

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFIA E CINEMA**

Vítor Batista Moreira

**SOBRE O CONCEITO DE RITMO AUDIOVISUAL:
Seus mecanismos e implicações**

Belo Horizonte
2025
Vítor Batista Moreira

**SOBRE O CONCEITO DE RITMO AUDIOVISUAL:
Seus mecanismos e implicações**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais.

Prof. Dr. Jalver Machado Bethônico

Belo Horizonte
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS EBA - COLEGIADO DE
GRADUAÇÃO EM CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES DIGITAIS

ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA/TCC

Aos 11 dias do mês de dezembro de 2025, às 14:30h, o estudante VITOR BATISTA MOREIRA, matrícula 2020080235, defendeu o Trabalho intitulado “*SOBRE O CONCEITO DE RITMO AUDIOVISUAL: Seus mecanismos e implicações*”, de modo remoto tendo obtido a nota total de cem (100 pontos).

Participaram da banca examinadora os abaixo indicados, que, por nada mais terem a declarar; assinam eletronicamente a presente ata.

Orientador(a): Jalver Machado Bethônico

Examinador(a): Pedro Cardoso Aspahan



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Cardoso Aspahan, Professor do Magistério Superior**, em 11/12/2025, às 19:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jalver Machado Bethônico, Membro**, em 11/12/2025, às 22:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4766961** e o código CRC **70318C5C**.

“Cada significado, que não possa ser
apreendido senão ligado com outros
significados, deve ser percebido como
ambíguo”

(Eco, Obra Aberta, 1962).

RESUMO

O presente trabalho busca investigar diferentes concepções de ritmo, a partir de tradições filosóficas, linguísticas e científicas, e, alicerçado nisso, analisar como elas se adaptam à audiovisualidade. A partir do estudo das distinções de cada tradição, a pesquisa procura estabelecer um conceito de ritmo capaz de suprir a temporalidade estrutural do campo audiovisual, considerando as correlações entre os elementos que o compõem, como som, imagem e narrativa. De modo geral, o trabalho oferece uma reflexão que busca possibilitar a ampliação do entendimento sobre o ritmo no audiovisual e, com isso, apresentar caminhos conceituais que auxiliem autores, teóricos, estudantes e realizadores a compreender e utilizar o ritmo audiovisual de forma mais consciente.

Palavras-Chave: Fluxo, Contraste, Tempo, Cinema, Padronização Cultural.

ABSTRACT

This work aims to investigate different conceptions of rhythm, drawing from philosophical, linguistic and scientific traditions, and, grounded in this foundation, analyze how they adapt to audiovisuality. Based on the study of the distinctions within each tradition, the research attempts to establish a conception of rhythm capable of addressing the structural temporality of the audiovisual field, considering the correlations among the elements that compose it, such as sound, image, and narrative. In general terms, the work offers a reflection that seeks to enable a broader understanding of rhythm in audiovisual media and, with this, present conceptual pathways that assist authors, theorists, students, and filmmakers in understanding and utilizing audiovisual rhythm more consciously.

Keywords: Flow, Contrast, Time, Cinema, Cultural Standardization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 - ETIMOLOGIA E EPISTEMOLOGIA DO RITMO.....	10
1.1 O Que é Tempo?.....	10
1.2 Rhuthmós: Ritmo Platônico e Pré-Socrático.....	13
1.3 Positivismo e Fenomenologia.....	19
CAPÍTULO 2 - ESTABELECENDO O RITMO AUDIOVISUAL.....	26
2.1 O Conceito se Adapta ao Fenômeno.....	26
2.2 Tempo Estrutural do Audiovisual.....	29
2.3 Ritmo como Contraste Fluxo-Temporal.....	34
CAPÍTULO 3 - EXPERIÊNCIAS RÍTMICAS NO AUDIOVISUAL.....	40
3.1 Sincronia Afetiva e Fusão Sensorial.....	40
3.2 Autoria, Recepção e Padronização Cultural.....	45
3.3 Desenvolvimento da Autoria Rítmica.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63

INTRODUÇÃO

No campo do audiovisual, o termo ritmo é frequentemente utilizado como um elemento central na estruturação e construção de sentido das obras. Entretanto, o número de pesquisas acadêmicas dedicadas a investigar o conceito de ritmo de maneira aprofundada e sistemática ainda é consideravelmente reduzido, principalmente quando se trata do modo que o termo é utilizado no contexto audiovisual. Como o uso do termo é multidisciplinar, essa lacuna teórica não tem apenas o potencial de gerar confusões através dos diferentes pressupostos de cada área, mas também pode tornar seu emprego parcialmente vago. Diante desse cenário, surge a questão que orienta esta pesquisa: como estabelecer uma fundamentação teórico-conceitual para o Ritmo Audiovisual que tenha a capacidade de superar suas relativizações, mas que não abra mão do potencial poético que reside em suas ambiguidades?

Para isso, é preciso entender que essa indefinição acontece, pois, o vocábulo ritmo é utilizado em diversos contextos de inúmeras áreas do conhecimento. É possível encontrar seu uso no campo das artes, biologia, física, filosofia, além de vários outros. Isso se deve a forma com que o termo se desenvolveu, levando cada vez mais a uma expansão do seu escopo representativo. Entretanto, isso começa a se tornar um problema quando, por conta de sua versatilidade, o termo começa a carecer de sentido. Como a professora e cineasta Domietta Torlasco diz em seu livro *“The Rhythm of Images”* de 2021, “Tudo o que está fora de suas fronteiras é reduzido à inexistência; tudo o que está dentro é feito para compartilhar os privilégios da luz e do conhecimento.”¹

Consequentemente, torna-se necessária uma busca por um conceito de ritmo que consiga suprir a necessidade desses diversos campos, mas que não caia numa tentativa de simplificações reducionistas do termo. Com esse objetivo, este trabalho pretende analisar a fundamentação teórica de diferentes visões sobre a temporalidade e, a partir disso, a formação histórica de “ritmo”. Passando por diferentes usos do vocábulo *“rhuthmos”* na Grécia antiga, atentando-se a interpretações platônicas e pré-socráticas para compreender como elas

¹TORLASCO, Domietta. *The Rhythm of Images: Cinema Beyond Measure*. 2021 Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 175 pp. 2021, p. 106, tradução nossa.

influenciaram diferentes movimentos filosóficos e artísticos, investigando suas influências em movimentos como o positivismo iluminista e a fenomenologia.

Além disso, também há certas proposições de debates interdisciplinares que buscam ser produtivos para o estabelecimento desse conceito, como desenvolver sobre a correlação entre métrica e ritmo em suas formações ou compreender se o artista tem ou não a capacidade de controlar a forma que o ritmo de sua obra é recebida. Para isso, o trabalho procura desenvolver uma metodologia qualitativa de estudo teórico fundamentado na revisão historiográfica e exploração bibliográfica de livros, artigos e outras referências. Alguns dos mais utilizados são “The Rhythm of Images: Cinema Beyond Measure” de Domietta Torlasco, “Esculpir o Tempo” de Andrei Tarkovski, “Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing” de Karen Pearlman e “A Articulação dos Signos Audiovisuais” de Jalver Bethônico. Como destacado anteriormente, isso é feito mediante uma abordagem interdisciplinar, onde o texto busca explorar dicotomias e ambiguidades presentes, de variadas formas, em diferentes tradições do pensamento, para então, desenvolver um entendimento acerca de ritmo, sobretudo do ritmo audiovisual, com o objetivo de estabelecer reflexões que sejam capazes de apoiar estudos e autores no entendimento e desenvolvimento das práticas relativas ao ritmo audiovisual.

CAPÍTULO 1 - ETIMOLOGIA E EPISTEMOLOGIA DO RITMO

1.1 O Que é Tempo?

O tempo é o vestígio da perda, ainda que nossa mente tente ordená-lo, sua natureza é a desordem. A dimensão temporal da realidade condiciona nossa existência através desse “fluxo constante” que guia nossa experiência de tal maneira que normalizamos a suposta compreensão empírica desse fenômeno. Como disse o cineasta Andrei Tarkovski em seu livro *“Esculpir o Tempo”* (1998): “O tempo constitui uma condição da existência do nosso ‘Eu’”²

Até o final do século XIX, a perspectiva empírica de tempo absoluto sempre dominou o imaginário de todos, afinal, nada parece tão universal e pleno quanto a consistência cronológica. O artigo *“O Tempo e a Física”*, de 1996, do professor Solon Pereira da Cruz Filho demonstra que as principais teorias acerca do assunto, desde as cosmologias dos pensadores gregos, como Aristóteles, até a física newtoniana com sua lei da gravitação universal³, sempre concordaram com esse caráter transcendental do tempo.

Além disso, essa concepção de tempo absoluto carrega uma irreversibilidade fundamental. Como Solon Pereira da Cruz Filho explica: “o tempo é o fluir constante de energia útil para energia não útil.”⁴. Esse é, em outras palavras, o conceito da segunda lei da termodinâmica: o mecanismo responsável pelo aumento da entropia⁵. Portanto, podemos dizer que o tempo é o vestígio da perda pois ele só se faz possível graças a ineficiência energética dos sistemas, a transformação irrevogável de ordem em caos. Paradoxalmente, é graças a essa propriedade que existe a possibilidade de transformação. Sem a perda e o caos promovidos por esse aumento da entropia, não existiria tempo. Portanto, nesse contexto, a ordem não é inimiga só da vida, mas do próprio tempo. Esta relação fundamental entre tempo e entropia é crucial para o desenvolvimento do ritmo pois, o que promove a existência do tempo é

² TARKOVSKI, Andrei Arsen'evich. *Esculpir o tempo*. [s.l.]: Martins Martins Fontes, 1998. b., p. 64.

³Na física newtoniana, formulada por Isaac Newton no século XVII, o tempo é concebido como absoluto, premissa que sustenta tanto a Lei da Gravitação Universal quanto todo o edifício da mecânica clássica.

⁴DA CRUZ FILHO, Solon Pereira. *O tempo e a física*. Veritas (Porto Alegre), v. 41, n. 162, p. 323-331, 1996. p. 324.

⁵ A entropia é uma grandeza termodinâmica que determina o grau de desordem ou dispersão de energia de um sistema. Responsável por indicar a irreversibilidade de processos naturais.

a diferenciação: quando a energia é dissipada e a ordem se deteriora, o contraste revela a mudança, proporcionando a distinguibilidade dos instantes.

Todavia, no início do século XX, novas descobertas da física desestabilizaram boa parte dessa certeza milenar. O físico alemão Albert Einstein (1879-1955), por meio da Teoria da Relatividade Geral⁶, demonstrou que o tempo não é a estrutura uniforme e absoluta que se imaginava, mas sim uma dimensão relativa entrelaçada com o espaço, uma quarta dimensão no tecido do espaço-tempo. Como Da Cruz Filho observa: “O tempo não é absoluto, o espaço não é absoluto, a combinação de espaço e tempo [...] é o novo absoluto.”⁷ Em outras palavras, a Relatividade estabeleceu que a experiência temporal do observador varia de acordo com sua velocidade e o campo gravitacional que o envolve. Isso acontece pois a densidade da matéria tem a capacidade de deformar o espaço-tempo, assim como, quando astronomicamente distintas, a velocidade relativa entre os observadores promove uma dilatação temporal, dessincronizando-os. O tempo deixa de ser esse substrato passivo e imutável e passa a se integrar na dinâmica de contrastes universais: “Tudo passou a ser dependente da presença de matéria e das velocidades relativas entre observadores. Tudo passou a ser relativo. Inclusive o tempo!”⁸.

Neste ponto podemos nos perguntar: Mas por que a digressão a conceitos da física se faz necessária num texto que busca desenvolver acerca do ritmo no audiovisual? Acredito que a resposta está em questionar o paradigma maniqueísta que separa, rígida e rispidamente, diferentes áreas do conhecimento, isolando-as em domínios incomunicáveis. Como o cineasta e teórico Sergei Eisenstein expõe em seu livro “*A Forma do Filme*” (2002):

É hora de parar de ficar com medo deste novo conhecimento de uma quarta dimensão. O próprio Einstein nos assegura: “O indivíduo não-matemático, quando ouve falar de coisas “quadridimensionais”, é tomado por um misterioso arrepio, por um sentimento que não é diferente do despertado pelas reflexões sobre o desconhecido. Porém, não há declaração mais lugar-comum do que a de que o mundo no qual vivemos é um continuum espaço-tempo quadridimensional.”⁹

⁶É a teoria de campo gravitacional publicada em 1915. Ela afirma que a gravidade não é uma força de atração, mas uma manifestação da curvatura do tecido espaço-tempo. A massa e a energia de um corpo determinam como esse tecido se curva, e essa curvatura, por sua vez, dita o movimento dos outros corpos.

⁷ DA CRUZ FILHO, 1996, p. 330.

⁸ DA CRUZ FILHO, 1996, p. 331.

⁹ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 76.

Essa compreensão relativística de tempo nos auxilia na percepção de um fenômeno fundamental para a compreensão do tema: a experiência temporal não é uniforme e nem universal, mas sim modulada por condições específicas de cada sistema. Assim como, em escala cosmológica, fatores como a massa e a velocidade comprimem e dilatam o tempo, nas experiências humanas o tempo se revela igualmente maleável.

Partindo dessa perspectiva humana, podemos estabelecer o tempo fenomenológico, um tempo que não se ampara no paralelo espacial para estabelecer seu funcionamento, mas na experiencialização humana. Um dos principais autores que desenvolveu acerca desse conceito foi o filósofo Martin Heidegger em seu livro *“Ser e Tempo”* (2024). Para ele, o tempo não deve ser compreendido nem como sucessão de instantes mensuráveis (perspectiva que dominou a física clássica), nem como mera experiência subjetiva de duração, mas como um fenômeno de contra-movimentos de presença e ausência. Assim, para Heidegger, o tempo não é algo percebido por nós, mas o modo como nossa própria existência acontece.

Em sua conjectura, não são as horas e dias que passam, somos nós que passamos. Para ele, o tempo existe como tempo porque somos finitos, a vida só existe por conta da morte e vice e versa, como ele mesmo afirma, "O ser do homem não é algo que se desenrola no tempo; ele é temporal"¹⁰. Isto significa que não somos nós que estamos no tempo, mas sim que o tempo é a própria passagem que constitui nosso existir, elemento inseparável da nossa finitude.

Essas diferentes compreensões de tempo não precisam ser necessariamente excludentes, elas podem se complementar mutuamente estruturando o pensamento artístico de ritmo. A física clássica nos oferece uma perspectiva objetiva e métrica, ótima na abordagem técnica. A relatividade de Einstein introduz um panorama de flexibilidade condicionada, possibilitando a atuação de contextos e cenários variados. E a fenomenológica nos permite atuar no prisma da experiência, elucidando fatores poéticos. É nessa base teórica de interseção de conceitos que podemos, a partir de agora, trabalhar o ritmo expandindo sua potencialidade.

¹⁰HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Minerva Heritage Press, 2024., p. 18

1.2 Rhuthmós: Ritmo Platônico e Pré-Socrático

O ritmo como conhecemos hoje é um conceito que tem a capacidade transcendente de contemplar diversas áreas do conhecimento, desde campos artísticos como as artes visuais, música, a poesia e o audiovisual, até ciências naturais, como a biologia e a física. Para compreendê-lo melhor, recorreremos principalmente a estudos e interpretações de diversos autores acerca do trabalho desenvolvido por o linguista Émile Benveniste em seu artigo seminal “*The Notion of Rhythm in Its Linguistic Expression*” publicado em 1966, onde o linguista foi responsável por uma revisão etimológica e historiográfica da origem do termo ritmo, analisando seu uso, suas variações e seus desdobramentos e, conforme o próprio autor introduz:

A noção de “ritmo” é uma das ideias que afeta uma grande parte das atividades humanas. Talvez ela até sirva para distinguir tipos de comportamento humano, individual e coletivo, na medida em que estamos conscientes das durações e da repetição que as governam, e também quando, além da esfera humana, projetamos um ritmo nas coisas e nos acontecimentos.¹¹

Entendendo isso, é comum que usemos o termo ritmo de diferentes maneiras, com uma grande pluralidade de entendimentos que, por muitas vezes, podem soar até contraditórias. Na medicina, por exemplo, quando o coração de uma pessoa possui alterações em seus padrões de pulso, chamamos de arritmia, onde o prefixo de negação “a-” atribui o significado de ausência de ritmo.

Entretanto, a própria bibliografia médica especializada descreve o fenômeno de forma dissonante. O *National Heart, Lung, and Blood Institute*¹² define arritmia como uma alteração na frequência ou ritmo cardíaco, que pode se manifestar quando o coração bate rápido demais, devagar demais, ou apresenta um ritmo irregular¹³. Assim, a própria definição médica revela a tensão conceitual: o termo “arritmia” pressupõe ausência de ritmo, mas, na prática, descreve sua irregularidade.

Por conta disso, para conseguirmos compreender por completo o ritmo audiovisual e suas ferramentas, precisaremos inicialmente compreender a natureza

¹¹BENVENISTE, Émile. The notion of rhythm in its linguistic expression. In: *Problems in general linguistics*. Coral Gables, FL: University of Miami Press, 1971. p. 281. (tradução nossa)

¹²O *National Heart, Lung, and Blood Institute* (NHLBI) integra o *National Institutes of Health* (NIH) e é um dos maiores centros de pesquisa biomédica dos Estados Unidos, dedicado ao estudo e ao tratamento de doenças cardiovasculares, respiratórias e hematológicas.

¹³NATIONAL HEART, LUNG, AND BLOOD INSTITUTE. What is an Arrhythmia?. [S. l.], [2022]. Disponível em: <https://www.nhlbi.nih.gov/health/arrhythmias>. Acesso em: 26/11/2025. (tradução nossa)

do próprio conceito de ritmo. Com esse objetivo, retornaremos à etimologia da palavra, traçando uma espécie de “árvore genealógica” simbólica do termo. Como Nowell-Smith diz: “Uma maneira de encontrar uma definição para esse “ritmo” ampliado e expansivo seria retornar ao significado “original” da palavra grega *rhuthmós*.”¹⁴

Para efeitos de simplificação, buscaremos nos atentar principalmente às contribuições feitas pelos pensadores da Grécia antiga, cuja epistemologia estabeleceu, como observa o artista e escritor Eiichi Tosaki, uma tradição de teoria de ritmo com uma forte associação entre noções tanto físicas quanto intelectuais, perspectivas essas que seguem se reverberando no pensamento contemporâneo.

Analisando a história é possível perceber que sempre existiu uma tradição de associação entre ritmo e compassos: comprimentos calculáveis vinculados a unidades que determinam os padrões de frequência de determinados pulsos. Nesses moldes, pode-se considerar que ritmo é praticamente sinônimo de métrica, sendo compreendido como a sucessão regular e mensurável de eventos através do tempo. Como Tosaki salienta: “O discurso sobre o ritmo, tal como expresso por vários pensadores, é confundido por discrepâncias no uso dos termos ‘ritmo’ e ‘métrica’”¹⁵.

Esse entendimento se consolida através de Platão. Segundo Torlasco, essa interpretação se estabelece quando o filósofo passa a adotar o termo “*rhuthmós*” (ῥυθμός) para definir o movimento regulado dos corpos humanos numa dança. Portanto, Torlasco conclui que, a partir de Platão: “O ritmo como arranjo torna-se a alternância controlada de movimentos lentos e rápidos”¹⁶. Em *Filebo*, diálogo em que Platão debate sobre a dialética e a ontologia, ele afirma que os movimentos dos corpos são interpretados pelos números e recebem o nome de ritmo e medida.¹⁷

Essa formulação demonstra como, na perspectiva Platônica, o ritmo se estabelece na disposição de movimentos através do tempo, e possui uma característica indissociavelmente numérica. A partir disso, podemos consolidar que o ponto principal da noção Platônica de ritmo é sua associação com medida ou métrica, que é “vinculada à lei dos números”¹⁸. Esse entendimento claramente apoia

¹⁴NOWELL-SMITH, David. What is called rhythm?. 2019, p. 44, tradução nossa.

¹⁵TOSAKI, Eiichi. Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm: Phenomenology, Wittgenstein, and Eastern Thought. [s.l: s.n.]. p. 144, tradução nossa.

¹⁶TORLASCO, 2021, p. 21-22, tradução nossa.

¹⁷PLATÃO, *Filebo*, 17d

¹⁸TOSAKI, 2018, p. 147, tradução nossa.

o uso do termo através de abordagens matemáticas, característica que se torna ainda mais evidente se analisarmos a própria etimologia de ‘métrico’, como Tosaki afirma: “Aqui, a etimologia do termo ‘métrica’ (μετρον) é significativa: deriva do significado ‘dividir’”¹⁹.

Portanto, segundo a tese de Platão, ritmo é uma expressão da vida, mas a métrica é a responsável por regulá-lo²⁰. Em outras palavras, dentro desta concepção, o ritmo não é capaz de existir sem a existência de uma estrutura métrica ordenadora que seja capaz de organizá-lo logicamente, ou seja, ele é definido pela capacidade de ser fragmentado, medido e calculado. Ser matematicamente mensurável é uma característica que constitui o ritmo.

Essa subordinação do qualitativo ao quantitativo se tornou extremamente relevante pois, a partir daí, o uso do termo foi normatizado através das contribuições teóricas sucedidas por dezenas de séculos, possibilitando a aplicação rigorosa de métodos científicos, estabelecendo padrões biológicos, físicos e até estéticos. Como Nowell-Smith observa, o termo passou a incluir ritmos circadianos e corporais (sistema cardiovascular, ciclo menstrual e padrões de sono), permitindo que a expressão passasse a ser utilizado como uma ferramenta pitagórica do pensamento científico ocidental, tornando-a um instrumento complementar na descrição de padrões, frequências e fenômenos temporais quantificados.²¹

Essa característica aritmética foi essencial para a consolidação dessa hegemonia semântica do ritmo. Como explica o filósofo e historiador Pascal Michon em seu artigo “*On the Concept of Rhythm Episteme*”(2018), o entendimento platônico acerca do termo atribuiu a ele o poder universalizante dos números. Como tudo que tem certa duração pode ser organizado regularmente numa sucessão de eventos, seu modelo rítmico, fundamentado na métrica matemática, torna-se aplicável em qualquer fenômeno que se desenvolve através do tempo²²

Alicerçado nessa base teórica, o desenvolvimento do conceito de ritmo e sua relação com o esquema (σχῆμα) e a métrica (μετρον) no pensamento grego antigo pós Platão conduziu ao conceito rigidamente matemático de métrica que surgiu na Idade Média²³. Aqui pode-se perceber que, apesar do ritmo estar atrelado ao tempo,

¹⁹TOSAKI, 2018, p. 152, tradução nossa.

²⁰TOSAKI, 2018, p. 150, tradução nossa.

²¹NOWELL-SMITH, 2019, p. 40, tradução nossa.

²²MICHON, Pascal. *On the concept of rhythm episteme*. 2018, p. 4, tradução nossa.

²³TOSAKI, 2018, p. 150, tradução nossa.

ao vinculá-lo com “esquema” e “métrica”, Platão passa a concebê-lo não necessariamente como um fenômeno que acontece no tempo, mas como uma estrutura que descreve esse tempo. Como Nowell-Smith esclarece: “o estabelecimento do que conhecemos atualmente como ritmo só pode ocorrer uma vez que sua forma foi destemporalizada, tornada estática”²⁴.

No entanto, essa definição, estabelecida através dos séculos até a idade média e potencializada através do iluminismo, não representa a origem do conceito, mas sim uma reorientação semântica que privilegiou aspectos específicos. Essa realidade foi recapitulada por Benveniste em seu artigo. Nele o autor observa que Platão foi responsável por uma mudança semântica no uso do termo “*rhuthmós*”, estabelecendo uma forte associação com a métrica e segregando seu sentido anterior. Como descreve Torlasco, ao citar o professor francês Pierre Sauvanet, a redefinição platônica de *rhuthmós* representa uma redução primordial do campo semântico pré-existente²⁵.

Anteriormente, o ritmo era compreendido de um modo fluido, desprendido da regularidade da medida e de seus parâmetros normativos. Como Tosaki explica, o aspecto anti-métrico do ritmo desapareceu através da expansão de uma tradição pitagórica mensurável através dos períodos Renascentista e Iluminista.

No capítulo “*The Echo of the Subject*” de seu livro “*Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*” (1989), o filósofo francês Philippe Lacoue-Labarthe ressalta que, para livrar-se de toda variedade e irregularidade rítmica, Platão reduz a multiplicidade em nome da simplicidade e da unidade²⁶. Essa transformação do uso semântico do termo se consolidou quando, nos diálogos platônicos, a noção de *rhuthmós* foi, de forma definitiva, subjugada à lógica do número e da métrica, conforme detalha Michon:

O novo significado de ritmo surgiu nos diálogos platônicos em meados do século IV. O *rhuthmós*, que antes era entendido como uma disposição efêmera de algo variável, uma “forma improvisada, temporária e mutável” ou uma “maneira de fluir”, tornou-se “uma sequência ordenada de movimentos”, sujeita à contagem e “dividida em tempos alternados”. Foi inteiramente subjugado pelo métron, isto é, “aquilo pelo qual qualquer coisa é medida”, seja uma regra, uma medida de conteúdo ou de tamanho, uma medida adequada ou um limite (Liddell-Scott-Jones, Greek-English Lexicon).²⁷

²⁴NOWELL-SMITH, 2019, p. 45, tradução nossa.

²⁵TORLASCO, 2021, p. 20, tradução nossa.

²⁶LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; FYNSK, Christopher; DERRIDA, Jacques. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. [s.l.: s.n.]. tradução nossa.

²⁷MICHON, 2018, p. 3, tradução nossa.

A partir dessa realidade, Benveniste contesta essa imposição de sentido através da pesquisa historiográfica em textos nos dialetos Ático-Jônicos²⁸ anteriores a Platão, analisando autores como Demócrito e Leucipo e redescobrimdo um sentido historicamente velado²⁹. Como Michon explica, Benveniste analisou todos os usos identificados da palavra “rhuthmós” entre poetas, prosadores e filósofos e concluiu que, ao menos desde o século VII (a.C.), o termo estava relacionado à forma. “Verbos correlatos como ῥυσμῶ, μεταρρυσμῶ, μεταρρυσμιζῶ (rhusmô, metarrusmô, metarrusmizô) significavam ‘dar forma’ ou ‘transformar, física ou moralmente’”³⁰.

Entretanto, essa “forma” não pode ser percebida pela ótica estática e inerte que o termo carrega consigo na maioria das vezes. Rhuthmós se estabelece como uma estrutura dinâmica, como Nowell-Smith explica, o ritmo pré-socrático deve ser compreendido como estrutura/configuração, porém, isso não significa que rhuthmós careça de uma dimensão dinâmica: ao contrário, estamos sendo convidados a repensar a “estrutura” em termos dinâmicos.

Por conta disso, Benveniste se atenta em diferenciar a forma evocada por *rhuthmós* daquela associada a *skhema*. A etimologia de ritmo é central nessa distinção pois, segundo o autor, rhuthmós deriva do verbo “fluir” (rhein) e, portanto, possui em sua essência uma conotação de “líquida”, algo atrelado a uma perspectiva espacial, mas que deriva da relação temporal. Torlasco, ao comentar acerca do artigo de Benveniste, retoma essa perspectiva morfológica com o intuito de explicitar a natureza dessa diferença:

Rhuthmós deriva, de fato, de rhein (fluir), mas não da maneira como se supunha: longe de designar regularidade no movimento, rhuthmós significa literalmente “a maneira particular de fluir”. Aqui, a diferença entre rhuthmós e skhema surge de modo simultaneamente sutil e irreduzível. Enquanto skhema nomeia “uma ‘forma’ fixa, realizada e vista de alguma forma como um objeto”, rhuthmós expressa a forma no instante em que é assumida pelo que se move, móvel e fluido, a forma daquilo que não possui consistência orgânica; ela se ajusta ao padrão de um elemento fluido, de uma letra arbitrariamente moldada, de uma túnica que se arruma à vontade, de um estado particular de espírito ou de humor. É a forma improvisada, momentânea e mutável.³¹

²⁸O termo ático refere-se à região de Atenas, enquanto o jônico designa cidades como Jônia e Anatólia, localizadas na atual Turquia. Juntos, os dialetos das respectivas regiões formam um grupo linguístico da Grécia Antiga que compartilham diversas características fonéticas e morfológicas.

²⁹TORLASCO, 2021, p. 18, tradução nossa.

³⁰MICHON, 2018, p. 2-3, tradução nossa.

³¹TORLASCO, 2021, p. 19, tradução nossa.

Desse modo, podemos entender a importância da análise etimológica na mudança de paradigma que os sucessores de Benveniste, a partir do uso de seu trabalho como fundamentação científica, buscaram promover na compreensão e uso do termo. Como Nowell-Smith explica: aqueles conceitos e pressupostos que se solidificaram ao longo do tempo conduziram a um beco intelectualmente sem saída. A partir disso, surge uma necessidade contemporânea de repensar a estrutura de *rhuthmós* em termos de movimento.

Ao destrinchar Benveniste, Torlasco descreve precisamente que, após a análise do uso histórico do termo indicar sua correlação com a “configuração”, “disposição” ou “forma”, o linguista verifica que o sufixo “-*thmós*” corrobora com o próprio radical “*rhein*” no estabelecimento da noção de um caráter provisório dessa configuração, indicando não a realização de algo, mas a modalidade particular de sua realização, tal como ela se apresenta aos olhos, distinguindo-a ainda mais das noções de forma definidas por outros termos como *skhema*, *morphe* e *eidos*.

Portanto, o ritmo pré-socrático designa a forma assumida por um elementos móveis e fluidos através dos instantes, como destaca Michon: “uma disposição temporária de algo fluindo, ou mais profundamente, de acordo com a análise morfológica de Benveniste, ‘uma maneira particular de fluir’ ou ‘uma modalidade particular de realização de uma ação’”³². Assim, Benveniste conclui que o conceito de ritmo parte historicamente de “uma configuração espacial definida pela disposição e proporção distintivas dos elementos” para “uma configuração de movimentos organizados no tempo”³³.

Para ilustrar essa distinção fundamental, é interessante notar como ambos os conceitos podem ser usados para descrever o comportamento de líquidos, mas a partir de lógicas substancialmente distintas. Como Torlasco demonstra, Benveniste introduz seu trabalho questionando a convicção comumente aceita de que *rhuthmós* teria sido originalmente usado para designar o movimento regular das ondas. Essa associação exemplifica claramente a relação do ritmo platônico com padrões cíclicos, previsíveis e mensuráveis, fazendo com que ondas e suas cadências constantes tornem-se exemplos perfeitos para o entendimento desse ritmo responsável por ordenar eventos.

³²MICHON, 2018, p. 3, tradução nossa.

³³TORLASCO, 2021, p. 22, tradução nossa.

Por outro lado, o ritmo pré-socrático se relaciona intimamente ao fluir de fluidos através de rios e tubos. Como a escritora norte-americana Susanne Langer desenvolve em seu livro *“Problems of Art”* de 1957: “Uma cachoeira parece suspensa no penhasco, agitando feixes de espuma. Obviamente nada fica parado no ar, a água está sempre passando, porém cada vez mais água segue o mesmo caminho, então temos uma forma duradoura criada e mantida por sua passagem, uma forma dinâmica permanente.”³⁴ Nesse contexto, o ritmo é uma ferramenta que, como explica Benveniste, descreve a maneira particular de fluir de uma queda d’água, a forma adquirida no instante, estabelecendo os limites da forma de um sistema fluido.

Por fim, é importante ressaltar que, apesar da hegemonia do conceito de Platão, diversos autores, desde Aristóteles até pensadores contemporâneos, desenvolveram perspectivas que buscam articular ou expandir essas concepções originárias, contribuindo cada qual de sua forma e com suas particularidades. Todavia, o estabelecimento dessa dicotomia primordial entre ritmo pré-socrático e platônico é essencial pois é delas que derivam-se, direta ou indiretamente, as perspectivas posteriores e seus desdobramentos conceituais pois, seja enfatizando ordens métricas e regulares ou configurações transitórias e percepções de fluxo, as conjecturas posteriores invariavelmente dialogam com uma dessas duas concepções originárias.

1.3 Positivismo e Fenomenologia

Essas duas perspectivas originárias não constituem apenas um debate histórico superado, mas divergências conceituais que se manifestam, sob diferentes vocabulários, ao longo da história do pensamento sobre ritmo. A partir dessa divergência primordial, torna-se possível compreender como diferentes movimentos filosóficos de diversos períodos históricos adaptaram, cada um da sua maneira, os conceitos gregos de ritmo. Uma iniciativa notável é o portal Rhuthmos³⁵, uma “Plataforma internacional e transdisciplinar de pesquisa sobre os ritmos nas ciências, nas filosofias e nas artes”. Nele é possível encontrar uma coletânea de artigos e

³⁴LANGER, Susanne K. *Problems of Art*. [s.l.]: 1957. p. 18, tradução nossa.

³⁵RHUTHMOS. Plateforme internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts. Disponível em: <https://www.rhuthmos.eu/>. Acesso em: 26 nov. 2025. tradução nossa.

estudos que mapeiam as genealogias do conceito e articulam como ele foi adaptado e reinterpretado para cada área do conhecimento.

Baseando-se no que foi estabelecido anteriormente, é possível traçar importantes eixos de embate que possuem uma relação de paralelismo com esse debate dualista, como por exemplo: positivismo e fenomenologia; reducionismo e relativismo; quantitativo e qualitativo; métrica e fluxo. Tais pares não devem ser lidos como categorias rígidas, mas como tensões recorrentes que atravessam esse debate filosófico, transformando-os, através de seu uso, em recursos analíticos que permitem compreender diferentes posições teóricas com maior clareza, mesmo quando certas propostas não se enquadrem precisamente nessas organizações binárias.

O eixo positivista é caracterizado pela consolidação do modelo métrico de ritmo derivado da tradição platônica. Como citado anteriormente, o racionalismo do Renascimento³⁶ e do Iluminismo³⁷ foi um agente essencial no processo de consolidação de um consenso acadêmico quanto ao significado de ritmo. Fruto do desejo de constituir um conhecimento universal e verificável pertencente a esses períodos históricos, esse racionalismo fundamentou-se no entendimento platônico para enraizar o paradigma matemático caracterizado por privilegiar a ordem e a previsibilidade, tornando o uso do termo “ritmo” necessário para a avaliação quantitativa de processos e eventos temporais.

Esse privilégio ao ritmo mensurável surge da necessidade das ciências naturais por um termo que enquadre sistematizações e organizações temporais diversas. Porém, sua influência não se limitou a esse domínio, passando a influenciar movimentos artísticos e filosóficos. Um exemplo emblemático da influência da tradição platônica em pensadores posteriores encontra-se na concepção do filósofo Schopenhauer, destacada por Nowell-Smith: “O ritmo está para o tempo da mesma forma que a simetria está para o espaço.”³⁸ Essa analogia espacial demonstra como, para muitos, o ritmo se estabelece como uma espécie de sinônimo de ordem e regularidade e, ao mesmo tempo, apresenta uma dissolução significativa de sua

³⁶Movimento cultural e intelectual europeu desenvolvido entre os séculos XIV e XVII, período marcado pela transição do feudalismo para o capitalismo e pela revalorização da racionalidade presente na antiguidade clássica.

³⁷Movimento cultural e intelectual dos séculos XVII e XVIII responsáveis pela consolidação do método científico e a valorização da observação empírica, fundamentando os procedimentos científicos contemporâneos.

³⁸NOWELL-SMITH, 2019, p. 41, tradução nossa.

espacialidade, em contraste com a concepção do ritmo pré-socrático. Assim percebemos que, apesar de ser reconhecido por reflexões que buscam estabelecer como a experiência subjetiva molda a compreensão da realidade, o contexto filosófico pós iluminista em que Schopenhauer estava inserido influenciou consideravelmente seu pensamento, incorporando esses princípios ordenadores em sua visão acerca de ritmo.

Em contraste, o trabalho revisionista de Benveniste, responsável por resgatar etimologicamente o conceito de ritmo pré-socrático, ofereceu fundamentação histórica que legitimava debates que já vinham sendo propostos por movimentos filosóficos dos últimos séculos, como a Fenomenologia³⁹ e, mais tarde, o Pós-Estruturalismo⁴⁰, correntes que fizeram parte de uma tendência de questionamento das categorizações estabelecidas, favorecendo concepções relativas acerca de fenômenos culturais, ora enfatizando a vivência e a percepção humana das experiências, ora destacando a fluidez de conceitos, mas sempre retomando complementarmente a crítica à categorização e ao estabelecimento de universalidades.

Podemos perceber isso através da releitura de Nowell-Smith acerca do trabalho de Heidegger, onde o autor afirma que, para o filósofo, o que está em jogo na definição de ritmo é nada menos que a conceituação do próprio ser, em particular a decisão de estabelecer o ser como princípio transcendente além do tempo ou de argumentar que ele existe por meio de sua temporalização. Essa perspectiva sugere uma valorização da experiencialização dos eventos, fazendo com que o ritmo deixe de ser estabelecido de forma transcendental e seja instaurado na correlação entre a percepção e o tempo.

Isso pode ser percebido na descrição de ritmo feita por Torlasco, que afirma: “Eu começo a conceituar o ritmo como uma forma inseparável do tempo de sua aparição e, simultaneamente, como um modo de ser que desfaz a divisão entre sujeito e objeto”⁴¹. Dessa maneira, a autora deixa claro que, na perspectiva fenomenológica, o ritmo está intrinsecamente ligado com a própria percepção do

³⁹Um movimento filosófico caracterizado por um modo de pensamento que prioriza o estudo dos fenômenos, buscando descrever a experiência tal como se manifesta à consciência. Para isso, seu método adota a *epoché*, isto é, a suspensão do julgamento sobre a existência ou causalidade dos objetos estudados”

⁴⁰Uma corrente crítica pós-moderna que questiona a estabilidade de significados e estruturas fixas de conhecimento, analisando como práticas sociais e culturais produzem e reorganizam significados.

⁴¹TORLASCO, 2021, p. 18, tradução nossa.

tempo, tornando-o um fruto da assimilação cognitiva do indivíduo e, portanto, relativizado-o à experiência de cada sujeito.

Para vislumbrar de forma mais clara como essa diferença se estabelece podemos analisar o livro *“Cutting Rhythms”* (2016), da professora e cineasta Karen Pearlman, um guia que busca auxiliar editores e diretores no entendimento e estabelecimento do ritmo de suas obras. Para isso, a autora possui uma abordagem primordialmente técnica, por consequência, podemos observar que, ao descrever ritmo, seu entendimento está diretamente relacionado à percepções cíclicas e aritméticas acerca do ritmo.

Ao dissertar sobre o assunto, Pearlman estabelece: “O universo é rítmico a nível físico e material. As estações, as marés, os dias, os meses, os anos e o movimento das estrelas são todos exemplos de ritmos universais, e a nossa sobrevivência depende da nossa oscilação com esses ritmos e do nosso funcionamento como parte de um ambiente rítmico.”⁴² A partir da associação direta de ritmo com conceitos cíclicos e métricos como estações, meses e anos, a autora estabelece uma compreensão de ritmo vinculada principalmente à repetição regular e à mensurabilidade dos fenômenos.

Entretanto, apesar da crítica feita por autores citados anteriormente no texto, o uso desse conceito pode ser considerado bastante adequado considerando a proposta mais sistemática do texto de Pearlman. Isso acontece pois, de fato, abordagens técnicas e racionalizadas tendem a se beneficiar muito mais do uso do termo ritmo através de uma perspectiva métrica. Após séculos de uso sendo associado à terminologias desse paradigma teórico, o ritmo tornou-se um importante vocábulo englobador de conceitos como: métrica, ciclo, compasso, oscilação e cadência, ferramentas indispensáveis para quem precisa tomar decisões concretas sobre timing e se comunicar com outros integrantes de uma equipe através de parâmetros concretos.

Essa perspectiva nos leva a entender que, nesses exemplos, os ciclos são responsáveis pelo estabelecimento de ritmo. Isso se torna perceptível quando Pearlman afirma que inspirar e expirar é uma das maneiras que os seres vivos interagem com os ritmos do mundo, sobrevivendo através da oscilação. É possível

⁴²PEARLMAN, Karen. *Cutting rhythms: Intuitive Film Editing*. [s.l.]: CRC Press, 2015, p. 15, tradução nossa.

concluir que esse entendimento estabelece o ritmo como fruto dos padrões de inspiração e expiração.

Curiosamente, ao abordar o mesmo fenômeno da respiração, Langer desenvolve uma análise diferente:

Na respiração, o processo começa o tempo todo em todo o corpo; à medida que o oxigênio de uma respiração é consumido, ele cria a necessidade imperativa de oxigênio, que é realmente o início de uma nova respiração. Esse tipo de condicionamento mútuo é a lei da função orgânica; quanto mais você examina de perto todo o processo fisiológico que constitui a forma dinâmica que chamamos de “vida”, mais minucioso, diversificado e elaboradamente rítmico ele se mostra.⁴³

Por fim, ela conclui que, em outras palavras, ritmo é o estabelecimento de novas tensões pela resolução das anteriores⁴⁴. Dessa forma, esse conceito pode ser caracterizado por sua insubordinação à métrica e pela dependência perceptiva, já que é possível interpretar que os termos “tensão” e “resolução” estabelecem implicitamente uma análise qualitativa. Aqui, o ritmo não é uma estrutura que organiza eventos, mas um processo dinâmico onde cada momento gera as condições para o próximo através de relações de contraste.

É importante reconhecer que parte considerável dos autores que se associam mais a fenomenologia não buscam renegar as organizações métricas por completo, apenas entendem que o estabelecimento do monopólio positivista acerca do sentido de ritmo acaba despotencializando o uso do termo e limitando seu campo de atuação. Isso fica claro no texto de Michon, onde ele reconhece que a organização aritmética pode sim ser um elemento na formação de certos ritmos, mas não sua essência constitutiva. Dessa forma, o ritmo permanece sendo uma “maneira de fluir”, mas que tem a capacidade de incluir aspectos métricos sem se reduzir a eles.

Nesse tom conciliador, diversos autores desenvolveram ideias que se relacionam com aspectos de ambos os pólos, aproveitando-se de diferentes aspectos de cada prisma teórico e adicionando novos entendimentos para estabelecer formulações que busquem agregar de forma mais efetiva diferentes campos de estudo e seus fenômenos.

Sucessor de Platão, Aristóteles buscou uma conciliação entre essas visões aparentemente opostas de seus antecessores. Como Michon observa, o pensamento aristotélico sobre a arte é diametralmente oposto ao de seu mestre, enquanto para

⁴³ LANGER, 1957, p. 52, tradução nossa.

⁴⁴ LANGER, 1957, p. 52, tradução nossa.

este último a produção artística era algo traiçoeiro e potencialmente perigoso para a sociedade e, possivelmente por isso, ressignificou o sentido pré-socrático de ritmo, para Aristóteles a arte era entendida como uma atividade libertadora e dotada de efeitos sociais positivos e, dessa forma, ritmo se estrutura como uma base sólida para essas representações. Essa inversão de perspectiva em seu pensamento acaba refletindo em uma modificação parcial em seu conceito de ritmo. Como demonstra Tosaki:

Aristóteles considera a estrutura não como número, mas como ritmo. O ritmo é “o princípio da presença que abre e mantém a obra de arte em seu espaço original” (Agamben 1999, 98). O “espaço original” é um espaço no qual o ritmo, como estrutura ou arranjo, é uma força que proporciona a faculdade de fluir. O termo espaço original é ambíguo, mas é o receptáculo de energia ou força. [...] É aquilo que faz com que a obra de arte seja o que é.⁴⁵

Sendo assim, o pensamento aristotélico é caracterizado por um esforço que busca tornar o ritmo independente da métrica, percebendo-o como fruto do fluxo dos instantes. Segundo Nowell-Smith, a tematização aristotélica do ritmo leva à concepção do ser não como uma substância estável, mas como uma ‘presença’ dinâmica. É importante notar, no entanto, que, apesar dessas diferenças, a visão aristotélica continua concentrada na ordem, com a esquematização permanecendo como um fator central.

Buscando compreender brevemente algumas das formulações que, de alguma forma, buscam escapar dessa dicotomia, Nowell-Smith explica que, para Hegel, segundo o “Prefácio” do livro *“Fenomenologia do Espírito”* (1807), o ritmo pertence à “necessidade lógica”: o “ritmo do todo orgânico” é a maneira pela qual o sistema se mantém unido na diferenciação. Na perspectiva de Nowell-Smith, Hegel estabelece que cada conceito possui um movimento interno próprio, uma forma específica de se transformar dialeticamente através de contradição e superação. O ritmo aqui não designa um fenômeno sensível ou mensurável, mas nomeia metaforicamente esse auto-movimento lógico de cada ideia.

Além disso, é possível encontrar proposições ainda mais radicais, estabelecendo perspectivas com uma substrato que não se correlaciona fortemente com nenhum dos eixos teóricos consolidados anteriormente. Um exemplo disso pode ser encontrado no texto de Tosaki, onde o autor, ao citar o escritor e filósofo Maurice Blanchot, destaca a visão do romancista alemão Friedrich Hölderlin, para quem o

⁴⁵TOSAKI, 2018, p. 155, tradução nossa.

ritmo transcende a organização formal de movimentos para se estabelecer como um princípio cósmico, um elo entre o pensamento e a realidade. Sob essa ótica, a mente torna-se poética ao encontrar um ritmo próprio e inato, capaz de dar visibilidade ao que não se vê e ordenar o caos da experiência.

Como Blanchot observa em seu texto *“The Space of Literature”* (1955), o ritmo de Hölderlin descreve a temporalidade nem como um fluxo contínuo nem como uma sucessão de instantes, mas como um entrelaçamento do passado, presente e futuro. A partir disso, o ritmo de Hölderlin carrega uma interessante dualidade: onde cada obra possui seu ritmo singular, mas todas fazem parte simultaneamente de um ritmo universal, uma harmonia metafísica que faz da arte um gesto de sintonia com o todo.

⁴⁶Essa visão generalista tem a capacidade de dissolver drasticamente divisões entre as perspectivas platônica e fenomenológica, adicionando uma interpretação metafísica onde o ritmo não se limita ao instante isolado, mas torna cada momento carregado de passado e de antecipação do futuro.

Esses exemplos demonstram que a dicotomia entre as perspectivas platônica e pré-socrática de ritmo, apesar de estruturante, não esgota as possibilidades de pensamento acerca desse conceito. Apesar de compreender que as descrições sobre algumas das visões apresentadas acima foram um pouco breves e superficiais, além do fato de que muitas delas são extremamente densas e mereceriam abordagens mais aprofundadas, entendo que é importante que elas sejam mencionadas pois isso demonstra que o debate sobre ritmo comporta pensamentos que buscam escapar da simples oposição binária estabelecida no subcapítulo anterior. Essas diferentes abordagens não são apenas variações teóricas mais abstratas, elas são frutos de diferentes práticas criativas, reflexivas e culturais. Compreender essa diversidade teórica, mesmo que de modo geral, é de extrema importância para que possamos examinar, a seguir, onde o audiovisual se enquadra nesse debate e como diferentes noções de ritmo interagem com suas potências expressivas.

⁴⁶TOSAKI apud. HÖDERLIN, 2018, p. 157, tradução nossa.

CAPÍTULO 2 - ESTABELECENDO O RITMO AUDIOVISUAL

2.1 O Conceito se Adapta ao Fenômeno

Agora uma pergunta pode surgir: se a intenção do texto é desenvolver acerca do ritmo audiovisual, qual o sentido do esforço feito em traçar o panorama histórico e filosófico apresentado anteriormente? Inevitavelmente, essa tentativa de retorno a conceitos antigos pode, se abordada equivocadamente, até ser usada de maneira perigosamente saudosista e fundamentalista. Sendo assim, qual a intenção, tanto nossa quanto de outros autores citados anteriormente, ao entrar nesse território argumentativo? Quem expõe essa questão perfeitamente é Nowell-Smith:

*Por que Heidegger e Benveniste deveriam ambos retornar ao significado “original” de *ruthmós*? Uma tentação é interpretar esse movimento como parte de uma busca muito mais ampla por uma ‘origem’: uma anterioridade tanto ontológica quanto histórica, em que a especulação etimológica beira a fabricação de mitos. No caso de Benveniste, isso pode parecer injusto, dada sua análise filológica meticulosa. Ainda assim, talvez devamos reconhecer que o trabalho inevitavelmente carrega uma dimensão irredutivelmente mítica.*

A resposta que o próprio Nowell-Smith propõe em seguida é clara: se o ritmo já foi pensado de outra maneira, então pode ser repensado novamente. Dessa forma, podemos entender que revisitar essa variedade de conceitos, uns amplamente consolidados, outros historicamente perdidos e alguns menos explorados, não necessariamente busca negar a legitimidade de idéias que dominaram o senso comum ou os linguajares popular e científico, mas sim constatar que, como Michon estabelece, ritmo não é um episteme e, por isso, o exercício genealógico pode ser uma excelente maneira de articular entendimentos que buscam se adaptar a cada área do conhecimento do modo mais produtivo possível.

Partindo disso, Nowell-Smith propõe que observemos a busca por uma definição de conceito sob um novo ponto de vista. Para ele, definir não se trata de determinar que o ritmo “é” X, mas de identificar quais fenômenos e problemas podem ser designados e trazidos ao foco pelo conceito. Sendo assim, definir o conceito

agora consiste em formular aquilo que o ritmo evoca, convoca e orienta: aquilo que ele nos permite pensar e exige que pensemos.

Portanto, quando Torlasco cita a formulação do filósofo Bernard Stiegler que estabelece a distinção entre três tipos de ritmo: o biológico, o técnico e o cultural, fica evidente que o autor não está preocupado em estabelecer um conceito geral e ontológico de ritmo, mas sim interessado em mapear os fenômenos orientados por “ritmo” que auxiliam em sua fundamentação argumentativa. Dessa forma, ao estipular que uma certa modulação da percepção através da correlação entre esses ritmos é a pré-condição para alcançar esse processo de individuação, sem o qual nenhuma singularidade é possível, o autor está utilizando o termo “ritmo” como um suporte semântico que busca articular diversos processos dentro de sua teoria sobre tecnologia, percepção e individualização.

Essa realidade torna-se tangível ao observarmos um apontamento sobre a comparação entre os princípios do cinema e de outras formas de arte feita por Andrei Tarkovski em seu livro *“Esculpir o tempo”* (1998). Nele, o autor esclarece que, se o cinema é uma arte, ele não pode ser reduzido a um amálgama dos princípios de outras linguagens adjacentes. Essa observação materializa a ideia de que cada campo do conhecimento e cada uma de suas ramificações possuem processos e estruturas próprias que não se traduzem plenamente entre si. Dessa forma, a reflexão de Tarkovski demonstra que, embora o mesmo termo “ritmo” seja usado no audiovisual, na música, na biologia, na física ou na religião, as naturezas, operações e estruturas que ele busca descrever são extremamente distintas, revelando assim certa complexidade na tentativa de circunscrever conceitos que atravessam múltiplos domínios

Dessa forma, essa variedade de usos do termo não apenas implica em lógicas distintas entre os campos do conhecimento, mas também produz múltiplas camadas de sentido dentro do próprio audiovisual. Isso ocorre porque as mídias que compõem essa prática artística reúnem, de maneira simultânea, diferentes sistemas de codificação, sejam eles sonoros, visuais, narrativos e simbólicos. É nesse contexto que a fundamentação de cada uma dessas diferentes camadas estruturantes das obras entrelaçam seus diferentes “ritmos”, provocando diversas interações, sejam elas cooperativas, conflitantes ou autônomas. Quem desenvolve detalhadamente acerca desses sistemas de codificação é o professor e orientador desse trabalho,

Jalver Bethônico. Em sua monografia *A articulação dos signos audiovisuais*, ele afirma que:

Qualquer fragmento audiovisual está submetido a muitos sistemas de codificação ao mesmo tempo, diversos sistemas se misturam e disputam a hierarquia da ordenação dos elementos. Assim, várias sintaxes podem apontar a direção da interpretação, pois os entendimentos encontram guarida em argumentos diferentes, todos válidos. As regras podem atuar de modo alternativo ou de modo complementar — um sentido relaciona-se e integra-se a outro adjetivando-o, predicando-o ou a ele somando-se.⁴⁷

A partir dessa formulação, fica evidente que o ritmo audiovisual não pode ser reduzido a um único princípio estruturante, já que ele se constitui através da correlação entre essas estruturas formais que constituem as obras e estabelecem entre si essa influência mútua responsável por fundamentar o conceito de ritmo no audiovisual.

Desde que o conceito de tempo foi introduzido no capítulo anterior, fica evidente que entendo que abordagens interdisciplinares, se utilizadas adequadamente, podem ser produtivas para o estabelecimento de uma compreensão mais ampla e aprofundada do ritmo audiovisual. Deste modo, me permito concluir o raciocínio apresentado nos parágrafos anteriores por meio de um paralelo com outra descoberta revolucionária desenvolvida ao longo do século XX, também do campo da física, mas, desta vez, partindo da escala cósmica para a escala subatômica.

Na física quântica, existe um conceito que descreve a natureza das partículas subatômicas, chamado dualidade onda-partícula⁴⁸. Esse princípio foi estabelecido por meio de experimentos que demonstraram que essas entidades quânticas apresentam características aparentemente contraditórias, comportando-se ora como ondas, ora como partículas. A partir disso, o físico Niels Bohr formulou o princípio da complementaridade, formulação que estabelece como esses comportamentos estão diretamente relacionados à interação entre as entidades e os instrumentos de medição dos mesmos, impossibilitando que esses comportamentos possam ser observados simultaneamente. Dessa forma Bohr estabeleceu que ambas as

⁴⁷BETHÔNICO, Jalver Machado et al. *A articulação dos signos audiovisuais*. 2001. p. 197.

⁴⁸Hipótese descrita em 1924 por Louis de Broglie que estende o comportamento dual (onda e partícula) da luz para a matéria. O mais famoso deles é o experimento da dupla fenda, que revela que a manifestação da entidade quântica depende da observação: quando instrumentalmente observadas durante o trajeto, essas entidades produzem um padrão de duas faixas característico de partículas; quando não observadas, produzem um padrão de interferência característico de ondas.

naturezas identificadas são necessárias e se complementam para a compreensão completa dessas entidades.

Portanto, ao comparar o conceito de ritmo audiovisual com o fenômeno da dualidade onda-partícula, é possível perceber que essa diferença de perspectiva é formada pela aparente incompatibilidade de suas naturezas revela, na verdade, uma lógica de cumplicidade responsável por constituir o todo de seus respectivos conceitos. Dessa forma, as abordagens platônicas e pré-socráticas aqui discutidas mostram-se complementares: enquanto uma tende a orientar abordagens que tratam de dimensões técnicas, estruturais e analíticas, a outra se adequa mais facilmente às dimensões poéticas, sensoriais e reflexivas, possibilitando, assim, o estabelecimento de uma unidade rítmica da audiovisualidade.

2.2 Tempo Estrutural do Audiovisual

Seguindo nesse terreno enigmático da física quântica⁴⁹, ao aprofundarmos as particularidades derivadas do fenômeno da dualidade onda-partícula, surge uma discussão teórica que pode nos auxiliar a compreender outra diferença conceitual do ritmo, desta vez relacionada à percepção humana. A interpretação proposta pelo físico Eugene Wigner insere uma nova cama na discussão estabelecida por Bohr, em que, segundo Wigner, é matematicamente impossível determinar em qual etapa da observação a entidade quântica deixa de estar no estado de sobreposição onde possui simultâneas possibilidades de onda e partícula e se colapsa em um dos dois fenômenos. Como o físico explica, esse evento pode estar situado em qualquer momento da cadeia de interação, seja entre o sistema e o instrumento de medição, entre o instrumento e o cérebro, ou entre o cérebro e a consciência.

A partir disso, Wigner formulou o experimento mental do “amigo de Wigner”: para um amigo dentro de uma sala que realiza a medição, o sistema já colapsou, porém, para Wigner, do lado de fora, a sala inteira, inclusive a percepção de seu amigo, ainda permanece em superposição até que o próprio observe o fenômeno, criando assim, uma contradição entre os dois observadores. Partindo disso, Wigner propõe que o colapso real ocorre apenas quando uma consciência toma conhecimento do resultado, fazendo da própria consciência o fator responsável por

⁴⁹A mecânica quântica é um campo da física que busca estudar os comportamentos da matéria em escala subatômica, onde as propriedades da física clássica falham em descrever.

transformar as possibilidades quânticas da dualidade onda-partícula em um único estado definido. De forma análoga, no audiovisual, podemos propor a seguinte questão: será que, tal como a proposição de Wigner, o ritmo só se manifesta na percepção do espectador, ou será que ele possui uma existência ontológica independente de quem o percebe? Em outras palavras, o ritmo precisa ser percebido para existir?

Ainda que seja possível relacionar essa nova divisão dicotômica com o debate conceitual estabelecido previamente entre ritmo platônico e pré-socrático, essa categorização não é tão clara como a intuição pode nos levar a pensar que seja. Isso acontece porque, embora o ritmo platônico ampare abordagens científicas que priorizam a busca por verdades absolutas e o estabelecimento de padrões naturais, sua característica métrica inevitavelmente torna o fenômeno rítmico subjugado ao raciocínio lógico e consequentemente à percepção.

Da mesma forma, com o resgate do conceito pré-socrático pela fenomenologia, a noção de ritmo passa, por determinados autores, a ser relacionada com a subjetividade da consciência. Entretanto, ao resgatar o ritmo como uma maneira de fluir, essa perspectiva tem a capacidade de expandir o conceito para além da percepção, atribuindo a ele uma propriedade material inerente à própria estrutura temporal da realidade. Assim, paradoxalmente, ambos os conceitos têm a capacidade de se relacionar tanto com interpretações ontológicas quanto perspectivistas.

Partindo dessa realidade, podemos identificar uma importante característica consensual do ritmo que estabelece uma fundamentação que nos permite observar essa questão com mais profundidade: ele é um fenômeno e, portanto, não possui materialidade própria. Como Tosaki explica, o ritmo não é algo concreto; ele precisa de um material, um meio ou veículo que possa ser ritmado. Esse “material” não se limita necessariamente a entidades fisicamente tangíveis, podendo também ser contemplado como meios sensoriais ou conceituais. Sendo assim, ritmo só é possível caso aconteça em algo.

Historicamente, desde a Grécia antiga, passando pela Idade Média e pelo Renascimento, até o início do século XX, o ritmo foi tradicionalmente teorizado como uma entidade que se manifesta através do intelecto⁵⁰. Essa perspectiva intelectualista, embora consideravelmente dominante, apresenta uma visão

⁵⁰TOSAKI, 2018, p. 159, tradução nossa.

antropocêntrica que, no meu modo de ver, é reducionista e limitante com relação à potencialidade do ritmo. Durante seu texto, Tosaki opta por situar esse fenômeno exclusivamente ao âmbito do intelecto, isso fica claro quando ele, ao estabelecer que a espacialização da métrica pode ser compreendida como partituras de músicas ou comprimentos de linhas em uma pintura, afirma que: se a métrica é destruída, o ritmo não pode mais ser construído. Ou seja, se a métrica permanece fora da nossa percepção, o ritmo não pode ser gerado em nossa mente.

Sinto que essas afirmações revelam como Tosaki cai na armadilha de pensar que a única maneira da percepção humana estabelecer ritmo é através da cognição métrica dos eventos. Em seu próprio texto, o autor faz a seguinte pergunta retórica: “se não existe métrica alguma, existe algo que possa ser chamado de ritmo?”⁵¹. Em seguida ele conclui que mesmo que um ritmo tenha uma origem não métrica, ao ser processado dentro da subjetividade do observador, a própria cognição seria responsável por estabelecer uma métrica arbitrária. Tosaki fundamenta esse raciocínio na constatação de que, na maioria das formas culturais, a origem do ritmo está ligada à dança ou a movimentos corporais, práticas artísticas que, como a música, possuem uma natureza métrica impossível de ser desassociada da maioria das praxes estabelecidas desses campos.

Essa correlação com as disciplinas artísticas da música e da dança não é por acaso, ainda que elas inevitavelmente possuam variabilidade no eixo temporal, a produção e consumo das mesmas está culturalmente relacionada a uma tradição de percepção métrica, tornando a desassociação desse modo de organização temporal um ato difícil, embora não impossível. Essa associação fica clara quando Tosaki analisa os “ticks” de um metrônomo para exemplificar que essas pulsações, por si só, não configuram ritmo enquanto a métrica produzida pelo aparelho for entendida como algo externo à mente.

Isso se relaciona diretamente com a comparação que Tosaki estabelece entre a musicóloga Gisèle Brelet e o filósofo Étienne Souriau, onde o autor critica a noção de “Tempo Intrínseco” de Souriau a partir do confronto dessa perspectiva com o conceito rítmico de “Métrica Internalizada” desenvolvido por Brelet. Segundo Tosaki, a diferença entre os entendimentos de Brelet e Souriau surge do fato de que, enquanto a “métrica internalizada” de Brelet é gerada na mente de um intérprete musical ou ouvinte, o “tempo intrínseco” de Souriau reside na própria obra de arte.

⁵¹TOSAKI, 2018, p. 157, tradução nossa.

Ele entende que, na perspectiva de Souriau, o apreciador da obra de arte é um mero observador passivo, e não um percebedor voluntário que gera o “evento”.

Acredito que grande parte do motivo dessa perspectiva reside no objeto de análise do autor. Em seu livro *“Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm”* (2018), Tosaki busca desenvolver um ritmo que sirva de fundamentação teórica para a análise das pinturas de Mondrian. Ao criticar esse conceito de tempo artístico intrínseco, ele discorda da seguinte afirmação de Souriau: Não se trata mais de um simples tempo psicológico de contemplação, mas de um tempo artístico inerente à própria textura de um quadro ou de uma estátua, à sua composição, ao seu arranjo estético.

Nesse sentido, eu não questiono a pertinência da avaliação de Tosaki: atribuir uma temporalidade intrínseca a algo que não possui variabilidade temporal realmente pode provocar uma relativização que torna o conceito pouco produtivo. Como o próprio autor explica, o elemento dinâmico do design estático só é ativado quando a relação entre a obra e o observador é estabelecida. Dessa forma, o ritmo estático só é ativado através da consciência, intenção, memória, compreensão, recuperação, agrupamento e fluxo no tempo e no espaço. Esse entendimento implica que, em obras estáticas, o ritmo dependa necessariamente de operações mentais que se desdobram no tempo e no espaço. Essa mesma lógica é retomada por Eisenstein, que descreve por meio da dialética, como esse ritmo se constitui:

Em que consiste o efeito dinâmico de uma pintura? O olho segue a direção de um elemento da pintura. Retém uma impressão visual, que então colide com a impressão derivada do movimento de seguir a direção de um segundo elemento. O conflito dessas direções forma o efeito dinâmico na apreensão do conjunto.⁵²

Portanto, como Tosaki complementa, a imagem estática não é uma imagem inerte ou inanimada, mas constitui, ao contrário, um campo de forças que, no seu entendimento, só se materializa através da percepção do observador. Entretanto o problema nasce da generalização dessa subordinação assimilativa do ritmo para todos os outros campos artísticos: ao afirmar que a criação do ritmo só é possível através dessa “métrica internalizada”, Tosaki parece desprivilegiar as práticas artísticas que possuem a dinâmica temporal como um elemento constituinte, como o audiovisual, o teatro, a dança, a música e até as esculturas cinéticas.

⁵²EISENSTEIN, 2002b, p. 53.

Como Tarkovski observa, ao registrar o tempo por meio dos signos exteriores e visíveis, o cinema não desenvolve apenas uma temporalidade subjetiva do espectador, ele possui um tempo estrutural imanente de seu próprio meio. Dessa forma, para ele, o ritmo é entendido como o elemento que fundamenta o cinema, assim como o som fundamenta a música e a cor a fundamenta a pintura. Essa indissociação entre a forma e o tempo, principalmente em obras que possuem essa variabilidade temporal constitutiva, dialoga diretamente com o entendimento de Torlasco, que afirma que o conceito ampliado de ritmo resiste à redução da temporalidade ao espaço mensurável e, mais importante ainda, demonstra que, antes de qualquer imposição de medida, espaço e tempo estão profundamente imbricados.

Portanto, o que está sendo proposto não é a contestação da capacidade cognitiva de, por meio da métrica, estabelecer um ritmo, mas sim a expansão do entendimento da formação do fenômeno rítmico, até porque, como Pearlman observa, o estudo de ritmo compreende que ele não é um fenômeno primariamente assimilado cognitivamente, mas sim algo sentido, enfatizando assim que, mesmo antes do discernimento métrico, um ritmo já se estabelece através da própria impressão sensorial. Dessa forma, Pearlman contribui no estabelecimento da noção de que o ritmo não precisa da organização nem para existir e nem para ser sentido, apenas para ser compreendido.

Em seu texto, Bethônico demonstra como, a partir da estrutura dinâmica de uma obra, que aqui podemos associar à noção de ritmo estrutural, a cognição filtra os estímulos sensoriais de forma fluida e estabelece assim o ritmo subjetivo de cada indivíduo:

O objetivo condiciona a estratégia e, portanto, impregna a estruturação e daí orienta a o que identificamos como a forma. Qualquer desvio de interesse e de atenção, a cada enfoque uma nova avaliação é feita: nada permanece exatamente o que era, onde estava e como estava, mas tudo se movimenta, muda, se transforma e desaparece para aparecer de novo. Nenhum enunciado tem instalado em si, absoluta e eternamente, um sentido único, existem para ele sempre outros arranjos possíveis, capazes de surgir se considerarmos a composição sob um ponto de vista diferente.⁵³

Em resumo, estabelecer essa interpretação ontológica de ritmo implica na expansão do seu escopo, permitindo assim que a variabilidade temporal intrínseca à audiovisualidade seja compreendida como ritmo, sem excluir as possibilidades já

⁵³BETHÔNICO, 2001, p. 198.

estipuladas pela dimensão subjetiva. Diante disso, torna-se necessário a formulação de um conceito abrangente que, ainda que reconheça a natureza adaptativa e simbólica do termo ritmo, busque conciliar as distintas compreensões apresentadas anteriormente através de uma concepção ontológica que tenha a capacidade de englobar as particularidades do audiovisual, mas seguir amparando o fenômeno rítmico em termos gerais.

2.3 Ritmo como Contraste Fluxo-Temporal

Para ampliar esse escopo conceitual de ritmo, é necessário estabelecer um entendimento que transcenda a subordinação do termo à experiência, sem rejeitar a capacidade rítmica do processo perceptivo, mas que consiga englobar os diversos usos do conceito de forma coesa, abrangendo desde suas manifestações científicas, até suas funcionalidades sensíveis e metafísicas. Para isso, podemos retomar o debate estabelecido no subcapítulo “*O que é Tempo?*”, lembrando como o aumento da entropia, fenômeno que constitui a irreversibilidade temporal, implica na existência de um fluxo contínuo de diferenciações. São essas diferenciações que constituem a força motriz do tempo e o princípio fundamental que ampara o ritmo em sua dimensão ontológica: o contraste.

Como Bethônico explica, “sem diferenciações, não há estrutura”⁵⁴. O contraste, descrito pela diferenciação, é o fenômeno responsável pelo estabelecimento do ritmo como uma forma fluida sem a necessidade de significado inerente. Isso pode ser percebido quando o autor afirma que: “Em primeiro lugar, portanto, vemos a identidade estrutural de um emaranhado infinito de relações e reações, permutas e combinações”⁵⁵. Dessa forma, o ritmo já é instituído a partir desse emaranhado de diferenciações, existindo como um fluxo anterior à significação, que podemos nomear de “ritmo material”⁵⁶.

Quem detalha esse fenômeno é Nowell-Smith, ao retomar a formulação apresentada pelo filósofo Jacques Derrida na introdução do livro “*Typography*” (1989) de Lacoue-Labarthe o ritmo não pertence nem ao visível nem ao audível,

⁵⁴BETHÔNICO, 2001, p. 206.

⁵⁵BETHÔNICO, 2001, p. 197.

⁵⁶Ritmo Material: nesse trabalho, o uso do termo serve para designar o ritmo que existe inerentemente à matéria, independente de qualquer observador ou consciência. A forma que a realidade material se reconfigurar dinamicamente.

nem à figuração nem à representação verbal da música, ainda que as estruture insensivelmente. Para Derrida, essa estruturação permanece fora da ordem do sensível: não pertence a nenhum sentido. A partir disso, Nowell-Smith conclui que “O ritmo torna-se a articulação dinâmica do sentido, ao mesmo tempo em que excede a ordem do sentido — tanto como ‘significado’ quanto como o ‘sensível’”.⁵⁷ Logo, o autor descreve como, para ele, o ritmo opera fora do âmbito perceptivo constituindo um fenômeno que articula o sentido sem pertencer a ele.

Consequentemente, o ritmo não depende da etapa de significação para existir: ele surge de forma “bruta” e passa a ser interpretado e significado pela intervenção rítmica do aparato sensível do indivíduo, que identifica da sua maneira a distinção desses contrastes estruturais. Essa premissa encontra validação na teoria da *Gestalt*⁵⁸, estabelecendo que, como explica Bethônico ao citar o designer João Gomes Filho, “‘Evidentemente, para a formação de unidades, é necessário que haja uma descontinuidade de estimulação’ (GOMES FILHO, 2000, p. 20). Se estivermos envolvidos numa estimulação completamente homogênea, nenhuma figura ganhará uma relevância mais perene”⁵⁹. Dessa maneira, a percepção assimila esse ritmo material captado pelos aparelhos sensoriais e o interpreta através de duas dimensões que se relacionam mutuamente: o ritmo cognitivo⁶⁰ e o ritmo afetivo⁶¹, que juntos compõem o ritmo perceptivo⁶².

A cognição é responsável pela organização que unifica os contrastes identificados pelos aparelhos sensoriais. Essa organização acontece tanto de forma inconsciente, através dos mecanismos gestálticos, quanto consciente, através do uso de ferramentas métricas e do ato racional de significação. O afeto, por sua vez, transcende a métrica pois os estímulos sensoriais não fornecem quantidades, mas sim percepções qualitativas que produzem experiências subjetivas. Portanto, tanto o

⁵⁷NOWELL-SMITH, 2019, p. 49, tradução nossa.

⁵⁸Teoria psicológica do início do século XX que propõe a percepção do mundo por totalidades organizadas. Princípios como figura-fundo, proximidade e continuidade escrevem a tendência da mente de estruturar padrões e correlações de forma na busca da produção de sentido.

⁵⁹BETHÔNICO, 2001, p. 206.

⁶⁰Ritmo Cognitivo: neste trabalho, o uso do termo serve para identificar o ritmo ordenador, constituído pelos sistemas gestálticos e pela razão. É através dele que organizamos, categorizamos e estruturamos nossa experiência.

⁶¹Ritmo Afetivo: nesse trabalho, o uso do termo serve para identificar o ritmo que acontece de forma espontânea através das reações fisiológicas perante diferentes estímulos e dos sentimentos gerados através do processamento dessas reações.

⁶²Ritmo Perceptivo: nesse trabalho, o uso do termo serve para denominar a reunião do ritmo cognitivo com o afetivo. É o que surge no ser humano enquanto ele busca compreender tanto o mundo exterior, quanto a si próprio, representando a totalidade da experiência perceptiva humana.

ritmo cognitivo quanto o afetivo diferem do ontológico pois são moldados tanto pelas limitações sensoriais quanto pelo viés subjetivo do repertório interpretativo de cada indivíduo.

Contudo, a razão cognitiva não opera isolada da sensação afetiva. A experiência sensível mobiliza a cognição em busca de novos entendimentos, enquanto esses entendimentos cognitivos despertam novos afetos, configurando assim um fluxo dinâmico de correlações. O neurocientista António Damásio na introdução de seu livro “*O Erro de Descartes*” (2012) demonstra isso ao defender que “a razão pode não ser tão pura quanto a maioria de nós pensa que é ou desejaria que fosse”; segundo ele “as emoções e os sentimentos podem não ser de todo uns intrusos no bastião da razão, podendo encontrar-se, pelo contrário, enredados nas suas teias”⁶³. Sendo assim, as dimensões métrica e afetiva podem ser entendidas como aspectos quantitativos e qualitativos de um todo, como o teórico e cineasta russo Sergei Eisenstein descreve em seu livro “*O Sentido do Filme*” (2002) ao citar a Teoria da Gestalt: “A esta altura, ninguém realmente ignora que quantidade e qualidade não são duas propriedades diferentes de um fenômeno, mas apenas aspectos diferentes do mesmo fenômeno.”⁶⁴

Esse processo de interdependência entre o quantitativo cognitivo e o qualitativo afetivo é o que estrutura o “*modus operandi*” do pensamento humano. A partir disso, os contrastes identificados são interpretados e significados, e é essa interpretação, em constante alteração pelo fluxo de novos estímulos, que configura o jogo psicológico de expectativas que fundamentam ritmo perceptivo. Como Langer explica:

“Tudo que prepara um futuro cria ritmo; tudo que gera ou intensifica a expectativa, incluindo a expectativa de mera continuidade [...], prepara um futuro; e tudo que cumpre o futuro prometido, de maneiras previstas ou imprevistas, articula o símbolo do sentimento.”⁶⁵

Portanto, para Langer “a essência do ritmo é a preparação de um novo evento pelo término de um evento anterior”⁶⁶. Dessa forma, podemos concluir que a cognição identifica e organiza padrões e, a partir disso, projeta continuidades. Simultaneamente, essas expectativas estão sendo processadas pelo sensível,

⁶³DAMÁSIO, António. O erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano. [s.l.] : Editora Companhia das Letras, 2012, p. 12.

⁶⁴EISENSTEIN, 2002, p. 16.

⁶⁵LANGER, 1953, p. 129, tradução nossa.

⁶⁶LANGER, 1953, p. 126, tradução nossa.

sendo assim entendidas como relações qualitativas de tensão e resolução. Logo, ao afirmar que “o ritmo é o estabelecimento de novas tensões pela resolução das anteriores”⁶⁷, ela demonstra essa mutualidade entre o ritmo cognitivo e o ritmo afetivo.

No livro “*The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*”, os autores Francisco J. Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch explicam essa mutualidade de forma particularmente interessante e acessível:

Contrariamente à visão objetivista, as categorias de cores são experienciais; contrariamente à visão subjetivista, as categorias de cores pertencem ao nosso mundo biológico e cultural compartilhado. Assim, as cores, como um estudo de caso, possibilitam-nos observar o fato óbvio de que a galinha e o ovo, o mundo e a pessoa que o percebe, especificam-se mutuamente.⁶⁸

A “visão objetivista” pode ser interpretada como o ritmo cognitivo, um processo assimilativo que busca constantemente a ordenação e o estabelecimento de padrões verdadeiros que constituem o mundo, enquanto a “visão subjetivista” se corresponde ao ritmo sensível, caracterizado pelo desencadear das emoções e sentimentos. Aqui, a distinção entre esses dois fenômenos é importante: Segundo Damásio, as emoções são as respostas corporais aos estímulos externos, enquanto os sentimentos são “o processo de viver as emoções”, a experiência subjetiva criada pela consciência das respostas corporais.

Essa dinâmica evidencia como os ritmos afetivo e cognitivo, não operam em lógica linear, mas associativa. Ambos os fenômenos se manifestam tanto de forma consciente quanto inconsciente. Para fins didáticos, podemos elucidar essa natureza resumindo-a da seguinte forma: o ritmo afetivo manifesta-se inconscientemente como emoção e conscientemente como sentimento, enquanto o cognitivo atua inconscientemente através da Gestalt e conscientemente através da razão. Contudo, como observado anteriormente, é importante deixar claro que essa distinção não funciona de forma isolada. Todos esses fenômenos estão constantemente se correlacionando e se alterando mutuamente.

Consequentemente, a experiência rítmica tem a capacidade de transcender a linearidade cronológica, pois suas correlações de contraste não necessariamente seguem uma ordem sucessiva. Ao desenvolver sobre a questão, Torlasco recorre ao artista e escritor Victor Burgin para afirmar que: “ver ritmicamente é enxergar no

⁶⁷LANGER, 1953, p. 52, tradução nossa.

⁶⁸VARELA, Francisco J.; ROSCH, Eleanor; THOMPSON, Evan. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. [s.l.] : MIT Press, 1992, tradução nossa.

intervalo entre a simultaneidade e a sucessão, é perceber o eco da imagem” ou, como na imagem-sequência de Burgin, ser tomado por uma ‘concatenação que não assume uma forma linear’”⁶⁹. No contexto audiovisual, essa dinâmica perceptiva adquire especificidades próprias ao meio, mas a lógica permanece a mesma, evidenciando que a experiência rítmica de uma obra audiovisual reside na correlação entre os contrastes articulados através do emaranhamento entre o passado, o presente e a expectativa do futuro.

Essa dinâmica implica uma estrutura rítmica audiovisual que transcende a apreensão de elementos isolados. Em seu livro, Pearlman argumenta que, em um filme, o fluxo de tempo, energia e movimento das imagens filmadas são moldados em frases. Essas frases são então variadas, justapostas, interpoladas e moldadas dentro de si mesmas e em relação umas às outras para criar a experiência geral de tempo, energia e movimento em um filme, conhecida como ritmo. Logo, o ritmo audiovisual não pode ser resumido a um mero produto da intercalação de planos estabelecida na montagem, ele é composto por um complexo jogo de contrastes que emergem das relações entre os fluxos de seus elementos constituintes, como os sons, as luzes, as cores, os enquadramentos, as transições, as performances, a narrativa, entre diversos outros.

Tarkovski resume essa perspectiva ao afirmar que “o ritmo, então, não é a sequência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros”⁷⁰. Ele vai além, afirmando que o ritmo que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma, é o fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica. Segundo ele, “é impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem”⁷¹. Essa afirmação, ainda que estabeleça uma relação hierárquica questionável entre os componentes da linguagem audiovisual, aponta para o ritmo como o elemento primordial da configuração fílmica.

Dessa forma, podemos propor que o ritmo audiovisual é constituído pelos contrastes que conduzem o fluxo temporal da obra através de seus elementos

⁶⁹TORLASCO, 2021, p. 115, tradução nossa.

⁷⁰TARKOVSKI, 1998, p. 141.

⁷¹TARKOVSKI, 1998, p. 134.

estruturantes, buscando orientar a experiência perceptiva do espectador através da atribuição de sentido.

Por fim, é possível perceber como o conceito de ritmo enquanto fenômeno de diferenciação temporal, ou, como podemos nomeá-lo, contraste fluxo-temporal, tem a capacidade de englobar os usos distintos do termo em seus diversos contextos, desde padrões cíclicos biológicos, passando pelo cálculo de intervalos de um fenômeno, até experiências sensoriais subjetivas. Adaptando essa compreensão ao audiovisual, o ritmo pode ser definido como a dinâmica relacional de contrastes na estrutura espaço-temporal da obra, que existe materialmente e adquire significado através da percepção individual.

CAPÍTULO 3 - EXPERIÊNCIAS RÍTMICAS NO AUDIOVISUAL

3.1 Sincronia Afetiva e Fusão Sensorial

Vamos iniciar descrevendo melhor como o ritmo perceptivo descrito anteriormente funciona. Segundo Bethonico, a percepção é fruto de uma necessidade inerente à natureza humana: uma ânsia qualquer por informação. Assim, a cognição perceptiva “consiste na criação ou adoção de padrões de categorias perceptivas, adequados à configuração do estímulo.”⁷² Logo, a relação instaurada entre o observador e o objeto tem a capacidade de estabelecer ordem aos contrastes externos obtidos através dos estímulos sensoriais. É justamente nesse esforço de consolidação de unidades que o ritmo cognitivo se constitui.

Entretanto, como o próprio autor afirma que “seria uma dificuldade se cada estímulo sensorial tivesse que ser analisado e conceituado diferentemente através de abstrações intelectuais.”⁷³ Por esse motivo, esse processo cognitivo é caracterizado pela associação de elementos em conjunto buscando uma ordenação que nas circunstâncias dadas seja a mais simples e ao mesmo tempo a mais coerente. Para descrever como esse fenômeno funciona na prática, Eisenstein, ao analisar o ato de olhar as horas em um relógio, afirma que “entre a representação de uma hora no mostrador de um relógio e nossa percepção da imagem dessa hora, há uma longa cadeia de representações vinculadas aos aspectos característicos distintos dessa hora.”⁷⁴ Dessa forma, a cognição inconscientemente pressupõe que o círculo com doze subdivisões e três ponteiros dentro é um relógio, diferencia a função dos ponteiros, distingue a direção de cada um, correlaciona números aos ponteiros e, por fim, associa os números obtidos ao momento do dia que ele simboliza. Assim, a partir desse exemplo, Eisenstein demonstra como “o hábito psicológico tende a reduzir esta cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos”⁷⁵.

Como demonstrado acima, “diversos são os artifícios empregados pelo sujeito para estabelecer ou projetar uma ordem sobre a composição.”⁷⁶ Em cada indivíduo,

⁷²BETHÔNICO, 2001, p. 197.

⁷³BETHÔNICO, 2001, p. 203.

⁷⁴EISENSTEIN, 2002a, p. 20.

⁷⁵EISENSTEIN, 2002a, p. 20.

⁷⁶BETHÔNICO, 2001, p. 197.

existe uma complexa rede de intercorrelações entre recursos interpretativos, alguns deles são instintivos, outros aprendidos. Juntos, eles atuam na atribuição de um sentido às impressões sensoriais. Essa complexa articulação interpretativa pode ser melhor compreendida através da seguinte formulação de Bethônico:

Eu recebo a realidade nos meus sentidos, uma pequena impressão que seja, então eu estabeleço uma hipótese que vai direcionar meu olhar ou meu ouvir. Mas, por outro lado, eu trago em mim signos culturais prévios que vão ser regras de meu acesso ao mundo; trago um repertório que será acionado pela impressão sensorial. Quanto mais efetivo for o meu conhecimento sobre um assunto, maior a probabilidade de que eu faça uma leitura dentro do universo definido por este conhecimento. Porém, muitas variáveis atuam sobre o leitor para que ele realize sua construção do sentido: a obra em si, seu repertório, as condições ambientais.⁷⁷

Sendo assim, o ritmo perceptivo é sim um fenômeno individual, porém, como o indivíduo é moldado pelo ambiente, diversos fatores culturais, tecnológicos, geográficos, fisiológicos, entre outros, interferem na consolidação da sua compreensão rítmica dos estímulos recebidos. Segundo Pearlman, “Embora o ritmo seja um fenômeno sentido, ele não é apenas sentido. A criatividade no ritmo e as expectativas dos espectadores em relação ao ritmo também são aprendidas, e o processo de criação e aprendizagem de ritmos pode ser descrito.”⁷⁸

Torlasco vai além, ao comentar o livro “*Technics and Time, 3*” (2010), do filósofo Bernard Stiegler, ela afirma que, no cinema, “a consciência do espectador ‘é capturada e ‘canalizada’ pelo fluxo de imagens’, renunciando ao seu próprio tempo em favor do tempo do seu objeto temporal (o filme)”⁷⁹. Isso implica que o ritmo audiovisual, além de se adentrar no repertório cultural do indivíduo e assim influenciar sua construção rítmica, convida-o a participar de um ritmo que está fora de sincronia com o seu próprio, mas que, em última análise, é unificador.

Dessa forma, essa sincronização rítmica vivenciada através do audiovisual não se limita a uma influência meramente cognitiva, ela também impacta diretamente no ritmo afetivo, não apenas na subjetividade sentimental, mas também em uma emoção fisiológica. Para explicar esse processo, Pearlman cita o professor Torben Kragh Grodal e seu livro “*Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*” (1997). Segundo ela, “Grodal nos lembra que a narrativa nos dá pistas sobre como nos sentir, mas a força do sentimento depende de como

⁷⁷BETHÔNICO, 2001, p. 201.

⁷⁸PEARLMAN, 2015, p. 7, tradução nossa.

⁷⁹TORLASCO, 2021, p. 73, tradução nossa.

as imagens, os sons e o movimento são moldados para impactar-nos fisicamente.”⁸⁰ Logo, é através desse processo de recepção sensorial que o ritmo afetivo inicia-se e ganha forma. Assim, a consolidação de uma sincronia rítmica entre sujeito e o objeto no audiovisual não depende exclusivamente de uma interpretação cognitiva da narrativa, mas também do impacto fisiológico que o filme, através de suas características morfológicas, consegue causar.

A autora segue seu raciocínio através do filósofo Gilles Deleuze e seu livro “*Cinema 2: The Time Image*” (1985). Nele, o filósofo afirma que o indivíduo, ao ser submetido à experiência cinematográfica, estabelece com ele uma relação rítmica que, segundo o autor, acontece através de uma espécie de “cerimônia”. Para Pearlman essa “cerimônia” é o processo de sintonização onde “o ritmo do filme sincroniza o corpo, influenciando as flutuações físicas e cognitivas do espectador a seguirem o seu próprio ritmo.”⁸¹ Logo, é através dessa função fisiológica de sincronização afetiva que o ritmo audiovisual estabelece um estado de ressonância entre obra e espectador. Como Deleuze explica: “É através do corpo... que o cinema forma sua aliança com o espírito, com o pensamento.”

Ao atingir essas sincronizações, é natural que a percepção humana estabeleça correlações entre os diferentes atributos que estruturam o audiovisual, como o áudio/som e o vídeo/imagem. Entretanto, não é porque esse processo é factual que, a partir disso, seja necessário o estabelecimento de regras sistemáticas que buscam generalizar as correspondências entre estímulos sensoriais e significados afetivos. É fundamental, ao trabalhar com o estudo de preceitos, manter a devida cautela metodológica. Um exemplo disso está no texto de Bethônico quando ele, ao discorrer sobre as Leis da Gestalt, demonstra essa postura ao evidenciar uma importante tensão entre autonomia e integração que constitui um dos aspectos mais complexos do ritmo audiovisual. Cada “camada” sensorial possui seu próprio fluxo de contrastes, porém todos eles dialogam entre si na construção da experiência rítmica total:

A lei da proximidade e a lei da semelhança são consideradas as regras mais elementares e importantes de unificação e segregação. Esta última é um fator mais forte de organização e “aponta uma espécie de atração entre elementos que apresentam uma certa similaridade entre atributos primários

⁸⁰PEARLMAN, 2015, p. 72, tradução nossa.

⁸¹PEARLMAN, 2015, p. 76, tradução nossa.

(forma, cor, timbre etc.) ou de ordem superior (significado, função, expressão etc.)” (MOLES, 1990, p. 88).⁸²

Em seguida, ao retornarmos à questão metodológica podemos perceber que, mesmo tratando-se de fenômenos perceptivos reproduzíveis e empiricamente testáveis, o autor faz questão de esclarecer que “as leis da Teoria Gestáltica da forma [...] têm um valor sugestivo, sem valor absoluto”⁸³ Essa prática cautelosa é muito importante pois busca prevenir que os padrões perceptivos identificados no texto sejam extrapolados e utilizados na construção de correspondências absolutas que buscam estabelecer problemáticos significados universais e atemporais de percepções subjetivas.

Essa tendência à sistematização pode ser observada em Eisenstein quando ele sugere que “Nossa pesquisa deve nos levar a algum método de fusão do som à visão, a alguma investigação das indicações preliminares que nos levem em direção a esta fusão.”⁸⁴ Essa afirmação, isoladamente, pode ser interpretada de forma menos problemática caso o “método de fusão” se refira a práticas técnicas e o termo “investigação” sugira uma mera postura exploratória, e não dogmática. Entretanto o autor prossegue afirmando que “temos apenas de dar uma olhada num grupo de pinturas cubistas para nos convenceremos de que o que ocorre nessas pinturas já foi ouvido na música jazzística.”⁸⁵ Essa correspondência que Eisenstein propõe entre os ritmos visuais do cubismo e os ritmos sonoros do jazz sugere uma equivalência estrutural que merece uma avaliação crítica. Não podemos negar a ocorrência desse fenômeno, entretanto, o problema reside em utilizá-lo para o estabelecimento de correspondências universais inerentes às formas.

Ao longo de seu texto, Eisenstein demonstra compreender que essas características, ditas como semelhantes, são frutos do contexto histórico-cultural do desenvolvimento desses movimentos, como ao afirmar que “a arquitetura clássica tinha a mesma relação com os clássicos da composição musical que a moderna paisagem urbana com o jazz.”⁸⁶ Porém, de alguma forma, ele parece insistir na tentativa de estabelecer correlações sinestésicas universais, como se certos ritmos visuais naturalmente correspondessem a determinados ritmos sonoros, independentemente do contexto cultural.

⁸²BETHÔNICO, 2001, p. 208.

⁸³BETHÔNICO, 2001, p. 198.

⁸⁴EISENSTEIN, 2002a, p. 62.

⁸⁵EISENSTEIN, 2002a, p. 69.

⁸⁶EISENSTEIN, 2002a, p. 69.

Para contextualizar, podemos recorrer à descrição de sinestesia feita pela professora Rosangella Leote em seu artigo “*Multisensorialidade e sinestesia: poéticas possíveis?*” (2014), onde a autora afirma:

A sinestesia é também um resultado perceptivo, mas de natureza não corriqueira, onde, através de um dado sentido, se experimenta uma percepção relativa a um sentido diferente daquele que forneceu o input. Ao ver a cor verde, ou a palavra verde, sente-se gosto, literal, de limão, por exemplo. Mas poderia ser também uma sensação de volume, ou qualquer outra inferência.⁸⁷

Portanto a sinestesia é um fenômeno psicológico real, que acontece em diversas proporções e de diversas formas, dependendo de cada indivíduo. Todavia, como a própria autora expõe em seu texto, o termo deixou de ser usado exclusivamente para descrever esse processo e passou a ser usado, principalmente por artistas, de maneira praticamente metafórica para caracterizar todo tipo de relação entre diferentes sentidos. Esse contexto de mistura entre os dois usos do termo acabam servindo de espaço fértil para o surgimento de conceitos pseudocientíficos como a psicologia das cores.

Eisenstein não nega que a abordagem não possui compatibilidade científica, afirmando que se a “documentação é talvez insuficiente para a formulação de um convincente ‘código científico’, no entanto a arte há muito o adotou de um modo totalmente empírico e o usou impecavelmente.”⁸⁸ Entretanto, ele parece não perceber que a própria arte é um dos principais agentes culturais responsáveis por essa mudança. Logo, ela não é consequência das correlações pseudo-sinestésicas, mas sim a causa. Isso fica claro quando retornamos ao exemplo do jazz, onde Eisenstein, sendo contemporâneo ao surgimento e popularização do gênero, o compara à modernidade urbana. De fato é possível estabelecer que o dinamismo e a complexidade do jazz é fruto do contexto de vida urbana, porém, isso não necessariamente torna a percepção dessas correlações intrínseca ao gênero. Atualmente, ao analisarmos o próprio jazz, percebemos que, o que era percebido como um ritmo caótico, ousado e subversivo nos anos 20, tornou-se, através da modificação de seu contexto cultural, sinônimo de relaxamento e sofisticação. Diante disso, podemos concluir que toda arte é fruto do seu tempo, mas toda interpretação dela também é.

⁸⁷LEOTE, Rosangella. Multisensorialidade e sinestesia: poéticas possíveis? ARS (São Paulo), vol. 12, no. 24, 24 dez. 2014. p. 56.

⁸⁸EISENSTEIN, 2002a, p. 97.

Sendo assim, a fusão sensorial, ou conforme Leote nomeia: “multisensorialidade”, é um produto da percepção individual que se estabelece através da correlação entre os seus sentidos e, através do contexto cultural, consolida-se de forma semelhante em diferentes membros de uma sociedade. O próprio Eisenstein, ao final de suas reflexões, demonstra compreender essa realidade ao reconhecer que “isto significa que não obedecemos a nenhuma “lei abrangente” de “significados” absolutos e correspondências entre cores e sons — relações absolutas entre estes e emoções específicas”⁸⁹

Dessa forma, já que “o artista não pode evitar que uma obra, portadora de modos interativos que visem determinadas percepções, conduzam o interator, que tenha contato com esta obra, a uma experiência perceptiva totalmente diversa daquela esperada pelo seu propositor”⁹⁰, resta a ele compreender esse fenômeno como uma ferramenta que potencializa a imersividade de uma obra através do compartilhamento de padrões estabelecidos culturalmente. Como Eisenstein desenvolve: “a interpretação ‘geralmente aceita’ pode servir como um impulso, e bem eficiente, para a construção da imagem colorida do drama.” e dessa forma isso pode auxiliar na definição de “quais as cores e sons que adequarão melhor à dada tarefa ou emoção que queremos”⁹¹.

Assim, cabe ao criador reconhecer como a utilização, omissão ou subversão dessas correlações preestabelecidas dialogam com as pretensões artísticas de sua obra. Logo, as escolhas rítmicas no audiovisual não devem ser orientadas por supostas leis universais de correspondência sensorial, mas pela compreensão de como esses os padrões surgem e funcionam dentro de contextos culturais específicos. É justamente nessa articulação entre a intenção autoral, a recepção do público, e como a cultura molda os padrões rítmicos do audiovisual que nos aprofundaremos a seguir.

3.2 Autoria, Recepção e Padronização Cultural

Certa vez, em uma sessão de perguntas e respostas realizada na Cinemateca Francesa, no ano de 1982, o cineasta Orson Welles fez a seguinte

⁸⁹EISENSTEIN, 2002a, p. 100.

⁹⁰LEOTE, 2014, p. 57.

⁹¹EISENSTEIN, 2002a, p. 101.

afirmação: “Quanto mais virgens forem nossos olhos, mais temos a dizer. [...] Eu perco minha inocência; cada vez que vejo um filme, eu perco algo, não ganho.”⁹² Ao alegar isso, Welles demonstra como as influências que inspiram um autor, são as mesmas que contaminam sua pureza criativa, modificando, em definitivo, seu entendimento sobre a arte. Ele segue seu argumento fazendo duras críticas às homenagens cinematográficas, pois, segundo ele, “já existem o suficiente delas que são inconscientes”⁹³. Essas “homenagens inconscientes” a que ele se refere são um claro produto do problema anteriormente apontado pelo cineasta: elas são o resultado do processo de absorção de padrões que acontece durante a construção de repertório via consumo artístico.

Esses padrões existem em todas as esferas artísticas, inclusive rítmicas, e é a partir deles que as noções de boas práticas se desenvolvem. Entretanto, como observa Tarkovski, nem todas as convenções são válidas. Segundo ele, embora algumas de fato tenham a ver com a própria natureza de uma determinada forma de arte, outras “são mesmo irrelevantes, e o melhor talvez fosse chamá-las de preconceitos.”⁹⁴ Prosseguindo no assunto, o autor afirma que por outro lado, há convenções artificiais que surgiram através de processos históricos relacionados ao próprio desenvolvimento da arte, como da “compreensão imperfeita da essência do cinema, ou de eventuais limitações dos meios de expressão, ou simplesmente do hábito e da aceitação dos estereótipos”⁹⁵ entre outros. Portanto, esse processo não é só natural, como inevitável, sendo muitas vezes inerente às próprias características do meio ou frutos dos processos de desenvolvimento das mídias.

A partir do processo descrito acima, essas convenções passam a cada vez mais se assentar no imaginário popular, transformando-se em códigos compartilhados culturalmente. Nessa realidade, o ato de apreensão do espectador trata-se da busca pela decodificação das obras através desses princípios culturalmente estabelecidos. Em resumo: “do ponto de vista do senso comum, há um código menos ou mais socializado que foi utilizado pelo autor e que caberá ao intérprete descobrir”⁹⁶.

⁹²WELLES, Orson. Orson Welles à la Cinémathèque française, 1983. Disponível em: <https://www.cinematheque.fr/henri/film/125173-orson-welles-a-la-cinematheque-francaise-pierre-andre-boutang-guy-seligmann-1983/>

⁹³WELLES, 1983.

⁹⁴TARKOVSKI, 1998, p. 80.

⁹⁵TARKOVSKI, 1998, p. 80.

⁹⁶BETHÔNICO, 2001, p. 200.

Como Bethônico explica, esses códigos se consolidam pois, graças à tendência humana de economia cognitiva, eles são reforçados através da propensão de manutenção das primeiras percepções. Como o autor afirma: “A aspiração à unidade nos impelirá a coordenar os resultados dessas diferentes leituras, a tratá-los como perspectivas complementares de uma grande ordem ou a desprezá-los e esquecê-los.”⁹⁷ Entretanto, essa busca por unidade não elimina a complexidade inerente às obras. Bethônico demonstra isso ao afirmar que, por mais que tentem, os sistemas da cultura apresentam apenas parcialmente uma especificação das potencialidades de sentido, logo, esses sistemas não possuem a capacidade de especificar completamente todos os entendimentos, eles apenas “asseguram certas condições de referência, mas liberam algumas variáveis, alguma coisa da ordem da incerteza, da instabilidade, que poderão ser exploradas a cada obra.”⁹⁸

Embora essa abertura interpretativa seja um mecanismo que amplia as possibilidades artísticas, ela não impede que outros mecanismos da sociedade atuem na direção oposta, incentivando o estabelecimento de mais convenções de maneira artificial. Analisando a bibliografia, é possível constatar que o principal agente responsável por esse fenômeno é a indústria cultural. Não é necessário muito para perceber que, quanto mais uma fórmula bem sucedida se mostra replicável, maior a previsibilidade de retorno financeiro.

Segundo o filósofo e sociólogo Theodor W. Adorno em seu livro “The Culture Industry” (2001), esse processo é ainda mais dramático. Para ele, essa tendência de padronização cultural é um mecanismo de opressão do sistema capitalista, utilizado para suprimir as individualidades e massificar o público. Como ele descreve:

Na indústria cultural o indivíduo é ilusório não só pela estandardização das técnicas de produção. Ele só é tolerado à medida que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação. Da improvisação regulada do jazz até a personalidade cinematográfica original, que deve ter um topete caído sobre os olhos para ser reconhecida como tal, domina a pseudo-individualidade.⁹⁹

Dessa forma, além de identificar o fenômeno da padronização cultural, Adorno expande a percepção desse mecanismo de estandardização ao estabelecer que,

⁹⁷BETHÔNICO, 2001, p. 198

⁹⁸BETHÔNICO, 2001, p. 200.

⁹⁹ADORNO, Theodor W. The culture industry: Selected Essays on Mass Culture. [s.l.] : Psychology Press, 2001, tradução nossa.

mesmo as manifestações aparentemente subversivas ou singulares, uma vez que passam por um processo de filtragem sistêmica, tornam-se apenas nichos estéticos assimilados, variações superficiais dentro de uma lógica homogênea.

Essa crítica é atualizada por Torlasco, que observa que as “sociedades hiperindustriais” contemporâneas, não apenas alimentam um processo de extinção da diversidade artística, mas também “desindividualizam a consciência e, assim, dessingularizam nosso ser, padronizando nossos ritmos estéticos e sincronizando-os em um grau sem precedentes.” Dessa forma ela conclui que hoje, é cada vez mais, nessa “era das tecnologias hiper-visuais, o indivíduo torna-se ‘dividual.’”¹⁰⁰

Retornando historicamente ao filósofo David Hume, percebemos que, apesar de reconhecer essa uniformização, sua visão era diametralmente oposta a de Adorno e Torlasco. Em seu artigo *Do Padrão do Gosto*, ele afirma que, apesar de toda diversidade e arbitrariedade do gosto, “existem certos princípios gerais de aprovação ou reprovação, cuja influência um olhar atento pode perceber em todas as operações da mente”. Ele demonstra isso através do seguinte exemplo: “Mesmo Homero, que encantou Atenas e Roma há dois mil anos, ainda é admirado em Paris e Londres. Todas as mudanças climáticas, governamentais, religiosas e linguísticas não foram capazes de obscurecer sua glória”¹⁰¹

Entretanto, Hume parece ignorar que, os mesmos mecanismos sociais responsáveis por manter Homero¹⁰² relevante, possivelmente segregaram diversas outras excelentes obras pelo caminho. Isso é consequência de um processo de hegemonização artística natural, que sempre existiu e apenas foi potencializado pelo capital. Esse processo pode ser compreendido através do exemplo de Pearlman sobre a popularização dos *jump cuts*¹⁰³ do cineasta Jean-Luc Godard: segundo ela, cansado da hegemonia hollywoodiana e de suas mensagens sobre comportamentos sociais ordenados, Godard introduziu a ferramenta do *jump cut* no filme *Acosado*, de 1960, para confrontar a tradição de continuidade da montagem Hollywoodiana. Conforme a autora afirma, essa técnica possui a capacidade de alertar “os

¹⁰⁰TORLASCO, 2021, p. 73, tradução nossa.

¹⁰¹HUME, David. *Of the Standard of Taste*. [s.l.] Good Press, 2021, tradução nossa.

¹⁰²Autor da *Ilíada* e da *Odisseia*, Homero é um poeta grego que, embora tenha sua existência histórica debatida, consolidou as bases da tradição literária ocidental por meio de suas epopeias.

¹⁰³Técnica de montagem que consiste no corte entre dois planos muito semelhantes de um mesmo enquadramento, produzindo uma sensação de fragmentação temporal.

espectadores de que estão assistindo a um filme e para que tomem cuidado com a possibilidade de serem manipulados.”¹⁰⁴

Todavia, apesar dessa rebeldia inicial, com o sucesso, veio a assimilação industrial: fórmulas começaram a surgir e o público começou a se acostumar. Como Pearlman demonstra na sequência:

Mas se esses *jump cuts* realmente cumpriram seu propósito de desconectar os espectadores de seu engajamento irrefletido com a história ou não, é algo debatível. Talvez tenham conseguido na época, mas agora eles se tornaram parte do estilo, ou como diz Ken Dancyger, autor de *The Technique of Film and Video Editing*, ‘O *jump cut* simplesmente se tornou mais um recurso de montagem aceito pelo público.’ Até mesmo Cécile Decugis, a editora de *À bout de souffle*, nos lembra que, ‘Como disse Cocteau, todas as ideias revolucionárias na arte tornam-se conformistas depois de 20 anos.’¹⁰⁵

Sendo assim, os *jump cuts* de Godard deixaram de ser uma abordagem disruptiva para se tornar, senão inteiramente assimilados, no máximo uma estratégia estilística usada para atingir públicos específicos. Esse ciclo de subversões e assimilações expõe a existência de uma tendência contemporânea de catalogações de público-alvo características de estratégias publicitárias: sempre que um novo potencial público rentável surge, das diversas que sejam as maneiras, a indústria cultural estabelece variedades temáticas e estéticas com o intuito de monetizar o consumo do grupo em questão.

Isso pode ser percebido no livro “*Timing for Animation*” (2013), dos animadores Harold Whitaker e John Halas, onde os autores afirmam que: “Também é importante lembrar que diferentes audiências reagem de maneiras diferentes.”¹⁰⁶ Essa perspectiva deriva da mentalidade mercadológica que busca a consolidação de públicos através dessas variáveis. Partindo disso, os autores exemplificam afirmando que “um filme educativo para crianças seria ritmado de forma distinta de um filme de entretenimento para adultos, que exige um ritmo muito mais acelerado.”¹⁰⁷ Isso demonstra como, principalmente na escala industrial, a tendência é a domesticação da forma, estabelecendo regras rítmicas genéricas e resultando em obras que se assemelham a ultraprocessados.

¹⁰⁴PEARLMAN, 2015, p. 184, tradução nossa.

¹⁰⁵PEARLMAN, 2015, p. 184-185, tradução nossa.

¹⁰⁶WHITAKER, H.; HALAS, J.; *Timing for animation*. New York: Focal Press, 2015, p.1, tradução nossa.

¹⁰⁷WHITAKER, HALAS, 2015, p. 1, tradução nossa.

Com isso em mente, torna-se possível entender melhor a crítica feita por Orson Welles apresentada no início do subcapítulo. Se o consumo tem a capacidade de moldar o gosto e é através desse gosto que todo autor desenvolve seu repertório artístico, o consumo de fato parece ser um dos maiores inimigos da criatividade e da autoralidade. Porém, o próprio Welles, ao final de sua fala, aponta um importante paradoxo:

O argumento contra o que estou dizendo é que o mundo está cheio. Todos os melhores diretores jovens estão encharcados em filmes, e conseguiram se elevar acima disso e serem cineastas notáveis. Então, você está na presença de um orador que não é apenas paradoxal, mas confuso.¹⁰⁸

Apesar do fim cômico, essa realidade descrita pelo diretor é de fato paradoxal. Entretanto, acredito que esse paradoxo é, no final das contas, o veículo motor da ânsia por inovação que mantém a arte viva. A partir do reconhecimento desse fenômeno padronizante, emerge por parte de certos artistas, a necessidade de propor respostas autorais que de alguma forma singularizem suas obras. Eles sabem que estão constantemente sendo influenciados por essa "força padronizante" e, cientes disso, se embebedam das mais diversas influências possíveis, emaranhando-se em uma espécie de "antropofagia cultural" e selecionando as nuances de cada uma das variedades estilísticas que melhor contribuem para suas intenções.

Dessa forma, Tarkovski explica que é justamente através dessa "consciência inata da vida", construída através das experiências do diretor e alimentada pela própria "antropofagia cultural", que o autor desenvolve a capacidade de constituir o ritmo de uma obra. Portanto, o ritmo autoral não surge do nada, tão pouco de metodologias puramente "arbitrárias e teóricas": ele é o resultado da individualidade do criador, que se materializa na obra através de sua própria percepção do tempo. Tendo isso em vista, Tarkovsky conclui que, como cineasta, sua tarefa é instaurar um fluxo de tempo pessoal e transmiti-lo no movimento da tomada, para que, então, cada espectador possa perceber esse ritmo de seu próprio modo.¹⁰⁹

Entretanto, para Tarkovski, essa realidade impõe um "problema inevitável": na concepção dele, ainda que exista a busca pelo desenvolvimento de um ritmo fílmico onde o tempo "escoe pelo fotograma com dignidade e independência", para que o espectador tenha a capacidade de assimilar e "perceber o material do filme como

¹⁰⁸WELLES, 1983, tradução nossa.

¹⁰⁹TARKOVSKI, 1998, p. 143.

[...] uma experiência nova e sua”, sempre existirá uma relação de coerção por parte do ritmo do diretor sobre o público. Segundo ele, diante dessa realidade, o espectador tem duas alternativas: “ou ele entra no ritmo do diretor [...] e torna-se seu aliado, ou não faz nada disso”. A partir disso, o autor conclui que, ou o “espectador ‘pertence’ ao diretor”¹¹⁰, ou ele lhe é estranho. Dessa maneira, Tarkovski evidencia como a percepção do autor e do espectador nunca serão exatamente as mesmas.

Ainda em relação ao tema, Eisenstein possui um entendimento um pouco diferente de seu conterrâneo:

“A força do método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor, exatamente como a individualidade de um grande ator se funde com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica clássica. Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência — a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social —, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador.”¹¹¹

Assim, Eisenstein demonstra como os próprios atributos que constituem a individualidade do ser operam na atribuição de sentido à obra. Nessa linha, Leote estabelece como o próprio ato de produção de uma obra interfere diretamente no olhar do próprio autor ao observá-la, impossibilitando qualquer desvinculação que permita ao mesmo desenvolver uma perspectiva externa por conta própria. Segundo ela, a condição perceptiva do artista “é dirigida conforme seu repertório sobre esta obra e este é diferente do repertório de qualquer outra pessoa que interaja com ela ou que sobre ela efetue análise.”¹¹²

Sendo assim, podemos concluir que “uma mesma obra permitirá a extração de várias estruturas igualmente aceitáveis e, portanto, muitos sentidos”¹¹³. Como Tarkovski complementa:

“sempre há mais num filme do que aquilo que se vê [...]. Sempre descobriremos nele mais reflexões e idéias do que as que ali foram conscientemente colocadas pelo autor. Assim como a vida, em constante

¹¹⁰TARKOVSKI, 1998, p. 143.

¹¹¹EISENSTEIN, 2002b, p. 29

¹¹²LEOTE, 2014, p. 55.

¹¹³BETHÔNICO, 2001, p. 197.

movimento e mutação, permite que todos sintam e interpretem cada momento a seu próprio modo”¹¹⁴

Dessa forma, as tensões entre influência e originalidade, padronização e singularidade, intenção autoral e liberdade interpretativa, não apenas são naturais, como também produtivas. Assim, durante o desenvolvimento do ritmo de suas obras, o artista não precisa lidar com esses conflitos paradoxais através de uma mentalidade ideológica de busca pela verdade, ao invés disso, talvez seja mais saudável e proveitoso apenas compreender esses contrastes como reais e, através deles, explorar as possibilidades criativas de forma crítica, mas também orgânica.

3.3 Desenvolvimento da Autoria Rítmica

Agora, é possível compreender que, além do ritmo audiovisual surgir através da sintonia afetiva entre o ritmo estrutural organizado pelo autor e o ritmo perceptivo do espectador, a significação desses ritmos se comunicam através do repertório cultural compartilhado entre artista e público. Essa constatação evidencia a necessidade de compreender como o autor pode desenvolver sua voz rítmica própria diante dessa complexa rede de relações. Nesse contexto, convém destacar que o objetivo aqui não é propor um manual de técnicas que devem ser aplicadas mecanicamente, mas sim compreender os processos pelos quais o autor articula sua sensibilidade rítmica individual.

Como Pearlman destaca, descrever processos criativos de maneiras que buscam compreender seus mecanismos costuma ser uma tarefa consideravelmente complexa para diversos artistas. Conforme ela demonstra, esse fenômeno acontece pois a maioria deles, especialmente no audiovisual, costumam descrever suas decisões criativas através da intuição. Segundo a autora, "o medo é que o ato de analisar a intuição a destrua"¹¹⁵. Em outras palavras, Pearlman entende que esse temor surge da noção de que, ao racionalizar sobre a prática intuitiva, certa espontaneidade pode ser perdida.

O problema é que, por muitas vezes, essa espontaneidade intuitiva é confundida com o instinto. A autora explica essa distinção com precisão ao afirmar que “as pessoas nascem com instintos, mas intuição é algo que desenvolvemos com

¹¹⁴TARKOVSKI, 1998, p. 139.

¹¹⁵PEARLMAN, 2015, p. 9, tradução nossa.

o tempo, através da experiência”. Dessa maneira, ela entende que, para que o ato da criação intuitiva não seja prejudicado, sua análise não pode ser feita de forma simultânea. Segundo ela, “fazer e analisar ao mesmo tempo prejudica a ação. Ou a análise. Ou ambos.”¹¹⁶ De certa forma, ela não parece estar errada pois, empiricamente, realmente parece possível observar que certa meticulosidade analítica tende a prejudicar abordagens poéticas. Entretanto, talvez seja mais preciso afirmar que essa simultaneidade entre ato intuitivo e a análise do mesmo tende a modificar o processo e, assim, interferir consideravelmente no resultado final.

Todavia, a prática da análise pode sim ser produtiva para o desenvolvimento autoral, pois, se a intuição é fruto da experiência, analisá-la não só resulta em sua compreensão, mas também compõe essa experiência. Logo, o conhecimento obtido através dessa estratégia é “um suporte essencial para a intuição. É o conhecimento aprendido que se transfere da memória de trabalho para a ação intuitiva.”¹¹⁷ Sendo assim, o desenvolvimento da autoria rítmica não se dá pela negação do conhecimento técnico, mas pela sua incorporação orgânica à sensibilidade do criador.

Mas afinal, o que exatamente deve ser analisado para compreender um ritmo audiovisual? Para responder isso é importante compreender que, como alertado anteriormente, o ritmo não pode ser compreendido como um compilado dos outros ritmos presentes nos seus elementos estruturantes de forma isolada, ele surge exatamente do entrelaçamento desses elementos e das relações rítmicas que emergem entre eles.

No âmbito visual, os contrastes que estruturam o ritmo se manifestam através de diferenciações de luz, cor e movimento. Na teoria, esses três elementos, juntos, estruturam a imagem fílmica. Porém, ao analisarmos seus meios de materialização, perceberemos como eles são construídos através de diferentes processos. Aqui, a luz refere-se à intensidade dos valores tonais, a luminosidade presente na imagem, seja ela obtida através da sensibilização do grão de um filme, do registro de *pixels*¹¹⁸ por sensores digitais ou por softwares, da obstrução da fonte luminosa de um projetor, ou qualquer outra maneira. A cor funciona de modo muito semelhante,

¹¹⁶PEARLMAN, 2015, p. 10, tradução nossa.

¹¹⁷PEARLMAN, 2015, p. 10, tradução nossa.

¹¹⁸O termo pixel, do inglês “picture element”, designa o menor elemento discreto de uma imagem digital ou de uma tela.

entretanto possui uma natureza diferente: ela engloba o tom, tecnicamente chamado de matiz, e a saturação, que controla a intensidade dessa matiz. Nesse sentido, “tom” é um termo adequado, pois, assim como no som, ele também é diferenciado através de frequências ondulatórias, ainda que de naturezas distintas. Por fim, o movimento é uma característica ampla, é o fenômeno responsável por estabelecer o ritmo estrutural do cinema e, por isso, está presente em todos os outros âmbitos.

No som a lógica não é muito diferente: ele é composto por amplitude, altura e movimento. Ao traçarmos um paralelo, percebemos uma clara correlação: a amplitude está para o som como a luz para a imagem; a altura (ou frequência), como a cor; e o movimento é o mesmo conceito: a dinâmica temporal. Entretanto, estes últimos podem parecer diferentes à primeira vista e, por isso, merecem uma reflexão à parte. Isso acontece porque o som, diferentemente da imagem, aparenta possuir a variação temporal, aqui evidenciada pelo movimento, como um elemento inerente à sua existência, pois, diferentemente da imagem, é impossível concebê-lo destemporalizado. Essa afirmação não está errada, nosso entendimento de som só pode existir através da temporalidade. Entretanto, o erro surge na noção de que a imagem pode ser destemporalizada. Como demonstrado anteriormente via Tosaki, nenhuma estrutura atemporal tem a capacidade de produzir ritmo material, pois, enquanto estática, ela só existe através do ritmo perceptivo. Na prática, essa destemporalização é apenas um artifício do campo das ideias, todos os elementos materiais estão presentes no tempo e são subjugados à ele.

Assim como a imagem, o som pode ser obtido através de diversas formas: desde a codificação mecânica através da vibração de objetos que gravam sulcos em diferentes materiais, a captação elétrica por microfones e outros transdutores¹¹⁹, até as sínteses, tanto analógicas quanto digitais. Nas primeiras décadas da gravação sonora, o processo era puramente mecânico: a vibração do ar desenhava sulcos em cilindros e discos, sem conversão energética. Com o avanço da tecnologia, a introdução dos microfones e outros transdutores possibilitou a conversão da energia mecânica sonora para a energia elétrica e é nesse momento que o som se converte em áudio. Assim, o áudio pode ser compreendido como a codificação eletrônica, analógica ou digital, do som. Sua introdução permitiu um grande avanço no controle

¹¹⁹Um transdutor é um dispositivo que converte uma forma de energia em outra. No contexto sonoro o principal exemplo de transdutor é o microfone, responsável por, através da vibração de diafragmas, converter a energia mecânica em energia elétrica, transformando som em áudio.

dos parâmetros sonoros. No caso das sínteses, o processo é inverso: o áudio é gerado eletricamente e posteriormente convertido em som através de transdutores como alto-falantes. Assim, o áudio se tornou o principal meio de registro e manipulação sonora.

Portanto, é nesse contexto de materialidade técnica que o ritmo audiovisual se constitui. Mas afinal, o que o autor deve fazer com isso? Talvez a resposta objetiva à essa pergunta seja: o que bem entender! Contudo, essa liberdade criativa por muitas vezes esbarra em um obstáculo prático: é comum que o autor sinta que sua intuição não está tão apurada quanto gostaria, sentindo-se incapaz de identificar alternativas para certos problemas, como uma tensão que não se sustenta ou um ritmo que não flui, ou sequer incapaz de identificá-los. Nesse caso, surge a necessidade de articular estratégias que auxiliem no desenvolvimento de uma espécie de sensibilidade rítmica individual.

Seguindo Tarkovski: "Sentir o ritmo [...] assemelha-se muito ao que sentimos na literatura diante de uma palavra exata. Assim como um ritmo inadequado num filme, uma palavra imprecisa na literatura destrói a veracidade da obra"¹²⁰. Interpretando o autor de uma perspectiva subjetivista, sua constatação é ótima para evidenciar como essa sensação de incongruência rítmica funciona. Contudo, em se tratando de um trabalho artístico, é importante se manter alerta contra propostas que busquem estabelecer modelos replicáveis e métodos impositivos. Essas abordagens têm um grande potencial supressivo de diversos aspectos autorais de um artista, limitando seu potencial criativo, contribuindo assim para a padronização coercitiva da cultura. Como o próprio Tarkovski completa:

"O diretor revela sua individualidade sobretudo através do ritmo, da sua percepção do tempo. O ritmo dá cor a uma obra, imprimindo-lhe marcas estilísticas. Ele não é inventado, nem composto em bases arbitrárias e teóricas, mas nasce espontaneamente num filme, em resposta à consciência inata da vida que tem o diretor, à sua 'procura do tempo'"¹²¹

Por fim, o autor conclui que cabe ao artista criar seu próprio fluxo temporal e imprimi-lo no material audiovisual, transmitindo sua percepção de movimento para que, então, cada espectador possa senti-lo de sua maneira. Para que isso aconteça, uma mudança consciente na dinâmica perceptiva pode ser muito benéfica. Para explicar essa sugestão, voltaremos brevemente aos conceitos estabelecidos de

¹²⁰TARKOVSKI, 1998, p. 143.

¹²¹TARKOVSKI, 1998, p. 143.

ritmo cognitivo e afetivo. Ainda que essas terminologias sejam, como afirmado anteriormente, distinções sistemáticas que buscam guiar o entendimento e não operam isoladamente, o retorno a elas nesse momento é legítimo pois, a partir da compreensão de ambas, podemos propor uma mudança de perspectiva de análise.

Não é descabido afirmar que o ato de assistir uma obra audiovisual, principalmente quando imersos nela, possui uma natureza extremamente afetiva. O artista, como sujeito que também é espectador, a princípio, não foge a essa regra. Todavia, ao menos quando engajado no ato criativo, o ato cognitivo de racionalização, dependendo da intenção artística, pode ser muito produtivo. Sendo assim, uma primeira estratégia que é capaz de auxiliar um autor no estabelecimento de seu ritmo audiovisual é a instigação desse ritmo cognitivo, principalmente durante o processo de produção.

A partir disso precisamos compreender que essa racionalização busca ser um suporte para a intuição, uma espécie de ferramenta de reflexão. Para isso, será proposto um conjunto de questões investigativas, grande parte delas derivadas de paráfrases do texto de Pearlman, que constituem uma abordagem heurística¹²² para o desenvolvimento do ritmo audiovisual autoral. Apenas por questões organizacionais, as perguntas foram separadas entre cinco grupos temáticos: Montagem, Composição, Som, Narrativa e Afeto.

Embora organizadas em categorias distintas para facilitar a análise, essas diferentes dimensões do ritmo audiovisual operam simultaneamente e se correlacionam. Uma escolha de montagem afeta a percepção da composição, uma mudança no som pode ressignificar a narrativa, entre outros. Portanto, as questões a seguir devem ser abordadas como grupos isolados, mas sim como um conjunto de perguntas que se complementam e podem auxiliar na compreensão da totalidade rítmica de uma obra.

¹²²Tanto Heurística quanto Eureka derivam do radical grego *heuriskein* (εὕρισκειν), que significa “encontrar” ou “descobrir”. O termo é utilizado para descrever um método de resolução de problemas que busca soluções viáveis e satisfatórias e consiste na distinção e sucessão entre processos de procura e decisão.

Montagem:

A montagem organiza a duração dos planos, controlando a velocidade com que as informações e eventos são apresentados para o espectador. Dessa forma, ela é responsável por manipular os contrastes através da definição de cortes e sequências, manipulando assim o ritmo audiovisual.

- Qual é a duração da obra?
- Qual é a duração de cada núcleo/cena?
- A passagem do tempo é constante ou manipulada?
- Existe uma cadência que seja ou aparente ser fixa?
- Como a temporalidade é percebida? constante ou fluida?
- A frequência de cortes é alta, baixa ou irregular?
- Quais os tipos de transição?
- E quanto à continuidade, existem elipses temporais? e jump cuts?
- Os planos que se conectam têm composições semelhantes ou distintas?
- Algum padrão estabelecido se altera no passar da obra?
- Existem elementos visuais ou sonoros que se repetem? Com que frequência?
- A obra apresenta algum tipo de estrutura cíclica?

Composição:

O arranjo visual interno da cena determina o direcionamento do olhar, é a partir dele que o autor guia as zonas de interesse de sua obra, influenciando diretamente no ritmo perceptivo do público. Com o acréscimo dos movimentos de câmera e elementos, a composição constitui o ritmo interno de cada plano.

- Há predominância de planos abertos, médios ou fechados?
- Como os elementos estão dispostos no quadro?
- Os contrastes entre elementos são abruptos ou graduais?
- A composição dos enquadramentos é simétrica ou assimétrica?
- A profundidade de campo é ampla ou estreita?
- A câmera se move? para qual direção?

- Existe uma predominância de direção nos movimentos internos dos planos?
- Existem elementos gráficos? Como eles se relacionam com o plano?
- Os elementos são reconhecíveis ou abstratos?
- Qual a velocidade dos elementos enquadrados? rápidos, lentos, estáticos?
- A velocidade dos elementos é constante ou dinâmica?
- Quão iluminado cada plano está? qual a direção das luzes? elas se movem?
- As cores são monotônicas ou variadas? saturadas ou dessaturadas?
- Quanta textura a imagem possui? ela é granulada, ruidosa?

Som:

O som é a mais óbvia das associações rítmicas, é um domínio que já possui o uso do termo de forma desenvolvida e intrínseca, restando assim compreender como as características rítmicas do som se associam com os outros ritmos que constituem o audiovisual.

- Como a amplitude sonora varia ao longo da obra? e a frequência?
- Os sons são diegéticos ou extradiegéticos?
- Quantos elementos sonoros estão presentes? Qual a variedade timbrística?
- O áudio possui espacialização? mono, estéreo ou surround?
- Os elementos sonoros são consonantes ou dissonantes?
- A imagem e o som operam em sincronia ou independência?
- De que forma o ritmo visual e sonoro interagem? de forma redundante, complementar ou conflituosa?

Narrativa:

A narrativa distribui as informações e seu ritmo determina a relevância de seus elementos, construindo expectativas, associações e significados. Cada escolha rítmica contribui na construção de sentido narrativo.

- É possível identificar os atos da narrativa? Quais são?
- O ritmo narrativo se estrutura em padrões ou busca contrariá-los?
- A obra recorre ou renega as convenções rítmicas? de forma intencional?

- Existem climaxes? Onde estão localizados?
- O ritmo cria quais expectativas? Elas devem ser resolvidas ou quebradas?
- Como cada um dos atributos rítmicos contribui com o sentido da obra?
- Como todos esses atributos se relacionam? Quais ideias essas relações constroem?
- Quais simbolismos cada elemento rítmico pode carregar?

Afeto:

Todos esses componentes do ritmo audiovisual afetam diretamente as sensações do espectador. Essas perguntas são feitas para que o autor, através tanto da sua subjetividade, quanto da de terceiros, avalie se o ritmo de sua obra possui a capacidade de modular as emoções e sentimentos do espectador da maneira que ele deseja.

- O ritmo da obra aparenta estar coeso?
- Existem contradições entre as diferentes camadas rítmicas da obra? Elas são intencionais?
- Existe um equilíbrio dinâmico no ritmo da obra? Esse equilíbrio converge ou diverge da intenção do autor?
- A disposição e a sequência dos elementos direciona ou dispersa a atenção?
- O ritmo facilita ou dificulta a retenção de informação?
- O ritmo corrobora para a atmosfera desejada?
- Quais sensações predominam? tensão, alívio, melancolia, euforia?
- Quais sentimentos ela busca causar? Felicidade, raiva, tristeza, medo? Ela está sendo efetiva nisso?
- A obra busca ser mais imersiva ou contemplativa?
- De que forma as sensações causadas interagem com a intenção do autor?

Essas perguntas elencadas acima representam apenas uma amostra das possibilidades investigativas disponíveis para o autor audiovisual. É natural que, dependendo da proposta, algumas perguntas sejam mais relevantes que outras. Sendo assim, essa lista não se trata de um questionário que deve ser preenchido, mas sim de um instrumento que busca direcionar o olhar do artista para as relações

que as estruturas internas de sua obra estabelecem entre si e como essas conexões desenvolvem seu ritmo autoral. Com o tempo, esse ato observativo começa a ser internalizado pelo processo intuitivo, eventualmente transformando o repertório desenvolvido através da experiência em um discernimento sensível individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio, este trabalho buscou estabelecer uma fundamentação teórica do termo ritmo que fosse capaz de compreender as diversas possibilidades de seu uso, principalmente no contexto do audiovisual. Para isso foi preciso abordar diversas modalidades e tradições de pensamentos, desde conceitos físicos e movimentos filosóficos até diferentes campos artísticos, evidenciando a complexidade e multidisciplinaridade do conceito, estabelecendo assim, um tema constituído de tensões produtivas.

Sendo assim, a atenção inicialmente voltou-se para a investigação etimológica e epistemológica do vocábulo “ritmo”. Ao abordar uma dicotomia presente entre as concepções platônicas e pré-socráticas da palavra grega “rhuthmós”, o trabalho mostrou que esse embate não se trata apenas de uma discordância histórica, mas um atrito teórico que seguiu e segue se manifestando através do desenvolvimento do pensamento ocidental sobre o estudo de fenômenos no tempo. Enquanto a tradição fundamentada em Platão privilegiou correlações com a métrica, ancorando-se em lógicas ordenadoras e no uso da matemática para desenvolver métodos utilizados para a descrição de eventos temporais, o pensamento pré-socrático, ao compreender ritmo como “maneira particular de fluir”, amparou pensamentos que buscavam se atentar à natureza provisória e qualitativa do conceito.

A partir dessa fundamentação, o trabalho procurou apresentar outras contribuições distintas com o intuito de tentar conciliar essa indefinição, propondo por fim o ritmo como contraste fluxo-temporal. Essa proposição busca ampliar o escopo do termo, permitindo seu uso técnico sem suprimir seu potencial simbólico. Entretanto, reconhecer a possibilidade de existência de um fator constituinte externo à experiência perceptiva não implica em desassociá-la do ritmo. Como demonstrado, ainda que um ritmo material possa ser concebido conceitualmente, na prática, ele só pode ser descrito quando assimilado pelo ritmo perceptivo do indivíduo que, a partir de seu repertório biológico, psicológico e cultural, organiza e interpreta os efeitos temporais.

Esse processo de individualização do ritmo introduziu um importante debate relacionado à forma que os indivíduos interagem com a sociedade, estabelecendo uma tensão entre processos de padronização cultural e singularidade artística. A

partir do momento que se identificou a existência de diferentes processos de assimilação rítmica por parte do espectador de uma obra, procurou-se compreender as configurações sociais que emergem dessa dinâmica e influenciam na formação do gosto de cada sujeito. O trabalho demonstrou que, enquanto existe uma força uniformizante intrínseca à industrialização da arte promovida pelo capitalismo, surge simultaneamente um estímulo de respostas autorais contrárias à essa força, buscando a subversão de padrões e desenvolvendo vozes rítmicas individuais. Portanto, essa tensão não é necessariamente um problema a ser superado, mas o próprio motor da inovação artística da conjuntura socioeconômica contemporânea.

Diante dessa realidade, o trabalho buscou propor, por fim, uma estratégia de auto-orientação heurística que fosse capaz de auxiliar autores com dificuldades de desenvolvimento no ritmo de suas obras. A proposta consiste em uma abordagem investigativa a partir da sugestão de perguntas que o artista possa se questionar para compreender as relações rítmicas internas de sua obra, reconhecendo assim que a intuição necessária para a formação do ritmo autoral emerge da incorporação orgânica dos entendimentos que naturalmente surgem dessas perguntas ao longo da vida do autor, sendo elas feitas ou não de forma consciente.

É importante reconhecer também as limitações deste trabalho. Ao priorizar o uso do termo audiovisual, a intenção era incorporar as diversas mídias que surgem desse meio, como videoarte, videogames, instalações, entre outros. Entretanto, a maior parte das referências bibliográficas disponíveis partem do campo cinematográfico. Dessa maneira, ainda que os conceitos estabelecidos busquem englobar todos os outros meios, algumas nuances, como a interatividade, ficam suprimidas. Além disso, por questões de delimitação de escopo, diversas outras questões permanecem pouco exploradas, como por exemplo, o ritmo narrativo e suas estruturas dramáticas. Dessa forma, ainda existe um campo fértil para futuras investigações, como o estudo das especificidades rítmicas de cada mídia audiovisual ou o exercício de projeção do desenvolvimento rítmico de novas mídias.

Apesar dessas limitações, acredito que este trabalho cumpre seu objetivo de oferecer reflexões que possibilitem a compreensão e utilização do ritmo audiovisual de forma mais consistente. Sendo assim, o trabalho não busca encerrar esse debate, visando, pelo contrário, que novas perspectivas surjam a partir dele e ressignifiquem os conceitos apresentados. Afinal, como demonstrado por Pascal Michon, o ritmo não é uma episteme, e dificilmente será.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **The culture industry: Selected Essays on Mass Culture.** [s.l.] : Psychology Press, 2001.

BENVENISTE, Émile. **The notion of rhythm in its linguistic expression.** In: *Problems in general linguistics*. Coral Gables, FL: University of Miami Press, 1971.

BETHÔNICO, Jalver Machado et al. **A articulação dos signos audiovisuais.** 2001.

DA CRUZ FILHO, Solon Pereira. **O tempo e a física.** Veritas (Porto Alegre), v. 41, n. 162, p. 323-331, 1996.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano.** [s.l.] : Editora Companhia das Letras, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** Minerva Heritage Press, 2024.

HUME, David. **Of the Standard of Taste.** [s.l.] Good Press, 2021.

LACQUE-LABARTHE, Philippe; FYNSK, Christopher; DERRIDA, Jacques. **Typography: Mimesis, Philosophy, Politics.** [s.l.: s.n.].

LANGER, Susanne K. **Problems of Art.** [s.l.]. 1957.

LEOTE, Rosangella. **Multisensorialidade e sinestesia: poéticas possíveis?** ARS (São Paulo), vol. 12, no. 24, p. 43-61, 24 dez. 2014.

MICHON, Pascal. **On the concept of rhythm episteme.** 2018.

NATIONAL HEART, LUNG, AND BLOOD INSTITUTE. **What is an Arrhythmia?**. [S. l.], [2022]. Disponível em: <https://www.nhlbi.nih.gov/health/arrhythmias>. Acesso em: 26 nov. 2025.

NOWELL-SMITH, David. **What is called rhythm?**. 2019.

PEARLMAN, Karen. **Cutting rhythms: Intuitive Film Editing**. [s.l.] : CRC Press, 2015. b.

RHUTHMOS. **Plateforme internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts**. Disponível em: <https://www.rhuthmos.eu/>. Acesso em: 26 nov. 2025.

TARKOVSKI, Andrei Arsen'evich. **Esculpir o tempo**. [s.l.]: Martins Martins Fontes, 1998. b.

TORLASCO, Domietta. **The Rhythm of Images: Cinema Beyond Measure**. 2021 Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 175 pp. 2021.

TOSAKI, Eiichi. **Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm: Phenomenology, Wittgenstein, and Eastern Thought**. [s.l: s.n.].

VARELA, Francisco J.; ROSCH, Eleanor; THOMPSON, Evan. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. [s.l.] : MIT Press, 1992.

WELLES, Orson. **Orson Welles à la Cinémathèque française**, 1983. Disponível em: <https://www.cinematheque.fr/henri/film/125173-orson-welles-a-la-cinematheque-francaise-pierre-andre-boutang-guy-seligmann-1983/>

WHITAKER, H.; HALAS, J.; **Timing for animation**. New York: Focal Press, 2015.