A título de exemplo, peguemos o "crético", que tem seu ciclo baseado em 5 unidades de tempo.

2 + 1 + 2  
 $— \cup — | — \cup — | — \cup — | — \cup — | — \cup —$

Temos: expansão - contração - expansão; como algo que está adormecido, tem um súbito acordar e volta a dormir. Sentimos um clima de certa expectativa, de algo que está para nascer, mas que apenas se insinua.

Comparativamente, o "coriambo", pela inclusão de mais um curto no centro da célula, torna-se mais equilibrado, solar e solene. Ele forma um ciclo com 6 unidades de tempo, sendo facilmente vivenciado como um compasso de 3 pulsos.

2+1+1+2  
 $— \cup \cup — | — \cup \cup — | — \cup \cup — | — \cup \cup —$

Observada dessa forma, a célula rítmica ganha não só um significado musical, mas, também, um significado anímico, um gesto de alma.

A célula básica do nosso conhecido ritmo de "baião" também pode ser analisada desta maneira, só que nela, os curtos e longos se relacionam na proporção de 2:3 e não 1:2, como nos ritmos gregos. Temo-la da seguinte forma:

$$\begin{array}{r} \text{[Ex. 2]} \\ 3 + 3 + 2 \\ \text{— — } \cup \end{array}$$

A inclusão do elemento "3" traz um caráter novo ao movimento, um certo gingado, que não existia enquanto tínhamos apenas a relação 1:2. Compare com a seguinte célula:

$$\begin{array}{r} \text{[Ex. 3]} \\ 2 + 2 + 1 \\ \text{— — } \cup \end{array}$$

Esta soa mais "dura" e "decidida".

A partir deste ponto cabe também considerar as combinações polimétricas. Tomemos algo básico, como a combinação 2 contra 3:

$$\begin{array}{r} \text{[Ex. 4]} \\ 3 + 3 \\ \text{—————} \\ \text{—————} \\ 2 + 2 + 2 \end{array}$$

Aqui temos um compasso que pode ser subdividido em seis unidades de tempo que se agrupam simultaneamente em dois sons com três unidades cada, ou três sons com duas unidades cada. A conhecida tercina contra duína. Esse padrão rítmico, amplamente presente na música de diversas culturas, mostra um notável equilíbrio entre as forças do 2 e do 3, sendo ao mesmo tempo dinâmico, fluido e concentrado, terreno. Para captar melhor sua essência, podemos executá-lo (com as duas mãos, ou entre duas pessoas - uma bate o 2, outra o 3) e, por alguns momentos, subtrair um dos elementos - ora o 2, ora o 3 - captando cada uma de suas qualidades próprias, para depois perceber sua interrelação e o resultado conjunto.

A pergunta é sempre: o que o movimento de uma dada combinação de valores curtos e longos e suas interações diz à minha alma? Que forças um padrão rítmico carrega em si? Como isso afeta o corpo, a alma e a consciência? Um estudo detalhado e aprofundado da grande variedade de ritmos, suas nuances e praticamente infinitas combinações extrapolaria em muito os limites e a intenção desta obra. Queremos apenas tratar aqui certos princípios básicos para que possam se tornar órgãos de percepção do observador para o vasto mundo rítmico.

Para sintetizar o que vimos até agora, poderíamos dizer: o *pulso* nos conecta à terra, o *compasso* e a *subdivisão* trazem vida e dinamizam o pulso, o *ritmo* é a manifestação audível, uma criação com longos e curtos que se apoia nos três elementos precedentes e que comunica uma ideia e um sentimento musical.

A infinita variedade de manifestações musicais nos mostra que esses elementos nem sempre se encontram no mesmo plano de importância dentro de uma peça. Temos música com ritmo, mas sem pulso - é o caso do tempo intuído do canto gregoriano e de outras manifestações de tempo não

medido, como o Alap indiano<sup>5</sup>. A vivência do longo e do curto está lá, mas não subordinada a uma unidade regular de tempo. Nesses casos, o fluxo temporal de um eventual texto, o sentido da frase e o arco respiratório apontam para uma vivência tênue de unidades temporais, que chegam a se caracterizar somente como um embrião do elemento compasso. Justamente pela ausência de um pulso encarnado vivenciamos esse tipo de música como elevado, cósmico e contemplativo.

Outras manifestações mostram um pulso bem estabelecido e um ritmo vivo, mas a ausência de compassos. São situações onde a métrica é tão irregular que a "função compasso", como ordenadora de pulsos, deixa de existir enquanto tal. Podemos encontrar exemplos desse tipo na música indiana, em peças da idade média e renascença e, entre outros, em várias obras de compositores contemporâneos. O "Quarteto para o fim do tempo" de Olivier Messiaen, é um bom exemplo. Nessa peça encontramos, em vários dos seus movimentos, uma rítmica complexa e extremamente vivaz, em que tudo flui com leveza e agilidade.

[Ex. 5]

Olivier Messiaen - Danse de la fureur, pour les sept trompettes

Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif

*ff* non legato, martelé

É principalmente na música de dança e, podemos dizer, em toda música dançável, que o compasso ocupa um lugar de destaque. Para que os membros do corpo humano se concatenem com a música, parece ser condição que ela possua uma métrica regular. Somente bailarinos hábeis e com real sensibilidade musical conseguem fluir em uma métrica livre. Tradicionalmente encontramos nas danças populares - e isso vale para uma bourrée, passando pelo frevo, swing, axé e o techno - a ênfase no elemento compasso determinando o fluxo rítmico, o encadeamento harmônico e até o gesto melódico.

## Andamento

A velocidade do pulso é outro aspecto a ser considerado. Como vimos, um pulso lento dilata nossa consciência, podendo nos levar a um estado de contemplação ou, mesmo, de sono. Já um pulso rápido acorda, excita o nosso sistema neuro-sensorial. A partir de um certo ponto, um pulso muito rápido pode também nublar a consciência, tornar-se hipnótico e até levar-nos a um transe. Temos, aqui, também, o parâmetro da "medida humana" expresso na batida do coração e no andar, por meio dos quais o rápido e o lento se definem e ganham significado. Os termos tradicionais usados para definir o andamento da música (allegro, adagio, presto, vivace, largo etc.) dizem respeito não somente à velocidade do pulso, mas ao caráter do tempo musical e da obra em si. Isto nos remete novamente ao caminho interno do pulso e à qualidade com que fluímos através dele. Podemos compreender melhor essas sutilezas se observarmos diferentes maestros regendo. O bom maestro

---

<sup>5</sup> O Alap é, na música indiana, uma introdução lenta e de ritmo não medido, onde são apresentados o conjunto específico de tons e os gestos melódicos característicos da *raga* da composição.

torna sua vivência interna do pulso visível em gestos e passa ao músico não só uma “velocidade” mas, também, uma maneira de fluir.

Certamente, a partir de necessidades expressivas, podemos ter diversos andamentos numa mesma peça musical e frequentemente acelerandos e desacelerandos. É interessante observar o efeito, sobre nós, de um acelerando ou um desacelerando do tempo musical, como a consciência gradativamente é levada de um estado a outro: da condensação à dilatação e vice-versa. Segue uma tentativa de caracterizar as diferentes possibilidades de mudança de tempo:

*Lento para rápido* - vontade dormente para vontade acordada.

*Rápido para lento* - tanto pode ser um processo de aumento da gravidade quanto um dissolver-se no espaço.

*Ritardando* em final de frase - freia o fluxo; prepara e ressalta a importância do último tom ou acorde.

*Fermata* - abre um espaço contemplativo para a audição. Nas *fermatas* que acontecem sempre nos finais de frase dos corais de J.S. Bach encontramos o momento de reflexão sobre a mensagem ouvida.

*A tempo!* - retomar a caminhada com novo ânimo.

É importante lembrar que o resultado musical final é sempre decorrente da combinação de uma série de fatores, como: fraseado, movimento melódico, intensidade, timbre e aspectos formais. O que foi caracterizado acima é apenas uma indicação de como o elemento temporal pode afetar a expressão musical. Esta ganhará outros significados, dependendo da relação que a estruturação e o fluxo do tempo estabeleçam com os outros elementos musicais.