

Dalcroze e a questão do ritmo na educação musical: sobre a tradução de *L'Éducation par le Rythme*

José Rafael Madureira
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
joserafaelmadureira@gmail.com

Resumo: Tradução do ensaio *L'Éducation par le Rythme* (A educação pelo ritmo), escrito pelo compositor e pedagogo suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e publicado na revista *Le Rythme* em 1909. A tradução é precedida de uma apresentação na qual o contexto biográfico do autor é brevemente elucidado, assim como os tópicos centrais do texto.

Palavras-chave: Rítmica Dalcroze, Educação Musical, Ritmo, Corporalidade, Tradução

Dalcroze and the question of rhythm in musical education: on the translation of *L'Éducation par le Rythme*

Abstract: Translation of the essay *L'Éducation par le Rythme* (Education through rhythm), written by the Swiss composer and pedagogue Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) and published in the magazine *Le Rythme* in 1909. The translation is preceded by a presentation in which the author's biographical context is briefly elucidated, as are the central topics of the text.

Keywords: Dalcroze Eurhythmics, Musical Education, Rhythm, Embodiment, Translation

Dalcroze em primeira pessoa

O sistema de educação musical estabelecido por Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) – conhecido como Ginástica Rítmica ou simplesmente Rítmica – já é bastante conhecido pelos educadores musicais brasileiros. Todavia, o entendimento das bases estéticas e filosóficas que sustentam a práxis dalcroziana ainda é bastante restrito. Isso se deve, em parte, a leituras de segunda ou terceira-mão, uma vez que os escritos originais de Dalcroze, com exceção de dois pequenos ensaios, não haviam sido traduzidos para o português. Esse quadro se modifica em 2021, ano em que a obra de Dalcroze entrou em domínio público e fomentou a tradução de mais alguns textos esparsos e, sobretudo, de sua obra-capital, a coletânea intitulada *O Rimo, A Música e a Educação*, publicado recentemente pela Editora UFRJ em formato eletrônico (JAQUES-DALCROZE, 2023).

A tradução de *L'Éducation par le Rythme* (A educação pelo ritmo) – a ser apresentada ao final desta apresentação – é mais um movimento de retorno às fontes do pensamento dalcroziano, um convite à leitura dos originais que, assim se espera, deverá fomentar novas reflexões sobre a Ginástica Rítmica e o ensino de Arte no Brasil.

Breve panorama biográfico

L'Éducation par le Rythme foi publicado em 1909 na revista *Le Rythme*, um boletim de correspondência entre os associados da Sociedade de Ginástica Rítmica – em torno de 200 pessoas, na época – lançado nesse mesmo ano com o propósito de divulgar, em primeira mão, as ideias gerais de Dalcroze acerca de sua revolucionária metodologia; mas precisamos retroceder alguns anos para vislumbrar um breve panorama dessa instigante trajetória.

Dalcroze formou-se em piano no Conservatório de Genebra em 1883. Ele estava com 18 anos e, desde os seis, cultivara um profundo amor pela música e pelas belas-letas. Em 1892, depois de empreender estudos avançados de composição em Genebra, Paris e Viena e ter atuado como regente assistente da orquestra oficial de Argel – onde realizou diversas incursões de caráter antropológico –, Dalcroze foi admitido como professor de harmonia e solfejo superior no conservatório em que fora diplomado com distinção. Ele não demorou para identificar, em seus alunos, graves comprometimentos auditivo-musicais. Esse fracasso escolar, resultante de um ensino fragmentado e tecnicista, o levou a escavar o acervo das bibliotecas públicas e consultar os programas de ensino de vários conservatórios. A busca foi totalmente infrutífera. Não havia nenhum procedimento didático disponível em condição de resolver ou ao menos amenizar o problema. Dalcroze percebeu, com alguma excitação, que

caberia a ele desbravar essa vereda e desenvolver uma metodologia mais completa, integrativa e abrangente, fundamentada no ritmo e vivida com o corpo inteiro.

Os experimentos corporais e rítmicos requereriam um espaço sem carteiras, uma lousa e um piano. As solicitações de reserva de uma sala no contraturno foram sistematicamente negadas pelos diretores do Conservatório, que consideravam a ideia totalmente absurda, uma afronta contra os valores da distinta instituição. Essas negativas não desencorajaram o jovem professor. As investigações continuaram, a contragosto de seus superiores.

Em 1905, com o trabalho já bastante consolidado e contando com o suporte de amigos e alguns pais de alunos, Dalcroze alugou uma saleta nas dependências do Victoria-Hall, edifício situado a poucos metros do Conservatório, e investiu todas as energias na divulgação de suas ideias – através de cursos e conferências – e na escrita de um caderno didático, que seria publicado no ano seguinte em francês e alemão (JAQUES-DALCROZE, 1906). Muitos duvidaram dele, ridicularizaram-no; mas em pouco tempo, os frutos dessa ousadia seriam degustados.

Em 1909, Dalcroze encontrava-se na iminência de conquistar, por meio da Ginástica Rítmica, uma visibilidade internacional que atravessaria o tempo. Em junho de 1910, Dalcroze deixou a Suíça acompanhado da esposa, o soprano Nina Faliero, e do filho recém-nascido, Gabriel, com destino à Dresden, Alemanha, para fundar um colossal instituto: o *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus Jaques-Dalcroze* (Instituto de Formação para a Música e Ritmo Jaques-Dalcroze), edificado em 1911 na cidade-jardim de Hellerau como laboratório de vanguarda do estudo da ginástica rítmica aplicado à formação de atores líricos e dançarinos.

A partir da experiência do Instituto de Hellerau, malgrado tenha sido brevíssima devido à eclosão da 1ª Guerra Mundial, a Ginástica Rítmica e o seu criador se estabeleceram definitivamente como uma referência e, mais do que isso, como inspiração para muitas gerações de artistas e educadores. As reverberações do pensamento dalcroziano chegaram ao Brasil sob diversas formas e em diferentes tempos e contextos, e continuam movendo muitos afetos.

As indagações centrais do texto

L'Éducation par le Rythme pode ser considerado o primeiro texto teórico de Dalcroze a ser publicado, dado que o seu memorial sobre a reforma do ensino de música na escola, apresentado em 1905 em um congresso de educação musical e publicado no mesmo ano (JAQUES-DALCROZE, 1905), não teve grande circulação.

A questão da “educação pelo ritmo” é recorrente em toda a obra de Dalcroze; diríamos, inclusive, tratar-se do pressuposto central da Ginástica Rítmica, uma vez que o aprimoramento de capacidades auditivas, para Dalcroze, não seria suficiente para formar um músico completo. A partir desse engajamento, de conduzir a formação musical da criança através do ritmo, Dalcroze inicia uma série de pesquisas acerca da neurofisiologia do aparelho locomotor, culminando na descoberta de um sentido especial, denominado “sentido rítmico” ou “sentido rítmico-muscular”. O sentido rítmico seria, portanto, o ponto de partida da educação musical – como também de toda formação artística; do teatro à dança.

Confiante de que dispunha do favoritismo das musas, Dalcroze dedicou-se a edificar uma “ginástica especial”, destinada a ensinar o sistema muscular a se contrair e relaxar em todas as dinâmicas de tempo e espaço: “O movimento corporal afirma-se desde a primeira infância em exercícios automáticos de marcha, a marcha é o modelo natural do compasso.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 65); “A ginástica rítmica é uma experiência pessoal; seu objetivo, em primeiro lugar, é criar, graças ao ritmo, uma corrente e comunicações rápidas e regulares entre o cérebro e o corpo.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 66).

A indignação de Dalcroze contra a retidão dos métodos de ensino de música aparece logo nos primeiros parágrafos de *L'Éducation par le Rythme*; essa revolta se converte em impulso para a estruturação dos argumentos a favor de uma reformulação radical dos currículos dos conservatórios, dado que, além de não possibilitar a formação de artistas completos, tampouco cultivam o amor pela música. As críticas, radicais e incisivas, aproximam-se, em forma e conteúdo, da Oração de Parainfo, discurso proferido por Mário de Andrade aos formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1935. O ataque contra a virtuosidade – a virtuosidade mecânica, desprovida de um sentido mais alargado – é inevitável para ambos: “A virtuosidade musical contemporânea especializou-se em uma técnica dos dedos completamente desprovida de capacidades cognitivas e sentimento. Ela não é mais um meio, mas um fim.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 63); “E desta miserável mutação da música em comércio [...] o ensino musical tem se preocupado em nos dar virtuosos. Não se ensina música no Brasil, vende-se virtuosidade.” (ANDRADE, 2016 [1935], p. 236).

Na sequência das reflexões, Dalcroze clama por uma reconfiguração dos programas de ensino de música, que deverão priorizar a experimentação ativa das sonoridades, dos ritmos e melodias; um processo essencialmente criativo a ser vivido com o corpo inteiro e através de sucessivos jogos de improvisação vocal e gestual. Só depois dessa “experiência pessoal”, como ele sempre diz, a criança deverá ser introduzida aos aspectos formais de análise, estruturação e notação musical. O que se observa, contudo, é exatamente o inverso disso: “Ensinamos a criança a tocar Bach, Mozart, Beethoven, Chopin ou Liszt antes de abrir o seu

espírito e os seus ouvidos à compreensão dessas obras, antes de desenvolver em seu organismo a capacidade de se emocionar com elas.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 65).

A valorização da experiência cinestésica da criança e de sua autonomia frente ao fazer musical está presente em vários textos de Dalcroze, com destaque para o prefácio do caderno *La Rythmique*: “Antes de semear o grão, é preciso preparar a terra. Exatamente o contrário do que se observa nas escolas e conservatórios. [...] O objetivo do meu ensino é permitir que os alunos não digam apenas ‘eu sei’, mas ‘eu sinto’.” (JAQUES-DALCROZE, 1917, p. viii).

Dalcroze também denuncia em *L'Éducation par le Rythme* a falta de renovação das formas rítmicas, que permaneciam as mesmas desde o Renascimento. Conforme o seu ponto de vista, essa cristalização das formas rítmicas dificultaria ou até mesmo impediria o avanço da arte musical. O declínio da vitalidade rítmica é observado com preocupação, pois que ninguém de dava conta disso: “[...] os meus alunos mais avançados consideram certas obras contemporâneas bastante monótonas, cuja pobreza rítmica, surpreendentemente, não choca nem o público, e tampouco os críticos.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 68). Essa inquietação, de alguma forma, antevê o empobrecimento da cultura musical, um processo que Adorno, 30 anos mais tarde, denominaria por “regressão da audição” (ADORNO, 1996).

Ainda sobre esse tópico, não podemos deixar de mencionar a vasta obra musical produzida por Dalcroze, na qual essas “novas formas rítmicas” aparecem em profusão, causando, até hoje, certo desconforto nos intérpretes. Essa proposta será didaticamente exposta através de dezenas de exemplos musicais em *A Rítmica e a Composição Musical*, um texto escrito em 1915 e publicado no 7º capítulo da obra *O Ritmo, a Música e a Educação*.

Na sequência de *L'Éducation par le Rythme*, Dalcroze inaugura um conceito: a “música plástica” (*musique plastique*), termo criado em contraposição à “música pura” (*musique pure*) e que se manifestaria, em tese, no repertório de obras dramáticas, óperas, operetas e balés: “A música plástica esculpirá os sentimentos da humanidade, revelados pelo gesto, e modelará as sonoridades a partir de formas rítmicas irradiadas diretamente dos movimentos expressivos do corpo humano.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 69). A “plástica animada” (*plastique animée*), elemento didático-chave da Ginástica Rítmica – a transcrição da linguagem musical em gestos e movimentos –, deriva desse conceito de música plástica.

A plasticidade orgânica e comovente do corpo humano, “o mais flexível e completo dos intérpretes” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 67), não será vislumbrada por Dalcroze até a montagem completa de Orfeu e Eurídice de Gluck encenada no Instituto de Hellerau em 1913, sob sua própria direção. Antes disso, o que ele percebia nos atores líricos era uma “total ignorância em matéria de plasticidade [...] uma profanação da arte musical-cênica [...] uma

pantomima exagerada e ultrajante” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 67). Essa deprimente realidade, ainda presente, é um distanciamento da estética da “obra de arte total”, a *Gesamtkunstwerk* wagneriana, indiretamente citada em *L'Éducation par le Rythme*.

O ensaio não poderia deixar de citar, com sincera devoção, o cenógrafo suíço Adolphe Appia (1862-1928), grande companheiro de Dalcroze e responsável por ampliar o campo de atuação da ginástica rítmica, do ensino de música para a encenação dramática, o que foi colocado a prova nos festivais (*Festspiele*) de Hellerau. Ele faz menção ao primeiro escrito de Appia, publicado originalmente em 1899 e intitulado *A Música e a Encenação* (APPIA, 2016), e mostra-se convencido de que esse “notável” manuscrito se tornará “um guia para todos os encenadores de teatro” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 70), o que, de fato, realizou-se.

Dalcroze não é modesto ao avaliar suas descobertas, declarando que o progresso do ensino de música – e da própria música – está condicionado à submissão dos futuros professores, intérpretes, maestros e compositores ao estudo de sua “ginástica especial”, que deveria se tornar o ponto de partida de toda formação humana, artística ou não.

Referências

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno*. Textos Escolhidos. Trad. por Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ANDRADE, Mário de. Oração de Paraninfo [1935]. *Pro-Posições*, v. 46, n. 16, p. 261-270, jan./abr. 2005. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2302/46-diversoeprosandradem.pdf>
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *O Ritmo, a Música e a Educação*, trad. por Rodrigo Bataglia, Lília Justi, Luis Carlos Justi, Gilka Martins de Castro Campos, José Rafael Madureira e Laura Tausz Rónai. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2023. (livro digital). Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/21526>
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *La Rythmique*. Lausanne: Jobin & Cie., 1917. (v. 2).
- JAQUES-DALCROZE, Émile. L'Éducation par le Rythme. *Le Rythme*, v. 1, n. 7, p. 63-70, 1909.
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *Méthode Jaques-Dalcroze – Gymnastique Rythmique*. Paris/Neuchâtel/Leipzig: Sandoz, Jobin & Cie., 1906.
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *La Réforme de l'Enseignement Musical à l'École* (Mémoire présente au Congrès de l'Enseignement Musical à Soleure em 1er. Juillet 1905). Lausanne: Payot & Cie., 1905.

A educação pelo ritmo, de Émile Jaques-Dalcroze (1909)

Vertido para o português por José Rafael Madureira

Não faz mais de 100 anos que a música deixou de ser uma arte aristocrática cultivada por alguns privilegiados para se tornar uma arte essencialmente popular ensinada desde a infância a praticamente todas as pessoas sem qualquer preocupação com talento natural ou aptidões excepcionais. As escolas de música do passado, frequentadas exclusivamente por músicos natos e excepcionalmente dotados de qualidades auditivas e rítmicas instintivas, acolhem hoje todas as pessoas que amam a música, mesmo que não sejam naturalmente dotadas dos meios indispensáveis de expressão e realização musical. O número de pianistas e violinistas *virtuose* aumenta a cada dia. A técnica instrumental faz avanços inacreditáveis por toda parte, mas também por toda parte, os apreciadores se questionam se a qualidade dos instrumentistas é equivalente à sua quantidade e se a conquista de uma técnica extraordinária realmente contribui para o progresso da música, caso não se encontre associada a atributos musicais de primeira ordem ou, pelo menos, normais.

Ora, posso afirmar sem receio de ser desmentido que, a cada dez pianistas diplomados pelos conservatórios, não há mais do que um (e olhe lá!) em condição de diferenciar uma tonalidade de outra, de improvisar quatro compassos com alguma personalidade ou pelo menos que seja agradável aos ouvidos, de interpretar uma obra musical de maneira pessoal sem recorrer a indicações cada vez mais numerosas que são impostas aos compositores contemporâneos e que abarrotam a partitura, de sentir alguma emoção durante a apreciação ou a execução dessa obra.

Ah! Isso acontece porque, antigamente, os instrumentistas *virtuose* eram, sem exceção, músicos completos, abalizados, todos eles, para improvisar e compor; eram artistas irresistivelmente atraídos pela arte por uma nobre necessidade de emoções estéticas; ao passo que a maior parte dos jovens que se consagra hoje à virtuosidade não possui sequer dons auditivos ou dons de emoção estética; eles se contentam em imitar a emoção do compositor, uma vez que não conseguem senti-la, dispendo apenas de uma sensibilidade dos dedos; suas vontades pertencem à outros, e a única coisa que possuem são habilidades motoras limitadas a um automatismo conquistado a duras penas. A virtuosidade musical

contemporânea especializou-se em uma técnica dos dedos completamente desprovida de capacidades cognitivas e sentimento. Ela não é mais um meio, mas um fim.

E como o programa de estudos musicais não é, atualmente, como deveria ser, fica impossível para o aluno, por meio desses estudos, tornar-se um musicista, a não ser que ele já seja um musicista antes de começar a empreendê-los. *Mas, como?* – vós me perguntareis – *O programa de estudos é exatamente o mesmo da época de Porpora, Bach e Mozart. Hoje, como antes, o pianista ou o violinista é obrigado, pelos regulamentos do conservatório, a estudar outros conteúdos além da técnica do seu instrumento: teoria, harmonia, contraponto e história da música...* Sim, sem dúvida, mas o programa de ensino musical dos tempos de Porpora era adaptado às aptidões dos alunos, e eu insisto sobre o fato de que, naquela época, o ensino privilegiava os músicos predestinados, ou seja, indivíduos naturalmente dotados de qualidades auditivas, rítmicas e emotivas; ao passo que essas qualidades, hoje, encontram-se ausentes em praticamente todos os alunos dos conservatórios.

Os estudos musicais contemporâneos são, por conseguinte, incompletos e desprovidos de qualquer lógica; supõe-se que serão apreendidos por indivíduos naturalmente *dotados*, quando, na realidade, embora sejam indivíduos muito bem-intencionados, não há dúvida sobre isso, não foram agraciados pela natureza, salvo exceções, com atributos fisiológicos indispensáveis ao músico. Essas qualidades se manifestam em termos de acuidade auditiva, sensibilidade nervosa, sentimento rítmico – isto é, uma prontidão para perceber com precisão as relações existentes entre os movimentos realizados no tempo e os movimentos realizados no espaço – e, finalmente, a capacidade de exteriorizar espontaneamente as sensações emotivas.

A acuidade auditiva permite ao músico conquistar o conhecimento de todas as variações e nuances de combinações sonoras; a sensibilidade do sistema nervoso lhe oferece a capacidade de sentir e reconhecer todas as nuances de sentimentos musicais; o sentimento rítmico assegura-lhe a capacidade de sentir e reconhecer todas as nuances motrizes e dinâmicas e, sobretudo, a capacidade de exteriorizar sensações emotivas, colocando-o em condição de realizar, de imediato, as concepções imaginadas; de estabelecer uma corrente entre essas competências cerebrais e físicas, entre o seu organismo muscular e sua fantasia artística. Somente quando essas diversas qualidades tiverem sido reunidas no organismo do futuro musicista – todas elas, mesmo que seja em um estado embrionário – os estudos musicais atuais poderão fazer dele um verdadeiro artista, pois que apenas despertarão a música que *já o habita*, que já faz parte do seu organismo e desenvolver-se-á através dele; porém, se essas faculdades inexistem, como poderemos almejar que os estudos instrumentais se desenvolvam e como poderemos impedir que o futuro musicista se

transforme em uma singela máquina de tocar, em um espectador passivo da arte, ao invés de ser o radioreceptor e o transmissor das sensações artísticas? Via de regra, nós só ensinamos à criança a arte de escrever a partir de uma certa idade; nós também não pensamos, sequer imaginamos atualmente, em ensiná-la as finezas da oratória até que ela tenha algo um pouco mais pessoal a dizer, até que essas capacidades de compreensão, análise e sensibilidade tenham começado a se manifestar.

É do consenso de todos os pedagogos modernos que a primeira instrução a ser transmitida à criança consiste em lhe ensinar a conhecer-se a si mesma; a se familiarizar com a vida; a despertar as sensações, emoções e sentimentos antes de colocá-la em posição de descrevê-los. O mesmo acontece com os estudos modernos de desenho, em que os alunos aprendem a *olhar* as coisas antes de retratá-las pictoricamente. Na música, infelizmente, não é assim. Ensinamos a criança a tocar Bach, Mozart, Beethoven, Chopin ou Liszt antes de abrir o seu espírito e os seus ouvidos à compreensão dessas obras musicais, antes de desenvolver em seu organismo a capacidade de se emocionar com elas. De fato, assim sendo, símile educação não vos parece ter a particularidade de conduzir a própria arte para um considerável prejuízo e, por outro lado, de impelir o indivíduo que a ela se aplica em uma perda de tempo e energia, em uma depleção de sua personalidade, o que o diminui enquanto ser humano? Foi por constatar em minhas turmas que nove em dez alunos *virtuose* compreendem a música de maneira insuficiente, amam-na muito pouco e se mostram incapacitados de frasear e nuançar as obras de modo instintivo e com inteligência, e também de animá-las com uma vitalidade pessoal, que eu decidi dedicar a minha vida ao desenvolvimento das habilidades musicais da criança, de modo a confiá-la, mais tarde, aos estudos técnicos instrumentais em uma condição que lhe permita servir-se dessa técnica como um meio de exteriorização, afirmação e realização de suas vontades e sentimentos pessoais, ao invés de domesticá-la na imitação servil dos pensamentos e sentimentos de outras pessoas.

Existem dois agentes corporais através dos quais nós apreciamos, compreendemos, vivemos e sentimos a música; esses agentes são o ouvido, em tudo que concerne à sonoridade, e o sistema nervoso como um todo, em tudo que concerne ao ritmo. A experiência me mostrou que a educação desses dois agentes dificilmente se realiza conjuntamente. A criança tem muita dificuldade para apreciar, simultaneamente, uma sucessão melódica e o ritmo que a vivifica. Antes de ensinar as relações existentes entre o som e o movimento, é oportuno empreender o estudo isolado de cada um desses elementos. A sonoridade, evidentemente, é um recurso secundário, visto que não se origina e não extrai de nós mesmos o seu modelo; enquanto o movimento, que é instintivo no homem, a vista disso, apresenta-se como um recurso de primeira ordem. É por isso que eu dou início aos estudos musicais pelo ensino

sistemático e experimental do movimento corporal. O movimento corporal afirma-se desde a primeira infância em exercícios automáticos de marcha, e a marcha é o modelo natural do compasso. Com o auxílio de diversas acentuações dos pés, eu ensino os diversos compassos musicais; as interrupções mais ou menos longas de marchas cadenciadas ensinam a criança a diferenciar as durações sonoras (mínima, mínima pontuada, semibreve etc.); a partir de gestos cadenciados dos braços e da cabeça, a criança mantém um estado de ordem durante a sucessão das durações e analisa os compassos e as interrupções de marcha; as respirações regulares introduzem-na ao estudo do fraseado, dos *crescendo* e *decrescendo* de inervação muscular resultantes das nuances de dinâmica.

Tudo isso parece ser, sem dúvida, muito simples, e eu pensava o mesmo no início dos meus experimentos. Infelizmente, eles me revelaram que as coisas não são tão simples quanto parecem, muito pelo contrário, são bastante complicadas. Por quê? Porque a maior parte das crianças não possui nem instinto métrico, nem o sentido das durações; nem o sentido das acentuações, nem o sentido do equilíbrio corporal; porque as capacidades motoras não são as mesmas em todos os indivíduos e porque uma quantidade enorme de obstáculos se interpõe à realização corporal rápida e precisa das concepções cerebrais. Determinada criança caminha sempre um pouco atrasada; outra, está sempre adiantada; aquela caminha com passos desproporcionais; essa, ao contrário, não tem equilíbrio. Todas essas deficiências, se não forem corrigidas nos primeiros anos, aparecerão mais tarde nas execuções musicais. Acelerar ou atrasar o andamento ao cantar ou tocar um instrumento, tartamudear ou talhar uma execução musical, não ser capaz de seguir um acompanhamento, acentuar certas notas com imoderada rudeza ou imprecisão; tudo isso tem origem nas interpretações musculares e nervosas da criança e na inexistência de correlação entre o espírito que concebe o movimento, o cérebro que lhe fornece o comando, os nervos que transmitem essa ordem e os músculos que a executam. E, além disso, a capacidade de frasear e nuançar uma composição musical com sensibilidade, em justas proporções e de modo artístico, depende igualmente da educação dos centros nervosos, da harmonização do sistema muscular, da rápida comunicação entre os membros e o cérebro; em uma palavra: da *saúde* de todo organismo.

Foi buscando determinar a causa individual de cada uma dessas deficiências musicais e encontrar um caminho para revertê-las que eu, pouco a pouco, edifiquei o meu método de ginástica rítmica, um sistema total e inteiramente alicerçado sobre experiências que foram refeitas inúmeras vezes; e nenhum dos exercícios concebidos foi adotado ou prescrito antes de ter sido aplicado sob diferentes formas e em diversas ocasiões, sem que a sua utilidade tenha sido comprovada em caráter definitivo. Muitos são aqueles que possuem uma

compreensão totalmente equivocada do meu sistema, considerando-o como uma simples variante de outros métodos de cultura corporal atualmente em voga e cujos autores, Müller¹ ou a senhora Mensendieck², a propósito, rendem eminentes serviços à humanidade. Eu não consigo deixar de sorrir ao ler alguns artigos, assinados por pessoas credenciadas e publicados em certos jornais, nos quais o meu método é comparado a outros sistemas de ginástica: uma evidência irrefutável de que as pessoas não entenderam absolutamente nada sobre as minhas ideias. Isso se deve, também, ao fato de que o meu livro³ é apenas um registro dos diversos exercícios que eu inventei e, logo, não oferece quaisquer esclarecimentos sobre os seus pressupostos gerais. Isso está correto, uma vez que o livro foi escrito àqueles que tiveram a oportunidade de estudar comigo e conhecer esses pressupostos sob a minha própria orientação no meu instituto, em Genebra. Naturalmente, metade dos críticos que concedeu a honra de dissertar sobre o meu livro apenas folheou suas páginas para apreciar as fotografias⁴, e nenhum deles se submeteu à educação especial por mim preconizada. Justamente por isso, eu contesto veementemente, a quem quer que seja, o direito de julgar, em caráter definitivo, as minhas intenções, uma vez que não se aprende a andar a cavalo lendo um tratado de equitação: a ginástica rítmica, antes de mais nada, é uma *experiência pessoal*; seu objetivo, em primeiro lugar, é criar, graças ao ritmo, uma corrente de comunicações rápidas e regulares entre o cérebro e o corpo. E o que diferencia completamente os meus exercícios corporais dos exercícios indicados pelos métodos vigentes de desenvolvimento muscular é que cada um deles foi concebido sob uma forma que deverá estabelecer mais rapidamente e fixar em caráter definitivo, no cérebro, a imagem do movimento estudado. Trata-se de eliminar de todas as ações musculares, graças à vontade, a intervenção intempestiva de músculos inúteis sobre a ação projetada e desenvolver, assim, a atenção, a consciência e a vontade; e, posteriormente, de criar uma técnica de automatização de todos os movimentos musculares que não tenham, no interesse da arte, necessidade do concurso da consciência, para que esta se consagre às manifestações puramente sagazes do indivíduo. Além disso, graças à harmonização dos centros nervosos, graças ao desenvolvimento e à criação do maior número possível de hábitos motores, eu estimo que o meu método deverá assegurar o livre jogo e provocar uma maior frequência de manifestações *subconscientes*; e estas, ao invés de se manifestarem com selvageria, perdendo metade de suas forças por falta de direcionamento, irão favorecer a ordem e a

¹ Jorgen Peter Müller (1866-1938), criador do método de ginástica dinamarquesa.

² Bess Mensendieck (1864-1957), médica e terapeuta somática estadunidense criadora de um sistema de reeducação corporal destinado a mulheres que teve grande circulação na Europa e Estados Unidos.

³ Referência ao volumoso caderno didático de Ginástica Rítmica (JAQUES-DALCROZE, 1906)

⁴ Essas fotografias – em torno de 120 – foram produzidas pelo fotógrafo Fred Boissonnas (1858-1946) com a colaboração de quatro jovens alunas de Dalcroze e podem ser apreciadas no ensaio visual *Méthode Jaques-Dalcroze*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=caSY1DMkUFc>.

harmonização estabelecidas no organismo, aliando-se a formas conscientes e assegurando o desenvolvimento integral do indivíduo tal qual as flores selvagens, que florescem em maior quantidade e com muito mais seiva e brilho em um jardim cultivado do que na natureza, onde a maior parte delas será tomada por ervas daninhas ou irá murchar por permanecer em lugares sombreados e distante das nascentes.

A criação, no organismo, de um sistema rápido e leve de comunicação entre todos os agentes do movimento e do pensamento, promove a livre expansão da consciência, afirmando-a, fortificando-a, revigorando-a em proporções inacreditáveis. Esse sistema também irá instaurar, no indivíduo, a confiança em si mesmo, elemento indispensável ao equilíbrio das funções vitais, uma vez que isso o deixará em condição de realizar facilmente qualquer uma de suas concepções. A neurastenia não é nada mais do que uma desordem intelectual produzida por uma incapacidade do sistema nervoso em obter, do sistema muscular, uma obediência regular às injunções cerebrais. A educação dos centros nervosos e o reestabelecimento da ordem no organismo é o único remédio contra a perversão intelectual produzida pela falta de vontade e pela servidão parcial do corpo aos comandos do espírito. Impossibilitado de obter a realização material de suas concepções, o cérebro se entretém forjando imagens sem esperar realizá-las, ficando a ver navios. Do contrário, será possível substituir as frívolas e vagas especulações espirituais pela união livre e sã entre o espírito e a matéria. A primeira resultante de um programa bem estruturado de ginástica rítmica é conseguir ver claramente dentro de si mesmo; é saber exatamente como somos e extrair desses conhecimentos tudo aquilo que for possível. Esse resultado me parece ter uma particularidade que irá chamar a atenção de todos os pedagogos, além de assegurar à educação pelo e para o ritmo – qualquer que seja sua forma ou o seu modo de ação – um lugar de destaque na cultura geral. Porém, em minha posição como artista, preciso acrescentar que a segunda resultante dessa educação será colocar as capacidades integralmente desenvolvidas do indivíduo a serviço da arte e assegurar ao mais flexível e completo dos intérpretes, o copo humano, que poderá se converter em um maravilhoso instrumento de beleza e harmonia ao vibrar em uníssono com as imaginações artísticas, uma colaboração efetiva com o pensamento criativo.

Não basta corrigir as imperfeições dos alunos por meio de exercícios especiais para evitar que suas interpretações musicais sejam comprometidas pela inabilidade de seus membros e pela desarmonia de seus movimentos; é preciso, além disso, que a música que *lhes habita* – os artistas irão me compreender – possa se desenvolver livre e inteiramente, e que os ritmos inspiradores de suas emoções naturais estabeleçam uma íntima comunhão com os ritmos que vivificam as obras a serem interpretadas. É preciso que a reeducação do sistema nervoso

seja feita de tal modo que os ritmos evocados pela obra de arte provoquem, no indivíduo, vibrações análogas, produzindo uma reação vigorosa que, muito naturalmente, converter-se-á em ritmos realizadores. Em termos mais triviais, é preciso que o corpo se torne suscetível de *comover-se* sob a influência de ritmos artísticos e, muito naturalmente, se torne capaz de realizá-los, sem timidez nem excesso.

Antigamente, essa predisposição para a comoção, recurso indispensável a todo artista, era – como eu disse previamente – natural em praticamente todos os estudantes de música, pois que somente artistas predestinados se consagravam à música; e como essa realidade, nos dias atuais, não se faz presente, eu reivindico que ao menos sejamos capazes de despertar esses sentimentos adormecidos nos estudantes, desenvolvê-los, harmonizá-los. É um dever de todo pedagogo musical afastar da técnica instrumental os indivíduos ainda desprovidos de sentimento musical e incapazes de sentir as emoções artísticas.

É o ritmo que estabelece o fluxo entre as nossas forças interiores e as forças exteriores que a assaltam. O estudo experimental do ritmo deve fazer parte de toda educação musical bem estruturada; e esse estudo será útil não apenas aos músicos, mas igualmente à própria música. Não há nenhuma dúvida de que, desde Beethoven, as formas harmônicas evoluíram enormemente e que, a cada geração, novas aglomerações de sons foram fabricadas. O mesmo não ocorreu com as formas rítmicas, visto que não se renovaram. Mas alguém poderá contestar: *Pouco importa os meios de expressão disponibilizados que o artista engaja para se expressar; mesmo formas rítmicas ultrapassadas podem afirmar, com potência, uma emoção sincera; a busca pela criação de novos ritmos é uma tarefa meramente mecânica, impor essa busca aos futuros compositores é apagar-lhes a personalidade.* Tudo isso está correto. Eu, pessoalmente, tenho horror a procedimentos obtusos e pesquisas destinadas a criar novos meios de expressão. A expressão deve ser uma manifestação espontânea, mas eu proclamo que a experimentação rítmica e o estudo completo dos movimentos e de suas combinações culminará em novas mentalidades; que os artistas submetidos a essa educação encontrarão, para expressar os seus sentimentos, fatal e espontaneamente, novas formas rítmicas e que, por conseguinte, a personalidade de cada um deles terá a chance de se desenvolver mais completamente e afirmar-se com maior potência. É verídico que as crianças em idade pré-escolar que frequentam o meu instituto inventam, com muita naturalidade, ritmos corporais que poderiam ter sido imaginados por músicos profissionais, e que os meus alunos mais avançados consideram certas obras contemporâneas bastante monótonas, cuja pobreza rítmica, surpreendentemente, não choca nem o público, e tampouco os críticos.

É certo que eu não disponho de muito tempo para apresentar-vos as minhas ideias sobre um assunto tão vasto. Eu não posso, apesar disso, finalizar esta breve exposição sobre o meu

sistema sem lhes assinalar as íntimas relações existentes entre os movimentos no tempo e os movimentos no espaço, entre os ritmos sonoros e os ritmos corporais, entre a Música e a Plástica. Os gestos e as atitudes do corpo completam, animam e vivificam qualquer música rítmica concebida, simples e naturalmente, sem o suporte exclusivo da sonoridade. Do mesmo modo que existe, na pintura, concomitantemente, uma escola do nu artístico e uma escola da paisagem, a música poderá desenvolver em paralelo a música *plástica* e a música *pura*. Na escola da paisagem, a emoção é criada unicamente pelas combinações promovidas pela agitação da luz e pelos ritmos provocados por ela nos objetos que ilumina. Na escola do nu artístico, em que as múltiplas nuances de expressão do corpo humano são retratadas, o artista busca retratar a alma do homem, cujas formas corporais, nuançadas pela emoção de uma hora, ele modela e, ao mesmo tempo, registrar pictoricamente as características essenciais do indivíduo e da raça que se manifestam através das modificações corporais temporárias. A música plástica, do mesmo modo, esculpirá os sentimentos da humanidade, revelados pelo gesto, e modelará as sonoridades a partir de formas rítmicas irradiadas diretamente dos movimentos expressivos do corpo humano. Para compor essa música, que parece ter sido, na antiguidade, realizada pelos Gregos e, mais tarde, pressentida por Goethe e Schiller, será preciso que os músicos tenham se imbuído da experiência dos movimentos corporais, o que hoje certamente não se observa, visto que a música se tornou uma arte intelectual por excelência; e enquanto aguardamos essa transformação e esse aperfeiçoamento das mentalidades, as gerações da nossa época poderão se dedicar à educação pelo ritmo e para o ritmo e à interpretação plástico-teatral da música tal qual foi concebida por Richard Wagner⁵.

Atualmente, essa música não é interpretada de forma alguma, pois nem os cantores dramáticos, nem os encenadores e nem os regentes de orquestra conhecem as relações estabelecidas entre o gesto e a música. A total ignorância em matéria de plasticidade que caracteriza tão bem os atores líricos de nossa época constitui uma verdadeira profanação da arte musical-cênica. Os cantores podem, com absoluta impunidade, caminhar e gesticular em cena sem prestar nenhuma atenção à métrica e muito menos a qualquer dinâmica ou variação executada pela orquestra; os *crescendo*, *decrescendo*, *accelerando* e *rallentando* não encontram em seus gestos uma justa correlação. Eu não sugiro uma interpretação plástica calculada, raciocinada dos ritmos musicais – aquela que, infelizmente, é exercida por alguns cantores através de uma pantomima exagerada e ultrajante –, mas um tipo de *transformação* puramente *instintiva* dos movimentos sonoros em movimento corporais que apresentaremos logo mais.

⁵ Referência à *Gesamtkunstwerk*, a “obra de arte total”.

Os escritores, poetas, músicos e pintores não podem exigir de seus intérpretes o conhecimento das relações entre os movimentos no tempo e no espaço, uma vez que esse conhecimento só poderá ser desenvolvido através de estudos especiais. Alguns poetas e pintores possuem, sem dúvida, um conhecimento inato dos ritmos espaciais, tais como Hugo von Hofmannsthal e o figurinista da montagem de Elektra encenada na Casa de Ópera de Viena – criador de uma escadaria monumental sobre a qual artistas pouco familiarizados com as noções mais elementares de equilíbrio moviam-se com uma deplorável falta de leveza –; e também o esteta Adolphe Appia, cujo notável ensaio *Die Musik und die Inszenierung*⁶ deverá se tornar um guia para todos os encenadores de teatro. No entanto, a maior parte dos compositores escreve obras de música plástica sem saber se ela será suscetível de ser realizada plasticamente e sem ter experimentado, eles mesmos, as leis da gravidade, do dinamismo e do movimento corporal. E é por isso que a unidade clássica da obra musical dramática, a fusão entre o Gesto, a Palavra e a Música, é atualmente impossível de ser realizada; pois se a Música e a Palavra, se a Palavra e o Gesto se encontram estreitamente unificados, não existe nenhuma comunicação entre o Gesto e a Música, e essa comunicação só poderá ser estabelecida pela educação que eu preconizo.

Os artistas sinceros, enamorados da perfeição e buscadores do progresso, podem e devem estudar seriamente a grave questão que eu vos apresento. Quanto a mim, fortalecido pelas minhas experiências inúmeras vezes refeitas e absolutamente confiante em ideias cuidadosamente pensadas e refletidas com maturidade, resolvi consagrar a minha vida ao ensino do ritmo, persuadido de que, graças a ele, o homem poderá reaver os meios naturais de autoexpressão e, ao mesmo tempo, a plenitude de suas capacidades motoras, e a arte poderá entrever novas gerações cultivadas pela devoção à harmonia, à saúde física e moral, à ordem, à Beleza e à Verdade.

Referências

- APPIA, Adolphe. A música e a encenação [1899] - parte 1. Trad. por Flávio Café. *Dramaturgias*, v.1, n. 2-3, p. 336-366, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8777>
- APPIA, Adolphe. A música e a encenação [1899] - parte 2. Trad. por Flávio Café. *Dramaturgias*, v.1, n. 4, p. 158-201, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8527>
- JAQUES-DALCROZE, Émile. L'Éducation par le Rythme. *Le Rythme*, v. 1, n. 7, p. 63-70, 1909.
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *Méthode Jaques-Dalcroze – Gymnastique Rythmique*. Paris/Neuchâtel/Leipzig: Sandoz, Jobin & Cie., 1906.

⁶ “A música e a encenação”, texto original de 1899, traduzido para o português por Flávio Café e publicado na revista *Dramaturgias* (APPIA, 2016; 2017).