

Pentâmetro iâmbico: uma atualização para a contemporaneidade

Iambic Pentameter: an update for contemporary times

Clarissa Pimentel Portugal¹
Escola Eleva Brasília – EEB, Brasília/DF, Brasil
E-mail: clarisaportugal@gmail.com

César Lignelli²
Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil
E-mail: cesarlignelli@unb.br

Resumo

Esse trabalho analisa o pentâmetro iâmbico, estrutura rítmica presente na fala e especificamente no teatro shakespeariano, argumentando a sua validade como ritmo e sua possível compreensão como um pulso. Para tal serão expostos conceitos rítmicos da linguística e da música para compreender como o ritmo é entendido hoje e como, no contexto cênico, o seu uso padronizado acarretaria antagonismos e possível monotonia. Tendo em vista que o pentâmetro iâmbico implicaria num ritmo padronizado e que em cena a expectativa é de variações sutis e explícitas de ritmo, como de outros parâmetros do som, uma alternativa justa é a redefinição do pentâmetro iâmbico como um pulso regular sobre o qual o ritmo pode variar.

Abstract

This work analyzes the iambic pentameter, a rhythm pattern present in English speech and especially in Shakespearean plays. We argue its rhythmic validity and its exchange for pulse. For such premises, theories on rhythm in music and in linguistics will be used to understand the place of rhythm today, in theater, and its implications on stagnating stage speech. As a rhythmic pattern, the iambic pentameter implies a monotonous and antagonist use on stage, being a place where subtle and explicit rhythm, and other sound parameters, are expected. An alternative to that is to understand the iambic pentameter as a regular pulse upon which the rhythm may vary.

Palavras-chave

Pentâmetro iâmbico. Ritmo. Pulso. Teatro. Shakespeare.

Keywords

Iambic pentameter. Rhythm. Pulse. Theater. Shakespeare.

1 Mestra em Educação (PPGE-UnB) pelo Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade de Brasília e Licenciada e Bacharela em Artes Cênicas também pela Universidade de Brasília. Arte-educadora, atriz, contadora de histórias e pesquisadora nas diferentes linguagens artísticas, arte-educação e áreas correlatas.

2 Professor da Área de Voz e Performance do Departamento de Artes Cênicas (CEN), do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG-Arte) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014-2015).

O presente trabalho se debruçará sobre o pentâmetro iâmbico, ritmo expressamente presente na obra de William Shakespeare (1564–1616), e como, compreendendo-o como um padrão rítmico regular, apresenta certa incongruência quanto ao seu uso cênico, visto que a fala em cena pressupõe variações explícitas e sutis na produção vocal. Para tal, propomos que o pentâmetro iâmbico seja um pulso, elemento da música que permite batidas regulares, sobre o qual o ritmo pode variar. Apresentaremos a seguir, em maior detalhe, essa proposta e ressaltamos que nosso interesse é aprofundar um pouco mais no entendimento do uso do ritmo em textos cuja compreensão rítmica mais apurada se faça necessária e, quiçá, encontre aplicabilidade em contextos mais amplos das artes cênicas.

O ritmo, conforme entendido hoje, pode concernir-se a uma delimitação dos acentos fortes e fracos de determinada oração, quando se concerne à linguística. A linguista brasileira, Gladis Massini-Cagliari (1992 e 2010), promoveu e promove ao longo de sua carreira de pesquisa acadêmica estudos acerca da estrutura da língua, uma delas relativa à análise minuciosa do ritmo. Uma de suas primeiras publicações foi o livro “Acento e Ritmo” (1992) que, curiosamente, já pelo título, exprime que o acento não necessariamente se associa ao ritmo. Ela explica isso ao longo da leitura ao expor duas definições de ritmo:

O ritmo é um padrão de uma sequência temporal (definição mais comum, porém a que apresenta mais restrições);
O ritmo é um padrão de qualquer sequência (menos comum, porém mais abrangente).
(Massini-Cagliari, 1992, p. 41)

Assim, como aponta a autora, na linguística e na música a definição predominante do ritmo é a da *isocronia*, o ritmo como padrão de sequência temporal (Massini-Cagliari, 1992). Considerando a predominância da isocronia, pode-se entender que o ritmo é a padronização de acentos fortes e fracos através de um tempo regular determinado dentro de

uma música e/ou num diálogo. Isso sem contar o uso do termo ritmo em diversas áreas da vida, como na medicina, referindo, por exemplo, ao ritmo dos batimentos cardíacos, ou na biologia em relação ao ritmo celular; além de suas diversas aplicações metafóricas como “ritmo da vida”. O interessante é perceber que, em todos os exemplos dados, o ritmo diz respeito à regularidade e ao tempo, à duração que leva para ir de uma batida à outra. Para a presente pesquisa, o ritmo será estudado quanto ao seu uso na fala, na poesia e, principalmente, no contexto cênico; será também debatido sobre o aspecto positivo ou não de concebê-lo como regular, considerando o contexto teatral. Para tal, será analisado o ritmo iambo no soneto de “Romeo e Julieta” de William Shakespeare (1997).

Essa escolha específica para o estudo de caso se dá pelo iambo ser um ritmo reforçado por estudiosos de Shakespeare como algo necessário às encenações das peças do autor (Silva, 2009). No entanto, e quanto a isso, suscita-se a seguinte questão: a utilização de um ritmo específico, considerando sua ligação à regularidade do batimento, possivelmente não padroniza em demasia uma encenação teatral ao invés de multiplicá-la? Se pensarmos em duração como o tempo que leva uma batida a outra e que há um ritmo pré-estabelecido, isso significa que a duração entre as batidas sempre será igual. Ora, isso também significa que especificamente nessa frase, ou texto, ou peça, não haverá diferença de velocidade entre as falas. Uma ideia um tanto monótona e até antagônica ao teatro. Mas, se em Shakespeare o ritmo é o iambo, precisamente o pentâmetro iâmbico, e se as peças foram escritas para seguirem tal ritmo, parece-nos justo denominá-lo de pulso sobre o qual o ritmo varia; isto é, há a regularidade do pentâmetro iâmbico no pulso, mas o seu ritmo pode variar conforme o contexto. Para fins de embasamento teórico das premissas acima, segue um breve levantamento sobre o pulso, o ritmo e o pentâmetro iâmbico.

Em termos gerais, pesquisas acerca do ritmo

quanto à fala cotidiana e à poesia dividem a maioria das línguas do atual cenário mundial em duas estruturas rítmicas predominantes, sendo: ritmo acentual e ritmo silábico; segundo alguns autores, há também uma terceira forma de classificação denominada ritmo moraico³ (Massini-Cagliari; 1992. Migliorini e Massini-Cagliari; 1992; 2010. Goldstein; 1999), esse último não interessa à pesquisa e exposto para fins de compreensão das possíveis estruturas rítmicas na fala. Quanto aos dois primeiros ritmos, isso significa que algumas línguas com base no ritmo acentual tendem a dividir ritmicamente suas falas quanto à cadência entre acentos fortes e fracos cujos intervalos são aproximadamente iguais, não seguindo necessariamente a divisão silábica das palavras; enquanto o ritmo silábico, como explicita o próprio nome, possui a acentuação forte e fraca associada diretamente à divisão silábica das palavras com duração aproximadamente igual entre cada acento (Massini-Cagliari, 1992).

Dentro dos diversos ritmos associados à fala, foram catalogados alguns que acompanham a humanidade conscientemente desde o período latino e grego arcaico, na qual eles mesmos usavam. É importante ressaltar que o ritmo no período antigo era concebido de forma diferente de agora, denominado de sistema qualitativo na qual as sílabas eram divididas em longas e breves (Goldstein, 1999; Aristóteles, 2004), ou seja, havia uma nuance de duração nos ritmos intrínseca à sua estrutura. São os principais ritmos do sistema qualitativo⁴:

/U—/ pé iâmbico

/— U/ pé trocaico ou troqueu

/— —/ pé espondeu

/— U U/ pé dátilo

/U U —/ pé anapesto ou anapéstico

(Goldstein, 1999, p. 18)

É interessante perceber que o ritmo iâmbico, foco deste trabalho, tem sua origem conhecida no sistema qualitativo, ou seja, a duração não era restrita, ao contrário, havia uma sutil diferenciação que torna compreensível o seu uso cênico. Na obra “A Retórica” (2004) de Aristóteles, o filósofo comenta sobre a importância do ritmo para um evento cuja boa retórica é necessária, e diz que o iambo deve ser evitado, visto que é o ritmo usual à fala e que por isso não suscitaria o efeito quisto para tal ocasião (Aristóteles, 2004). A concepção do ritmo iâmbico como pertencente à fala cotidiana perdurou ao longo dos séculos até assumir o posto de uso poético, presente em peso na obra de Shakespeare exatamente por seu uso rotineiro. Isso pode ser interpretado como o desejo do dramaturgo de tornar a fala cênica associável sonoramente ao seu público.

Com uma separação espaço-temporal considerável, a Inglaterra shakespeariana possuía uma forma diferente de conceber a vida, o mundo e as questões humanas, uma delas, e a mais significativa que contaminava toda a forma de percepção, era o fato de ser uma cultura oral em processo de transição à cultura visual (McLuhan, 1972). Pensando nesses termos, é justificável que a escrita se assemelha à fala, visto que a cultura oral era a predominante naquele período. Shakespeare, como tantos da épo-

3 Ritmo associado à divisão das moras, presente em línguas como o japonês. Não há ainda uma definição certa para mora, como para grande parte dos termos linguísticos, mas um modo satisfatório de entendê-lo é que concerne à duração das vogais; assim, uma construção silábica com uma vogal curta possui uma mora, enquanto com uma construção longa apresentaria duas moras. Há casos com três moras, mas estudiosos concordam que a possibilidade de quatro ou cinco moras é pouco provável (Massini-Cagliari, 1992).

4 Para fins de compreensão, doravante o **U** será utilizado para se referir a sílabas breves e/ou acentos fracos segundo o contexto que estiver inserido. O símbolo

lo — se associará às sílabas longas e/ou acentos fortes, também dependendo do contexto ao longo deste artigo.

ca, escrevia para todos os públicos, escrevendo, assim, para abarcar uma compreensão e engajamento geral; um modo de conseguir isso era o uso do iâmbico, do pentâmetro iâmbico, na construção das falas em versos brancos. Isso permitia a compreensão das falas como pertencentes ao cotidiano, havendo maior possibilidade de identificação e assimilação com as peças, além da própria história e contexto da encenação.

Silva (2009) apresenta o estado da arte quanto às pesquisas do pentâmetro iâmbico em Shakespeare e destaca como o entendimento da estrutura rítmica do pentâmetro iâmbico como a batida do coração aparece em diferentes estudos e tornou-se certo consenso, o que explica de certa forma seu possível uso corriqueiro.

Shakespeare escreve em versos brancos usando uma linha sem rima de dez sílabas, feita de cinco pés iâmbicos:

/di-DUM/ /di-DUM/ /di-DUM/ /di-DUM/ /di-DUM/ [ou /U —/U —/U —/U —/U —/]

Isso é uma linha de verso branco — é chamado de verso branco porque não rima com suas linhas adjacentes.

Para Shakespeare isso representa a fala da vida de todo dia. É fluido, informativo e geralmente despretensioso. Sua simplicidade e direcionalidade fazem com que seja paradoxalmente mais transparente e coloquial que a prosa shakespeariana. É certamente mais flexível, afinal é desenhado para ser assim. A medida iâmbica, ou pé, é 'di-DUM'. Cinco desses pés fazem um pentâmetro iâmbico. Nos discursos em inglês ordinário há cinco batidas, ou algo próximo a isso, para cada frase falada. Talvez seja a razão de porque a tendência comum dos versos em inglês, e da poesia dramática em inglês, seja o verso iâmbico de cinco batidas. O discurso em francês geralmente tem seis batidas e essa é a sua estrutura básica da forma mais comum dos versos francês — o Alexandrino⁵. Entretanto, complexas no ritmo ou modeladas com o imaginário, as linhas iâmbicas de Shakespeare nunca estão longe da fala ordinária em inglês. É por isso

que ela ainda pode soar tão natural. (Hall, 2003, p.15 *apud* Silva, 2009, p. 47-8).

Visto a divisão do pentâmetro iâmbico em acentos fracos e fortes, percebe-se essa estrutura restritiva, na qual há delimitação da duração entre os acentos, significando que esse padrão rítmico promove certa estagnação quanto a possíveis variações na duração das falas.

Outro dado interessante é que, antes da percepção de que o cérebro comanda as emoções, acreditava-se que as emoções estavam no coração por seus batimentos se alterarem de forma tão acentuada dentro das diversas situações que provocavam reações emotivas, que são todas (Terra, 1999). A estrutura do pentâmetro iâmbico simula o batimento cardíaco e possibilita o entendimento e apreciação da complexidade da cena tanto emocional quanto racionalmente. Nesse sentido, Shakespeare abordava assuntos pertinentes à realidade sócio-política da época utilizando-se de formal proposital da poética rítmica.

Uma questão a ser levantada, a qual é uma das bases desse trabalho, por que nós, seres do século XXI, temos tal dificuldade em perceber algo que era tão óbvio no século XVI? Um modo de explicá-lo se dá no fato de pertencermos a uma cultura visual que se calca não mais naquilo percebido pelos ouvidos, mas no que os olhos captam (McLuhan, 1972). A relação entre essa explicação e o questionamento anterior parece distante e impalpável até que se percebe que a audição nos transporta ao mundo das emoções, enquanto a visualidade nos torna implacavelmente racionais (McLuhan, 1972). Talvez por isso seja delicado captar os ritmos poéticos, quiçá da fala cotidiana. Conforme McLuhan (1972), culturas orais estão mais ligadas à percepção emocional por estarem imersos em uma realidade sonora cujos emissores não se encontram todos à vista. Dessa forma, os sujeitos dependem uns dos outros na confirmação e propagação das informações — e histórias — e em reações suficientemente rápidas caso

5 O português também se encontra majoritariamente nesse padrão, apesar de algumas possíveis escanções de poesias resultem em decassílabos.

o emitente do som seja uma ameaça e se torne visível. A dependência consciente da comunidade e a celeridade das (re)ações advém das emoções devido ao caminho neural ser mais rápido ao sistema límbico - responsável pelas emoções e memória - do que ao córtex frontal – responsável pelo raciocínio lógico (Terra, 1999).

Sem contar que escrevemos em português para um público, a princípio, brasileiro, o que já transporta não só no tempo, mas também no espaço. Para um brasileiro é ainda mais difícil captar o pentâmetro iambo porque nosso ritmo base de língua não se encontra no agrupamento de quinta, mas nas sextilhas com variações rítmicas muito mais complexas que o iambo. Outro dado é que o inglês é uma língua de ritmo acentual, enquanto o português do Brasil ainda produz uma série de discussões calorosas quanto ao seu ritmo (Migliorini e Massini-Cagliari, 2010). Isso não significa que o inglês não possua padrões rítmicos mais complexos para suas obras poéticas, só significa que é uma realidade ainda mais distante para nós. Mas precisamente por sua presença importante e sua simplicidade estrutural, o iambo é o ritmo selecionado para o trabalho.

Tendo em mente os dados anteriores, segue uma breve contextualização do inglês elisabetano que servirá para estudo de caso e pertinente à pesquisa. O trecho de Shakespeare será analisado no idioma original para não haver problema quanto à tradução, que suscitaria uma série de questões válidas, mas que não interessam ao presente trabalho. Shakespeare (1564-1616) escreveu em inglês no século XVI, um inglês consideravelmente diferente do que é falado hoje, que pode ser visto como um vocabulário mais rebuscado e poético e, na época, repleto de neologismos, visto que o dramaturgo inventou uma série de palavras, termos e frases de efeito (Hall, 2003 *apud* Silva, 2009). Shakespeare escreveu num período em que era aceito trocar o latim pelo inglês na literatura, mas como não havia palavras suficientes no idioma, os autores começaram a inventá-las e, assim, o próprio Shakespeare

criou uma série de palavras⁶ ao idioma que chegam à casa dos cento, a maioria derivada do latim e algumas do francês (Brewer, 2012).

Considerando que o inglês foi reinventado pelos autores da época, é provável que os espectadores compreendessem seus sentidos mais pelo contexto e pelos sons do que pelo próprio sentido, das palavras, mais uma razão de haver tão precisa inclinação à utilização do ritmo cotidiano nas peças. Não só o ritmo era preciso, mas a forma também era muito precisa, levando em conta tanto a estilística dos versos, sendo rimados ou não, como a própria escolha entre verso e prosa.

O próprio pentâmetro iâmbico é substituído ao longo das peças para fins de efeito. Por exemplo: há a inversão dos pés, em que o acento forte é o primeiro e segue o acento fraco, nesse caso pode ser denominado como ritmo trocaico, que se encontra no desespero de Rei Lear na peça homônima na qual o monarca entregue à miséria e à loucura inverte os acentos e grita “Never, never, never, never, never!”. /— U/ /— U/ /— U/ /— U/ /— U/ (Shakespeare, 1997).

Há o pentâmetro iâmbico com final feminino, na qual, após o último acento forte introduz-se um único acento fraco, exemplo disso no emblemático solilóquio de Hamlet, também na peça homônima, “To be or not to be/ that is the question” /U —/ /U —/ /U —/ /U —/ /U —/ /U/, o que reforça ritmicamente sua dúvida e ao longo do próprio solilóquio, enquanto supera a dúvida e toma sua decisão, o final fraco também desaparece (Shakespeare, 1997).

6 Quanto ao número de palavras inventadas pelo autor, é incerto calcular, visto que muitos compartilhavam dessa prática, apesar de Shakespeare, após a morte de Marlowe, ser o mais famoso dramaturgo do período e ter certamente inventado muitas. Como esse dado se tornou senso comum, diversas fontes, confiáveis ou não, oferecem diferentes quantias, desde 600 palavras a mais de mil. Brewer (2017) analisa diferentes edições do Dicionário de Inglês da Oxford e percebe variações consideráveis entre elas. Na 3ª edição, Brewer (2017) conta cerca de 33.000 citações referente a palavras e expressões atribuídas a Shakespeare.

Outro exemplo marcante de variação do pentâmetro iâmbico está no diálogo entre Iago e Otelo, de “Otelo (1997)”, na qual Iago tenta convencer o mouro de que Desdêmona o trai; inicialmente ambos mantêm o ritmo tal qual o é, mas à medida que Otelo é convencido, Iago toma para si o pé inicial das falas do protagonista, forçando o mouro a trocar o batimento, finalizando sempre com o acento fraco, abrindo margem para a dúvida. (Shakespeare; 1997).

Esses exemplos afirmam que existe, sim, uma finalidade prática e deveras importante do ritmo para a produção de sentido na peça e pode propiciar uma qualidade cênica expressiva e considerável. O que leva agora ao estudo de como o pulso, o ritmo e o pentâmetro iâmbico possivelmente se encaixam na dinâmica de fala.

Se, para fins dessa pesquisa, pretende-se associar a regularidade do pentâmetro iâmbico ao pulso, tomamos como definição a descrição energética de Wisnik (1989).

O ritmo é a forma do movimento, ou a forma em movimento, que a música dá a perceber geralmente através de um pulso, um certo batimento regular e periódico (muitas vezes apenas implícito), que serve de base a variações de motivos longos e curtos, rebatidos entre os tempos e os contratempos. Esse rebatimento pulsante depende das acentuações, dos pontos tônicos e átonos dançando o tempo, variações sutis de intensidade que definem o seu perfil e o seu fluxo. O ritmo regular, mas também os ritmos mais irregulares, sugerem, pois, uma pulsação, que volta em fluxos binários, ternários ou outros mais complexos. Essa regularidade é pontuada pelas acentuações (Wisnik, 1989, p. 66 *apud* Lignelli, 2011, p. 170).

É perceptível que Wisnik (1989) associa o pulso ao agente regulador do ritmo, que possui certa batida regular e periódica pautada sobre a acentuação. Através dessa definição o autor pontua uma série de elementos que compõem e participam da grande estrutura do ritmo. O ritmo parece então ser algo muito mais complexo, composto por acentos,

esses que definem o pulso, sobre o qual se pode variar entre momentos longos e curtos, e se alojam entre os tempos e contratempos da partitura, no caso da música, e do diálogo, no caso de uma peça. Wisnik (1989) também comenta que além do ritmo regular, há a possibilidade de ritmos irregulares; esse último, como descreve Lignelli (2011), permite uma noção muito mais subjetiva do tempo, abrindo margens a especulações e sensações para além da divisão temporal mecânica e regular.

Wisnik (1989) afirma que o pulso está presente como base reguladora em todas as estruturas rítmicas, de forma explícita ou não e em ritmos regulares ou não. É possível, e até bastante plausível, que essa regularidade do pulso também se encontra na fala. A fala cotidiana é bastante dinâmica no que diz respeito a sua produção sonora, possuindo não só variações rítmicas perceptíveis, mas também variações de altura, intensidade e até de timbre. Enquanto esses parâmetros do som são comumente usados e muito presentes na música, é perfeitamente concebível a sua existência na fala. Aliás, antes de qualquer instrumento musical, as referências de som, mesmo que percebidos inconscientemente, eram os da natureza, frutos de produções orgânicas, grunhidos ancestrais inclusos.

Segue uma breve caracterização dos parâmetros do som conforme Med (1996):

- Altura (ou frequência) diz respeito à percepção do som entre o agudo e o grave contendo todas as variações captadas pelo ouvido humano e fora dele. A medida de altura é feita em Hertz (Hz), e nossa capacidade de captação do agudo geralmente reduz ao longo da vida com base nas interferências sonoras das quais somos receptores. No ser humano há significativa alteração desse parâmetro na voz à medida que crescemos; quando criança a tendência é que a voz seja aguda, se altera para o grave mais significativamente nos homens e menos nas mulheres na puberdade e tende a se tornar mais grave ainda na terceira idade;

- Intensidade, em termos leigos, corresponde ao volume⁷ do som, que implica a variações entre menor e maior volume, e sua unidade de medida é o decibel (dB). O ouvido humano possui limites quando à captação de intensidades, tal qual a alturas, às vezes não conseguindo captar por ter um volume muito reduzido, ou que são prejudiciais à saúde por serem muito intensos;
- Timbre⁸ é o que figurativamente denomina-se de “colorido” do som e que define as formas com que um som a uma mesma altura e intensidade pode soar diferente dependendo do que ou quem o emite. Um exemplo é que uma série de instrumentos diferentes, como o violão, trompa e piano tocando a mesma nota não possui o mesmo som, isso porque o ar possui diferentes cavidades por qual ressoar em cada instrumento, sem considerar os diversos materiais do qual eles são feitos, como a pressão de ar imprimido pelo músico nos instrumentos. Na voz humana isso possibilita, por exemplo, o reconhecimento de alguém mesmo sem o ver; o timbre se torna uma das maiores características de sua voz;
- Quanto ao ritmo, por ser o foco do trabalho, recebe trato particular e já foi exposto anteriormente⁹.

Há estudos mais avançados dentro da música e da linguística acerca desses e de muitos outros parâmetros do som, mas para fins dessa pesquisa o resumo acima basta.

Retornamos a um ponto levantado anterior-

7 Não é uma regra, tendo em vista que para a acústica não se aplica.

8 Alguns autores da música não reconhecem o timbre como um parâmetro do som, argumentando que sua produção se dá, numa análise minuciosa, na combinação da intensidade e da altura. Para contexto da performance cênica, analisá-lo como parâmetro é justo tendo em vista o seu auxílio no alcance de possíveis timbre para a cena.

9 O ritmo, dentro da música e de forma geral, não é considerado um parâmetro do som. No entanto, compreendendo sua importância à fala e à música, para fins dessa pesquisa e também por sua possível aplicabilidade cênica, a sua compreensão como tal é aceita.

mente: o ritmo do pentâmetro iâmbico muito associado ao batimento cardíaco. No jargão médico e entre os leigos é comum ouvir a expressão “sentir o pulso” ou “medir o pulso”, o que significa nada mais que perceber e medir os batimentos do coração. Como justificamos o que anteriormente referimos ao ritmo do coração e agora trocamos por pulso? Pelo simples fato de que anteriormente não havíamos introduzido formalmente o termo “pulso” nem explicitado o quanto sua existência é certa, porém às vezes implícita no ritmo; também porque o senso comum concebe muito mais o ritmo como termo genérico quanto à regularização do tempo. Outro dado é que não havíamos considerado a complexidade do ritmo e quantas partes o compõem.

Como paralelo, explicitamos que o pulso é a estrutura básica reguladora pontuada pelos acentos; o batimento cardíaco é, geralmente, também regular. Os casos de disritmia são frutos de disfunções cardíacas momentâneas que se não regularizadas a tempo podem levar a óbito. A regularidade é essencial à própria existência no que concerne ao coração, entre tantas outras partes do corpo humano e de outras estruturas orgânicas e inorgânicas. No entanto, quando nos emocionamos é perceptível alteração no batimento cardíaco, seja sua aceleração ou seu retardamento, os nossos ancestrais da antiguidade já o haviam percebido. Isso não significa que a alteração seja brusca e fuja completamente do seu plano regular, na verdade, são apenas pequenas acelerações ou desacelerações que se comportam sobre e conforme o pulso básico (Sociedade Brasileira de Cardiologia - SBC, 2003).

Assim, o batimento cardíaco não é cristalizado num só ritmo, porque “ritmo”, por assim dizer, ele não tem, o que tem é um pulso; por isso o coração se permite nos acompanhar na montanha-russa de emoções que a vida nos proporciona tendo sempre como estrutura base e reguladora o eterna (até que a morte nos separe) /di-DUM/ /di-DUM/ /di-DUM/ /di-DUM/ /di-DUM/...

Numa perspectiva mais sistemática, alguns

conceitos e explicações musicais se fazem necessárias. Para caracterizar o ritmo dentro da música, seguem alguns elementos que o acompanham, além de algumas noções básicas de notação musical. Antes de qualquer coisa, o ritmo na música é concebido, de forma geral, como a ordenação dos valores dentro da partitura musical e a relação entre a duração das notas que se sucedem (Med, 1996). A partitura musical, por sua vez, utilizada na contemporaneidade, se dá pelo pentagrama que são cinco linhas espaçadas igualmente entre si; sobre esse pentagrama se acomodam as notas, as claves, as indicações de tom e o compasso; para além desses elementos se encontra o andamento, este que normalmente fica acima do pentagrama na forma italiana ou como indicação metronômica. Uma partitura musical se parece assim (Figura 1):

Figura 1 - Partitura musical “Pentagrama” de Joseph Siankope e Olga Villa com anotações sobre os elementos da partitura.

PENTAGRAMA
Joseph Siankope & Olga Villa

Andamento (120 bpm)
♩ = 120

Pentagrama!

Clave de Sol e Clave de Fá
Compasso 4/4!

Barra de compasso

Piano

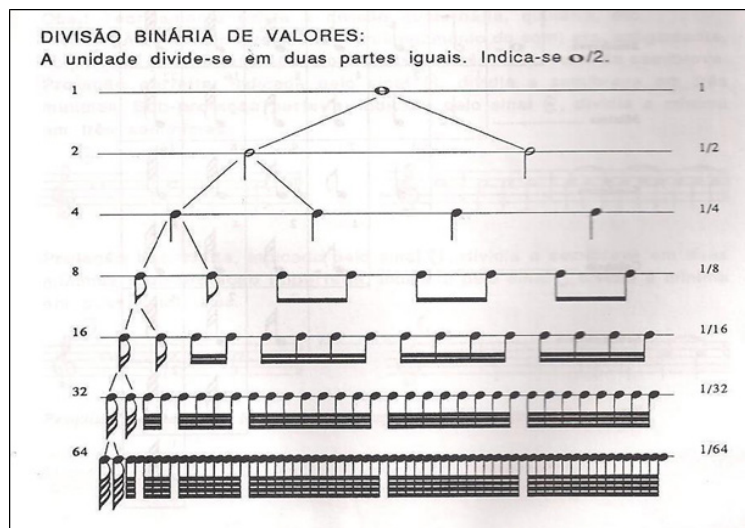
Si ya ha ba ho za la pha ven cen mi go ya va mos a can tar
Jai kun na ndi ven gan ta dos come tra la ra la

Fonte: Med, 1996, p. 388.

Iniciaremos explicando o compasso, esse que se dá pela quantidade de tempo – ou pulsos – sobre a qualidade de notas (ou figura). A quantidade de tempo ou pulso significa quantas batidas cabem em cada compasso. No pentagrama, os compassos são divididos por barras de compasso, que permi-

tem ao músico uma leitura mais precisa da partitura. A qualidade diz respeito à figura musical utilizada para simbolizar a unidade inteira para determinada partitura. Dentro da música, há uma notação padronizada específica, a qual é reconhecida e mundialmente utilizada, apesar de não ser a única, e funciona como um verdadeiro alfabeto musical. Ela se baseia em figuras cujo entendimento se dá matematicamente, iniciando-se por uma única figura representando o valor de um tempo inteiro e as demais decrescem seus valores numa PG¹⁰ de $\frac{1}{2}$. A seguir a tabela de notação (Figura 2) :

Figura 2 - Tabela de notação musical de divisão binária de valores das figuras musicais



Fonte: Med, 1996; p. 27.

Essa tabela permite compreender a qualidade do tempo, ou a figura base para o tempo um (01) em determinada música. Assim, um compasso 2/4 significa que o tempo ocupado no compasso terá de equivaler a dois (02) e a qualidade do compasso

¹⁰ A PG é um termo matemático utilizado para definir uma progressão geométrica. A PG se comporta da seguinte forma: há um dado número x inicial que é multiplicado pelo valor n pré-estabelecido da PG. O resultado por sua vez passa pelo mesmo processo de multiplicação de forma a tender ao infinito. No caso específico da Figura 2 sua multiplicação é finita de até cinco.

corresponderá à figura $\frac{1}{4}$, conforme apresentado na tabela acima.

O andamento é outro elemento deveras importante ao ritmo musical e permite reconhecer a velocidade da música. Existem dois modos mais comuns de indicar o andamento: com termos em italiano ou com sinais metronômicos. As nomenclaturas italianas, populares no século XVIII, se dividem em lento, médio e rápido, como demonstra a tabela a seguir (**Tabela 1**):

Tabela 1 - Tabela com as nomenclaturas dos andamentos em italiano acompanhados dos tempos em batidas por minuto (BPM).

Andamento		
Lento (de 40 a 72 bpm)	Médio (de 72 a 120 bpm)	Rápido (de 120 a 208 bpm)
Grave – 40	Andante – 63-72	Allegro – 132
Largo – 44-48	Andantino – 68-80	Vivace – 160
Lento – 50-54	Sostenuto – 76-84	Vivo- 160
Adagio – 54-58	Commodo – 80	Presto – 184
Larghetto – 60-63	Maestoso – 84-88	Prestíssimo – 208
	Moderato – 88-92	
	Alegreto – 104-108	
	Animato – 120	
	Com moto – 120	

Fonte: Musicca: <https://www.musicca.com/pt/termos-musicais>

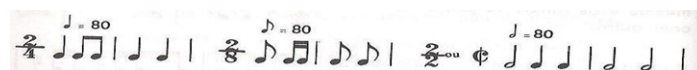
No entanto, com a invenção do metrônomo no início do século XIX, a divisão do andamento passou a ser feita por BPMs, ou batidas por minuto, permitindo uma noção mais precisa à divisão do tempo entre as notas. Um dado curioso é que nos séculos XVI e XVII a unidade de andamento era uma batida do coração, correspondia a uma mínima, ou a figura $\frac{1}{2}$ da Figura 2 (Med, 1996).

É interessante pensar que o coração definia o andamento. O coração era, não só, compreendido como aquilo que dá e permite a vida, mas também

como o órgão das emoções; pode-se entender que o que conferia a velocidade da música se dava através dos movimentos emocionais. Não parece à toa que as nomenclaturas em italiano dos andamentos associam-se aos humores.

Contudo, com o advento do metrônomo, o andamento se tornou cada vez mais preciso e seu aspecto emocional se deslocou ao pulso que, como o próprio nome indica, pulsa vida e emoção à música. Com isso, a velocidade da música já não permite a variação livre da emoção, o tempo se tornou calculável e rentável. A emoção na música se deslocou à estruturação do compasso, visto que “os critérios para a escolha da fórmula do compasso adequado são bastante subjetivos:

Figura 3 - Exemplo de diferentes grafias musicais



Fonte: Med, 1996, p.126.

A duração dos valores no exemplo acima é absolutamente igual. Porém, conforme o caráter da música, o compositor prefere uma ou outra grafia.” (Med, 1996, p. 126).

Há ainda outro fator que contribui à rítmica musical: a síncope. Vale referenciá-la nessa pesquisa por sua singularidade, posto que a síncope “é um som articulado sobre o tempo fraco ou parte fraca do tempo prolongada até o tempo forte ou parte forte do tempo.” (Med, 1996; p. 143). Isso significa que o tempo fraco ou pulso fraco de determinado compasso é acentuado até o próximo acento forte, produzindo um efeito de troca de acentuação habitual de determinada peça musical. Esse efeito é interessante por permitir um deslocamento, mesmo que breve, da pulsação regular da música, deslocando o ouvinte do conforto para um estado de tensão pela ausência do acento esperado. Considerando o uso cênico do

pentâmetro iâmbico e como ele permite a pulsação regular, a intervenção proposital da síncope nalgum trecho estratégico poderia causar também essa tensão, exemplo disso foi dado anteriormente, quando Rei Lear em “Rei Lear” (1997) troca o pé iâmbico pelo pé trocaico.

Com base nas informações sobre andamento, compasso e síncope, compreendemos o pulso como uma sequência de batidas, regular ou não, que se sucedem conforme a música e/ou texto ocorre. Nessa perspectiva, pouco se associa ao andamento por não conter em si a velocidade pré-estabelecida, ao contrário, acompanha a velocidade conforme o andamento permite alterar-se. Pode sim ser compreendido dentro dos parâmetros do compasso se pensado no seu sequenciamento de batidas independente da velocidade e ainda nas possíveis sincopadas que pode sofrer.

Antes de entrar no exemplo do estudo de caso propriamente dito, segue um exemplo da música sobre como se dá a possível variação do ritmo sobre um mesmo pulso. Foi dito anteriormente que o pulso se mantém por conta dos acentos, assim, independentemente do tempo percorrido entre uma batida e outra, o pulso de determinada música tende a sempre ser o mesmo. Tendo isso em mente, tomamos como exemplo musical “Bohemian Rhapsody” (1975) da banda Queen (1970 - 1991)¹¹. A rapsódia é um estilo musical que, além de possuir os elementos básicos e comuns a qualquer música, como melodia e harmonia, ela se distingue por perceptíveis mudanças rítmicas ao longo da obra; toda rapsódia, clássica ou contemporânea, tem como característica uma série de ritmos diferentes ao longo da música, e, apesar disso, o pulso permanece o mesmo.

Nessa rapsódia específica, o quinteto inglês atravessa três ritmos diferentes, mas o pulso, que é marcado pelos acentos, divide-se em batidas quaternárias do início ao fim no que diz respeito à quan-

tidade de batidas em cada compasso. É possível comprovar isso quando se ouve a música e percebe um acento forte seguido de três acentos fracos ao longo de todas as variações rítmicas. A seguir, a letra da música dividida em três cores, cada cor representando um ritmo diferente e que, se acompanhado pelo áudio, é perceptível como se inicia com um ritmo mais lento durante a intensificação da construção melódica. O ritmo acelera na segunda parte, acompanhado também o sentido que difere do primeiro, e com isso se percebe que a divisão dos ritmos de “Bohemian Rhapsody” (1975) se dá nos diferentes sentidos de cada uma das partes. Altera-se o ritmo uma terceira vez e, por fim, retorna ao primeiro ritmo. Parece, a princípio, uma divisão simplista, mas, se for analisado como uma narrativa cíclica, visto que após o terceiro ritmo retorna-se ao primeiro, conta fragmentos da mesma história em diferentes tempos, tanto no sentido rítmico como nos momentos vividos pelo personagem. Percebe-se que os sentidos se enriquecem junto à divisão rítmica e à intensa construção melódica e harmônica.

*Is this the real life?
Is this just fantasy?
Caught in a landslide
No escape from reality
Open your eyes
Look up to the skies and see
I'm just a poor boy, I need no sympathy
Because I'm easy come, easy go
A little high, little low
Anyway the wind blows, doesn't
really matter to me, to me*

*Mama, just killed a man
Put a gun against his head
Pulled my trigger, now he's dead
Mama, life had just begun
But now I've gone and thrown it all away
Mama, ooo
Didn't mean to make you cry
If I'm not back again this time tomorrow
Carry on, carry on, as if
nothing really matters*

*Too late, my time has come
Sends shivers down my spine
Body's aching all the time*

¹¹ Música disponível no seguinte sítio da internet: <https://www.youtube.com/watch?v=fJ9rUzIMcZQ>

**Goodbye everybody - I've got to go
Gotta leave you all behind and face the truth
Mama, ooo – (anyway the wind blows)
I don't want to die
I sometimes wish I'd never been born at all**

I see a little silhouetto of a man
Scaramouch, scaramouch
will you do the fandango
Thunderbolt and lightning – very very frightening me
Galileo, Galileo, Galileo, Galileo,
Galileo Figaro – magnifico

But I'm just a poor boy and nobody loves me
He's just a poor boy from a poor family
Spare him his life from this monstrosity
Easy come easy go - will you let me go
Bismillah! No - we will not let you go - let him go
Bismillah! We will not let you go - let him go
Bismillah! We will not let you go - let me go
Will not let you go - let me go (never)
Never let you go - let me go
Never let me go - ooo
No, no, no, no, no, no, no, no -
Oh mamamia, mamamia, mamamia let me go
Beelzebub has a devil put aside for me
for me
for me

So you think you can stone
me and spit in my eye
So you think you can love
me and leave me to die
Oh baby - can't do this to me baby
Just gotta get out - just gotta
get right outta here

Ooh yeah, ooh yeah
Nothing really matters
Anyone can see
Nothing really matters - nothing
really matters to me

Anyway the wind blows...
(Mercury, 1975)¹²

Por ser uma música, os elementos musicais contribuem em vários aspectos formais à construção de sentido de “Bohemian Rhapsody” (1975) e poderiam ser extensamente explorados, mas referente à parte rítmica já pôde ser identificado alguns aspectos de seu diferencial e contribuição à narrativa, além de perceber que, mesmo com as variações do ritmo, o pulso continuou o mesmo nos quase seis minutos de música. Para a análise do trecho da obra de Shakespeare, o percurso será o mesmo, verificando que o ritmo contribui à construção de sentido do texto, além dos outros elementos dos parâmetros do som, que na fala atuam conjuntamente, mas, a

na cabeça dele/ Puxei meu gatilho, agora ele está morto/ Mamãe, a vida tinha acabado de começar/ Mas agora eu fui e joguei tudo fora// Mamãe! Ooh! Não foi minha intenção fazê-la chorar/ Se eu não estiver de volta a esta hora amanhã/ Siga em frente, siga em frente/ Como se nada realmente importasse// Tarde demais, minha hora chegou/ Sinto arrepios descendo em minha espinha/ O corpo dói o tempo todo/ Adeus, pessoal/ Eu tenho que ir/ Tenho que deixar todos vocês para trás/ E encarar a verdade// Mamãe! Ooh! (Qualquer caminho que o vento sopra)/ Eu não quero morrer/ Às vezes desejo que eu nunca tivesse nascido// Eu vejo a pequena/ silhueta de um homem/ Palhaço! Palhaço! Você dançará o fandango?/ Raios e relâmpagos/ Me assustam muito, muito/ Galileo! Galileo! Galileo! Galileo! Galileo, Figaro! Magnífico!// Eu sou apenas um pobre garoto e ninguém me ama/ (Ele é apenas um pobre garoto de uma família pobre)/ (Poupe a vida dele, desta monstruosidade)/ Venho fácil, vou fácil/ Vocês me deixarão ir?/ Em nome de Deus! Não, nós não te deixaremos ir! (Deixe-o ir!)/ Em nome de Deus! Nós não te deixaremos ir! (Deixe-o ir!)/ Em nome de Deus! Nós não te deixaremos ir! (Deixe-me ir!)/ Nós não te deixaremos ir! (Deixe-me ir!)/ Nunca, nunca te deixaremos ir! Nunca, nunca, nunca me deixarão ir! Não, não, não, não, não, não, não, não! Oh, mamma mia, mamma mia! Oh, mamma mia, mamma mia! Mamma mia, deixe-me ir! Belzebu tem um demônio reservado para mim! Para mim! Para mim!// Então você acha que pode me apedrejar e cuspir no meu olho?/ Então você acha que pode me amar e me deixar pra morrer?/ Ah, meu bem! Você não pode fazer isso comigo, meu bem! Só tenho que sair/ Só tenho que sair logo daqui// Ah, sim! Ah, sim! Nada realmente importa/ Qualquer um pode ver/ Nada realmente importa/ Nada realmente importa para mim/ Qualquer caminho que o vento sopra/ (Tradução nossa).

12 **Isso é a vida real?/ Isso é apenas fantasia?/ Preso em um deslizamento/ Não há como escapar da realidade/ Abra seus olhos/ Olhe para os céus e veja/ Eu sou só um pobre garoto/ Eu não preciso de paixão/ Porque eu venho fácil, vou fácil/ Um pouco alto, pouco baixo/ Qualquer caminho que o vento sopra/ Não importa de verdade para mim/ Para mim// Mamãe, acabei de matar um homem/ Coloquei uma arma**

título de entendimento, o ritmo e o pulso serão analisados da forma mais isolada possível.

A peça escolhida para o estudo de caso é “Romeu e Julieta” (1997). A escolha foi feita por ser uma peça bastante popular do autor e é uma história que já foi encenada e reencenada de diversas formas através de diversas linguagens para além do teatro; como a releitura em filmes como “Romeu e Julieta” (1997a) dirigido por Baz Luhrmann; “Gnomeu e Julieta” (2011), dirigido por Kelly Asbury, uma animação que conta com a participação especial do personagem de Shakespeare; e “Meu namorado é um Zumbi” (2013), dirigido por Jonathan Levine, uma releitura inusitada e fantasiosa trazida ao universo do terror-tragicomico-romântico do cinema contemporâneo. Além da sua versão em HQ¹³ e presença em outras obras literárias.

O trecho selecionado é o soneto de “Romeu e Julieta” (1997), logo no início da peça, quando ambos se encontram no baile de máscaras na casa dos Capuleto. Ambos mascarados, não se reconhecem como rivais e, por isso, se apaixonam sem pestanejar. O soneto, como destaca Davini (2007), é o próprio beijo, as palavras ditas pelo casal completando a forma poética do soneto já prevê o entrelaçar de suas bocas. Pois, “desde o momento que Romeu e Julieta se veem pela primeira vez, se falam compartilhando uma mesma forma; assim, desde esse mesmo instante, eles ‘são um’.” (Davini, 2007, p. 153).

Quanto à sua atualização em cena, apresenta dois desafios: o pentâmetro iâmbico regular e o seu formato rimado de soneto. A seguir o soneto já com a divisão do pentâmetro iâmbico, sendo as sílabas e palavras em caixa-alta referente a acentos fortes e em caixa-baixa aos acentos fracos.

ROMEO: [To Juliet] If I proFANE with MY un-
WOTHiets HAND
This Holy SHRINE the GENTler SIN is THIS

13 Versão de “Romeu e Julieta (2010)” adaptada por John McDonald, traduzida por Helô Beraldo, editora Larousse.

My LIPS, two BLUshing PILgrims, REAdy
STAND
To SMOOTH that ROUGH touch WITH a
TENDER KISS

JULIET: Good PILgrim, YOU do WRONG
your HAND too MUCH,
Which MANNerly DEVOTion SHOWS in
THIS;

For SAINTS have HANDS that PILgrims’
HAND do TOUCH,
And PALM to PALM is HOLy PALmers KISS.

ROMEO: Have NOT saints LIPS and HOLy
PalmerS TOO?

JULIET: Ay PILgrim, LIPS that they MUST
use IN prayER.

ROMEO: O THEN dear SAINT, let LIPS do
WHAT hands DO;

They PRAY, grants THOUGH, lest FAITH
turns TO desPAIR.

JULIET: SAINTS do not MOVE, though
GRANT for PRAYers’ SAKE.

ROMEO: Then MOVE not, WHILE my
PRAYers EFFECT I TAKE.

[He kisses her]

(Shakespeare; 1997; Romeu e Julieta; Ato
I, cena V)¹⁴

Como foi dito anteriormente, Shakespeare tinha um uso bastante consciente e sofisticado das palavras, suas combinações e as possíveis formas delas derivar. O uso do soneto não é um mero capricho literário, ao contrário, por ser uma forma fixa, repartida entre os dois “se constitui na forma mais acaba, concreta e, ao mesmo tempo, elegante, de unir um casal em todas as dimensões, inclusive eroticamente, em cena.” (Davini, 2007, p. 156). Por ser uma estrutura fixa, já possui em si um desencadeamento rítmico e melódico específico que exige dos

14 Romeu: [A Julieta] Se minha mão profana o relicário/ em remissão aceito a penitência;/ meu lábio, peregrino solitário,/ demonstrará, com sobra, reverência.

Julieta: Ofendeis vossa mão, bom peregrino/ que se mostrou devora e reverente./ Nas mãos do santo pega o paladino./ Esse é o beijo santo e conveniente.

Romeu: Os santos e os devotos não tem boca?

Julieta: Sim, peregrino, só para orações.

Romeu: Deixa, então, ó santa! Que essa boca/ mostre o caminho aos corações.

Julieta: Sem se mexer, o santo exalta o devoto.

Romeu: Então fica quietinha: eis o devoto./ Em tua boca me limpo dos pecados. [Beija-a]

(Shakespeare *apud* Davini, 2007, p. 152)

atores em cena a habilidade de fundir a voz no outro, permitindo que se misturem vocalmente até não se aguentarem só na palavra, mas partilharem um beijo.

Referente à análise de texto propriamente dita, a palavra beijo (*kiss*) se explicita desde o princípio e o desejo é compartilhado por ambos, tendo em vista que a analogia católica é uma fuga laboriosa para cortejar a Julieta por parte de Romeu e entrever as reais intenções de Romeu por parte de Julieta. Por mais que a paixão tenha surgido à primeira palavra dita, são filhos de famílias notórias, precisam se reconhecer antes de caírem um nos braços do outro. Ao dividirem o soneto e repetirem no acento forte *kiss*, estabelecem e compartilham suas vontades. O jovem casal compartilha um código de equivalências, na qual *palm* (palma) e *hand* (mão) são *kiss* (beijo) e *lips* (lábios) e ela, como designa o rapaz, é a Santa casta que abruptamente foge do pedido explícito de Romeu, o peregrino. Assim, por mais que o princípio dissimulado do diálogo permita a Romeu conquistar Julieta, o seu bote *let lips do what hands do* (que as mãos façam o que os lábios fazem) muito a afasta e ela só cede quando afirma que exige respeito.

Quanto ao pulso base do pentâmetro iâmbico no soneto, Shakespeare faz uso magistral da colocação e sequenciamento das palavras conforme a acentuação do iambo. O primeiro aspecto que se destaca é a acentuação forte precisamente nas palavras do entrelaçamento do beijo, sejam elas os substantivos *hand* (mão) e *lips* (lábios), sejam os verbos que os levam à ação, como *touch* (tocar) e *pray* (rezar).

Aprofundando a análise, vê-se o uso do pentâmetro iâmbico alterar o significado das palavras na alocação precisa dos acentos fortes e fracos. Na primeira estrofe, quando Romeu se apresenta “**ROMEO**: [To Juliet] If I proFANE with MY unWORTHiets HAND/This HOLY SHRINE the GENTler SIN is THIS”,

o acento forte ressalta as palavras *fane* e *worth*; *fane* é uma palavra do inglês antigo, usada no período elisabetano, como sinônimo de *shrine* (templo); e *worth* (*digno*) se destaca de *unworthiest* (mais indigno). Assim, Romeu se apresenta na ambivalência da santidade e do pecado, tateando o solo de Julieta, por assim dizer, para saber como abordar o seu desejo e se será correspondido. Ademais, o destaque está nas palavras de alto valor para lisonjear Julieta através da sua posição de nobreza e, simultaneamente, rebaixando-se como demonstração de humildade para que sua proposta indecorosa não seja recebida com imediata recusa.

Na resposta de Julieta “**JULIET**: Good PILgrim, YOU do WRONG your HAND too MUCH,/ Which MANNerly DEVOtion SHOWS in THIS;/ For SAINTS have HANDS that PILgrims’ HAND do TOUCH,/ And PALM to PALM is HOLy PALmers KISS.” percebe-se duas coisas: a primeira é que Julieta aceita entrar no jogo do Romeu e assume o papel por ele conferido, e segundo que é um aceite consciente. Ao destacar as palavras *you* (você) e *wrong* (errado), Julieta deixa claro que Romeu está errado em achar que pode ludibriá-lo e que ela entendeu exatamente o que ele está fazendo. Dito isso, Julieta assume a metáfora e também expressa seu desejo a Romeu, deixando que o peregrino toque as mãos da santa, e que isso deveria bastá-lo por enquanto.

Romeu logo se defende e Julieta prontamente sustenta sua posição “**ROMEO**: Have NOT saints LIPS and HOLy Palmers TOO?/ **JULIET**: Ay PILgrim, LIPS that they MUST use IN prayER.” Nesses dois versos, os dois se apresentam mais abertos e honestos quanto aos seus interesses, não é mais sobre o jogo, mas o desejo pelo beijo. Em especial, Julieta, que destaca *lips* (lábios), *must* (deve) e *use* (usar), e deixa claro que aceita o cortejo e autoriza a investida.

Com isso, Romeu responde “**ROMEO**: O THEN dear SAINT, let LIPS do WHAT hands DO;/

They PRAY, grants THOUGH, lest FAITH turns TO desPAIR.” Há a substituição da metáfora *hands* (mãos), que agora está com acento fraco, por *lips* (lábios), que se manteve com acento forte. Isso só acontece, e Romeo pontua na sua resposta, porque Julieta consentiu ao beijo; mas antes que mova para a ação, usa o jogo de palavras em *despair* (desespero) ou *pair* (par) para ter certeza se sua *faith* (fé) está certa ou não.

Julieta confirma o seu consentimento, com o *grant* (autorização) no acento forte, em consideração (*sake*) às orações (*prayers*) de Romeu “**JULIET:** SAINTS do not MOVE, though GRANT for PRAYers’ SAKE.”, mas, como santa, não se moverá, sua ação é apenas aceitar o pedido do peregrino. Romeu, então, finaliza com “**ROMEO:** Then MOVE not, WHILE my PRAYers EFFECT I TAKE.”, na qual parte para a ação, tomando para si os efeitos da oração, e termina o soneto beijando Julieta.

Com base na análise acima, esse pequeno trecho está repleto de sensações e alterações de batimentos cardíacos; muito diferente de uma regularidade rítmica, o soneto causa uma aceleração progressiva entre o cortejo, a afronta e a conquista. O pulso regular do pentâmetro iâmbico se faz necessário por conta da cadência pré-estabelecida do soneto e, mais ainda, por ser compartilhado por enamorados, por ser o diálogo entre dois corações. O desafio em termos rítmicos é conseguir cenicamente a aceleração cardíaca, a parada abrupta de Julieta e o retorno do pulso que essa cena pressupõe através da fala compartilhada.

Portanto, o uso do pentâmetro iâmbico se faz pertinente à atualização cênica de “Romeu e Julieta (1997)”, como outras peças shakespearianas, visto que o pulso regular do pé iâmbico acentua o encontro romântico do par, mas que não pode se restringir a uma duração regular entre as batidas, ao contrário, a possibilidade de variação rítmica é que intensifica o sentido desse beijo falado.

Para além de Shakespeare, a compreensão do pentâmetro iâmbico como pulso, e não como rit-

mo, pode iluminar certas dificuldades e antagonismos que a anterior associação permite; desfazendo certas constatações como a de Silva (2009) a respeito do mesmo, em que diz: “Como atriz reconheço que não seria capaz de atuar um texto em verso acentuando todos os seus finais, do começo ao fim, e torná-lo algo interessante de ser ouvido.” (Silva, 2009, p. 51). Que possa também servir para outras instâncias cênicas em que o ritmo se faz presente, possibilitando um uso mais consciente dele e de seus derivados para uma encenação rica em pulso, andamento, compasso e síncope.

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2004.
- BREWER, Charlotte. *Shakespeare, word-coining and OED*. In. *Oxford University Museum of Natural History*, on 22 Dec 2017.
- DAVINI, Silvia Adriana. *O Beijo de Romeu e Julieta*. In. *Tempo e Performance*. Org.: Medeiros, M. B. Monteiro, M. Matsumoto, R. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Artes da UnB, 2007.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 1999.
- LIGNELLI, César. *Sons & cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica*. Tese de Doutorado Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Educação, 2011.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *Acento e ritmo*. São Paulo: Contexto, 1992.
- MCLUHAN, Marchal. *A Galáxia de Gutemberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª. ed. Brasília: MusiMed, 1996.
- MERCURY, Freddy. *Bohemian Rhapsody*. Londres: EMI, 1975. Vinil (5:55 min).
- MIGLIORINI, Livia; MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Sobre o ritmo do Português Brasileiro: evidências de um padrão acentual*. In. *ReVEL*, v. 8, n. 15, 2010. [www.revel.inf.br].

SOCIEDADE BRASILEIRA DE CARDIOLOGIA. *Diretrizes para Avaliação e Tratamento de Pacientes com Arritmias Cardíacas*. Rio de Janeiro: Arquivos Brasileiros de Cardiologia, 2003.

SHAKESPEARE, William. *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

SILVA, Ana Terra Leme da. *“Lugar de Fala e Escuta no Teatro de William Shakespeare: Ressonâncias de um Percorso Feminino”*. Tese de Mestrado, Universidade de Brasília, UnB, 2009.

TERRA, Osmar. *Entenda melhor suas emoções*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido: 30/04/2024

Aceito: 27/11/2024

Aprovado para publicação: 24/12/2024

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.