

JOSÉ RAFAEL MADUREIRA

ÉMILE JAQUES-DALCROZE
SOBRE A EXPERIÊNCIA POÉTICA DA RÍTMICA
- UMA EXPOSIÇÃO EM 9 QUADROS INACABADOS -

UNICAMP
2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ÉMILE JAQUES-DALCROZE
SOBRE A EXPERIÊNCIA POÉTICA DA RÍTMICA
- UMA EXPOSIÇÃO EM 9 QUADROS INACABADOS -

DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
EDUCAÇÃO, CONHECIMENTO, LINGUAGEM E ARTE

UNICAMP
2008

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

**Título:
ÉMILE JAQUES-DALCROZE:
Sobre a experiência poética da Rítmica
- uma exposição em 9 quadros inacabados -**

Autor: José Rafael Madureira
Orientador: Eliana Ayoub

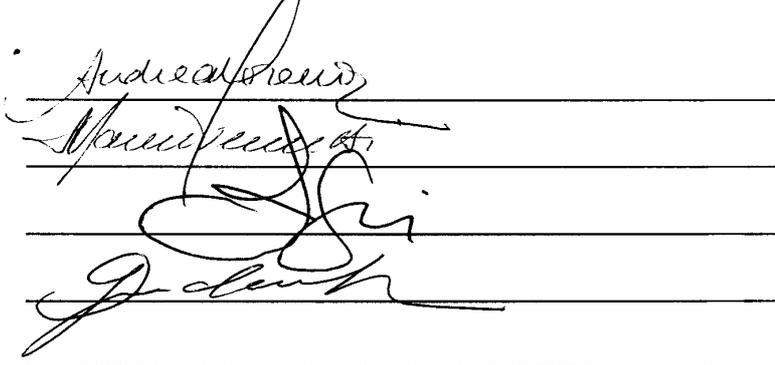
Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por José Rafael Madureira e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 01/12/2008

Assinatura:.....


Orientador

COMISSÃO JULGADORA:



2008

© by José Rafael Madureira, 2008.

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

M267e	Madureira, José Rafael. Émile Jaques-Dalcroze : sobre a experiência poética da rítmica : uma exposição em 9 quadros inacabados / José Rafael Madureira. -- Campinas, SP: [s.n.], 2008: Orientador : Eliana Ayoub. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 1. Jaques-Dalcroze, Emile, 1865-1950. 2. Métrica e ritmo musical. 3. Educação. 4. Musica. 5. Ginástica. 6. Arte dramática. 4. Dança. I. Ayoub, Eliana. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
	08-460/BFE

Título em inglês : Émile Jaques-Dalcrouze : about the poetic experience of Eurhythmics – an exposition in 9 unfinished pictures

Keywords : Jaques-Dalcroze, Emile, 1865-1950 ; Musical meter and rhythm ; Education ; Music ; Gymnastics ; Dramatic art ; Dance

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutor em Educação

Banca examinadora : Prof^a. Dr^a. Eliana Ayoub (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Agueda Bittencourt

Prof^a. Dr^a. Andrea Moreno

Prof^a. Dr^a. Marília Velardi

Prof. Dr. Jônatas Manzolli

Prof^a. Dr^a. Kátia Danailof

Prof. Dr. Raul do Valle

Prof^a. Dr^a. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez

Data da defesa: 01/12/2008

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : rafadanse@hotmail.com

Dedico este trabalho
ao professor Iramar Rodrigues
pois na ausência de nosso fortuito encontro
eu jamais teria compreendido
o sentido profundamente mágico e poético
da obra-prima de Émile Jaques-Dalcroze

AGRADECIMENTOS

Eliana Ayoub, Conrado Augustos Federici, Maria Fernanda Faigle,
Carmen Soares, Milton José de Almeida, Françoise Dupuy,
Agueda Bittencourt, Jônatas Manzolli, Márcia Strazzacappa, Raul do Valle,
Eugenia Casini Ropa, Marli Batista Ávila, Laurence Louppe,
Andrea Moreno, Marília Velardi, Kátia Danailof, Márcia Cello

e

Joana Lopes

Expressão reta não sonha
(Manoel de Barros)

Palavra morta não canta
(Virginia Woolf)

RESUMO:

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), compositor austro-suíço, é o protagonista deste estudo. Suas andanças foram muitas assim como os temas de suas investigações. Este é um trabalho inédito de tradução e discussão de parte substancial da obra teórica de Jaques-Dalcroze, bem como um apontamento sobre as interfaces de seu sistema de educação musical – denominado Rítmica (*Rythmique*) – com o devir da modernidade na dança do século XX, na Europa como nos Estados Unidos, e com os sistemas ginásticos alemães que estiveram tão perigosamente ligados ao totalitarismo europeu novecentista. Este trabalho foi organizado em 9 fragmentos que narram as incursões de Jaques-Dalcroze pelo universo da música, do teatro, da dança e da ginástica. Os fragmentos – aqui intitulados QUADROS – encontram-se inacabados e, justamente por essa razão, guardam uma grande potência germinativa que poderá inspirar outras pesquisas acerca da temática corpo-ritmo-movimento-expressão. Os 9 QUADROS são precedidos de um PRÓLOGO e estão organizados nos seguintes temas: 1. Panorama biográfico de Émile Jaques-Dalcroze; 2. Origens e princípios do sistema de educação musical denominado Rítmica; 3. A influência das teorias da expressão de François Delsarte (1811-1871) na concepção da Rítmica; 4. A amizade com o cenógrafo Adolphe Appia (1812-1928) e a relação da Rítmica com o conceito de “obra de arte viva”; 5. A experiência do Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau (1911-1914), situado nos arredores de Dresden (Alemanha); 6. O brutal fechamento do Instituto alemão devido à eclosão da 1ª Guerra Mundial; 7. A relação de Jaques-Dalcroze e de sua obra com o devir da dança do século XX; 8. A relação da Rítmica com a ginástica moderna especialmente a partir da figura do ex-aluno Rudolf Bode (1881-1971); 9. A permanência da Rítmica na dança contemporânea francesa a partir do trabalho de Françoise Dupuy. Ao final do texto teórico encontra-se disponível um material complementar de consulta organizado em 3 APÊNDICES: A. Cronologia da vida e das publicações teóricas de Jaques-Dalcroze; B. Dicionário sobre as personalidades citadas ao longo do texto; C. Alguns aforismos esparsos de Émile Jaques-Dalcroze. Em anexo, encontra-se disponível o DVD “Émile Jaques-Dalcroze: Memórias em Música” (18 min.), no qual pode-se ouvir trechos das obras musicais engendradas por Dalcroze enquanto o olhar acompanha algumas imagens de suas andanças pelo mundo afora.

ABSTRACT:

This work presents the concepts and practices of Eurhythmics (*Rythmique*) as conceived by the Swiss composer Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). It discusses the relation of Eurhythmics with modern dance and gymnastics in Europe and in the U.S. It also establishes a comparison between the poetic experience of Eurhythmics and the German employ of rhythm and expression gymnastics in the european totalitarianism. This thesis is composed by 9 PICTURES which describe Dalcroze's exploration of the universe of dramatic arts (music, dance and theater) and gymnastics. These pictures are unfinished, and for this reason they may offer their potency to inspire future researches on the theme body-rhythm-movement-expression. The 9 pictures are preceded by a PROLOGUE and present the following approaches: 1. A biographical essay about Émile Jaques-Dalcroze; 2. A synthesis about Dalcroze's system of musical education named Eurhythmics; 3. The influences of the theories of expression by François Delsarte (1811-1871) on the creation of Eurhythmics; 4. The friendship with the cenographer Adolphe Appia (1862-1928) and the relation between Eurhythmics and the Appia's concept of “living work of art”; 5. The experience of the 1st Dalcroze's Eurhythmics Institute created at the garden-city of Hellerau (Germany); 6. The interruption of Hellerau's school activities caused by the beginning of the World War I; 7. The relation between Dalcroze's Eurhythmics and the conception of Modern Dance in Europe and in the U.S.; 8. The relation between Eurhythmics and the german gymnastics – a special approach with the Expression-gymnastics created by Dalcroze's pupil Rudolf Bode (1881-1971); 9. The permanence of Eurhythmics at french contemporary dance with Françoise Dupuy. Annexed there is a video named “Émile Jaques-Dalcroze: Memory into Music”, where it's possible to hear Dalcroze's own compositions and see some images about his personal life and work.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	
A Aventura de uma Pesquisa	1
PRÓLOGO.....	15
QUADRO 1	
Émile Jaques-Dalcroze	
<i>Panorama Biográfico</i>	41
QUADRO 2	
“La Rythmique”	
<i>Uma Experiência Pessoal</i>	63
QUADRO 3	
A Estética Aplicada de François Delsarte	
<i>Arcabouço Expressivo da Rítmica</i>	77
QUADRO 4	
Adolphe Appia	87
QUADRO 5	
Hellerau	99
QUADRO 6	
1914	111
QUADRO 7	
Às voltas com a Dança	117
QUADRO 8	
Memórias da Ginástica Moderna	131
QUADRO 9	
Françoise Dupuy	
<i>Permanência das Lições de Rítmica na Dança Contemporânea</i>	143
EPÍLOGO.....	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
<i>Textos de Émile Jaques-Dalcroze</i>	161
<i>Textos sobre Émile Jaques-Dalcroze e sua obra</i>	163
<i>Bibliografia Geral</i>	164
APÊNDICE A	
<i>Cronologia</i>	173
APÊNDICE B	
<i>Personalidades</i>	181
APÊNDICE C	
<i>Émile Jaques-Dalcroze e a Dança do Século XX (fluxograma)</i>	197
APÊNDICE D	
<i>Émile Jaques-Dalcroze: Meditações</i>	199
DVD	
<i>Émile Jaques-Dalcroze: Memórias em Música (material em anexo)</i>	

APRESENTAÇÃO

A AVENTURA DE UMA PESQUISA

Pode parecer ridículo ver um homem entreter um leitor com sua obra pessoal, supondo-se, desse modo, que ela mereça ser analisada e admirada! É geralmente após a morte de um autor que o conjunto da crítica e do público ocupa-se de sua produção. Às vezes, é preciso aguardar por 100 anos até que alguém manifeste algum interesse pelo seu legado artístico. Agora que envelheci, e isso é sabido por todos, já começo a me sentir um pouco morto e é por essa razão que eu decidi falar sobre minha obra pedagógica, para prevenir falsas interpretações que certamente serão feitas por críticos arrogantes, psicólogos confusos, pelo público pouco esclarecido e por todos aqueles que – pessoas respeitáveis – não conheceram as evoluções do meu pensamento e nem provaram as minhas experiências (JAQUES-DALCROZE. *Petite Histoire de la Rythmique* [1935], p. 3).

De fato, foi preciso esperar algum tempo até que o legado artístico-pedagógico de Émile Jaques-Dalcroze chegasse ao Brasil à luz de um trabalho acadêmico, incompleto – não resta dúvida – todavia realizado. Não posso dizer que Jaques-Dalcroze é um autor desconhecido por aqui e tampouco afirmar que ele seja uma figura notória. O sonoro sobrenome permanece vivo em muitos lábios, acoplado aos múltiplos discursos sobre a expressividade do corpo, na dança como na ginástica novecentista. Não seria loucura imaginar que algumas de suas 1.200 canções tenham chegado ao Brasil na mala dos imigrantes, emaranhando-se ao cancionário nacional.

Dalcroze é um nome muito evocado em teses, artigos e estudos historiográficos sobre as origens da modernidade na dança e na ginástica. No entanto, a referência à sua pessoa e à sua obra limita-se ao formato enciclopédico – notas de rodapé – que em nada contribuem para o entendimento estético-filosófico de seu pensamento. Se não bastasse a insuficiência de dados concretos, as citações apresentam-se num conjunto de informações vagas e contraditórias. Não é incomum que se denomine o método de educação musical por ele criado – a Ginástica Rítmica ou simplesmente Rítmica (*Rythmique*) – como Euritmia, sistema psicofísico integrante da teosofia de Rudolf Steiner.

Não existe sequer um texto de Jaques-Dalcroze traduzido em português. Isso poderia dificultar um pouco o acesso às suas idéias, mas ainda assim não seria um impedimento definitivo. O francês, língua original dos seus escritos, é praticamente uma língua oficial entre os intelectuais. Ademais, sua obra mais importante, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation* (O Ritmo, a Música e a Educação), publicada pela primeira vez em 1920, foi quase simultaneamente traduzida em alemão (Basiléia, 1921), inglês (Londres e Nova Iorque, 1921) e italiano (Milão, 1925). Não se pode dizer tampouco que sua obra encontrava-se ausente das discussões acadêmicas no Brasil. Em 1944, Mário de Andrade posicionou-se publicamente sobre a qualidade

dos estudos desenvolvidos por Jaques-Dalcroze afirmando tratar-se de “um dos progressos técnicos mais importantes do ensino musical da atualidade”¹.

As investigações de Jaques-Dalcroze causaram sempre muita controvérsia. Alguns, como o Príncipe russo Wolkonski, tinham por Dalcroze uma verdadeira adoração; outros, em sua maioria músicos que nunca experimentaram no corpo – e muitas vezes nem mesmo no coração – as inflexões da música, desprezavam-no. Ainda hoje, muitos permanecem com a mesma idéia apresentada por um crítico francês, conhecido como Levinson, para quem a Rítmica resume-se a “marchar as notas”², ignorando a complexidade corporal e auditiva dos exercícios de Plástica Animada (*Plastique Animée*)³.

Edgar Willems publicou, em 1954, a obra *Le Rythme Musical* (O Ritmo Musical), na qual ele destacou a influência dos conceitos inaugurados por Jaques-Dalcroze, considerado por Willems como “um inovador que lutou arduamente contra a esterilidade do ensino musical”⁴. Algum tempo depois, por ocasião do centenário de nascimento de Émile Jaques-Dalcroze, o compêndio *Le Rythme, la Musique et l'Éducation* foi reeditado, juntamente com a publicação de uma obra coletiva organizada pelo compositor Frank Martin sobre a vida e a obra do criador da Rítmica⁵. Nos anos de 1980, Murray Schafer nomeou Dalcroze como “o grande educador musical suíço”⁶, observando que ele estava “muito à frente de seu tempo”⁷.

Em 1996, José Eduardo Gramani publicou um caderno didático curiosamente intitulado Rítmica Viva, no qual é possível encontrar vários resquícios de uma tradição fundada por Jaques-Dalcroze. A “visão contrapontística do fenômeno rítmico”⁸ apresentada por Gramani e o seu desejo manifesto em desenvolver a personalidade do músico são alguns exemplos dessa continuidade. Em consonância com os ideais de Dalcroze, Gramani deixou registrado os seus anseios: “Os exercícios deste livro são sugestões para que o músico conte menos e sinta mais”⁹.

Todas essas referências são apenas um exemplo da visibilidade e da potência das idéias deixadas por Émile Jaques-Dalcroze. Logo, como foi possível que uma obra tão instigante tenha ficado à sombra de outros estudos? Não se sabe.

*
* *

Ouvi pela primeira vez o nome Jaques-Dalcroze em 1995, na disciplina de História da Dança ministrada por Joana Lopes no Departamento de Artes Corporais desta universidade.

Apaixonei-me por aquele mundo que ela trazia à flor da pele e matriculei-me consecutivamente em todas as disciplinas de sua responsabilidade: História da Dança II, Arte e Educação, Expressão Dramática na Dança, Expressão e Movimento I e II. Por fim, acabei o seu grupo de pesquisa em teatro e dança, envolvendo-me na pesquisa sobre a Coreodramaturgia¹⁰.

Depois de alguns anos dedicados ao Grupo Interdisciplinar de Teatro e Dança, fui escolhido, juntamente com outros estudantes, para realizar um estágio internacional no *Centre d'Études et Recherches en Danse Contemporaine* (Centro de Estudos e Pesquisas em Dança Contemporânea), conhecido como *Mas de la Danse* (Casa da Dança) e localizado ao sul da França, na região da Provença¹¹. Embarquei com destino ao velho mundo e conheci Françoise Dupuy, alguém que mantém viva uma tradição inaugurada por Jaques-Dalcroze na cidade-jardim de Hellerau (Alemanha), onde a Rítmica conquistou sua plenitude poética e impulsionou parte significativa da vanguarda artística novecentista. Sob os preceitos de Françoise Dupuy, pude viver – ainda sem muita consciência – a experiência poética da Rítmica, recebendo uma espécie de iniciação mística de onde não se pode mais voltar.

*
* *

Às vésperas de finalizar o projeto de doutorado, em junho de 2003, soube que um professor do Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra estaria em São Paulo ministrando um seminário introdutório de Rítmica. Não hesitei em realizar minha inscrição convencido de que se tratava de uma manobra providencial. Custei a encontrar o local indicado e cheguei muito atrasado, mas a tempo de ouvir a enigmática canção “zimba papayuska” em cânone a quatro vozes, afinadíssimo em som e gestualidade. Disse a mim mesmo: “Finalmente encontrei aquilo que venho buscando há muitos anos!”. O coral de 80 vozes encontrava-se sob a regência de Iramar Rodrigues, que por acaso é brasileiro, nascido em Minas Gerais.

Iramar Rodrigues graduou-se em piano pela Universidade Federal de Uberlândia, foi professor na Escola de Música da Universidade Federal de Goiás e, algum tempo depois, conquistou na Suíça o certificado de *rythmicien*¹². Há mais de 30 anos ele ocupa-se da formação musical de crianças, jovens e profissionais nas mesmas salas ocupadas por Dalcroze no Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra, situado na rua *Terrassière*, número 44, inaugurado em 1915. Como “embaixador da Rítmica”, Iramar Rodrigues viaja pelo mundo semeando os princípios da

Rítmica, tendo passado pelo Brasil, Argentina, Estados Unidos, Japão, Tailândia, Uruguai, Espanha, França, entre outros países. Com um talento artístico-pedagógico único, Iramar Rodrigues reavivou em mim o prazer de ensinar, já um tanto embotado pelos dez anos de apatia escolar. Sob a sua orientação, as lições de Rítmica realizam-se como uma verdadeira experiência de conhecimento e amor.

Após o encerramento do seminário introdutório voltei para casa sentindo-me um tanto estranho¹³, mas em condições de concluir o projeto que me permitiu conquistar uma vaga no programa de pós-graduação da Faculdade de Educação desta universidade sob a orientação de Eliana Ayoub.

Continuei participando dos seminários de Rítmica ministrados por Iramar Rodrigues, sistematicamente organizados pela professora Marli Batista Ávila, diretora do Conservatório Musical Brooklin Paulista e presidente da Associação Kodály do Brasil, a quem agradeço publicamente pelo empenho em divulgar a Rítmica no Brasil e pelo generoso empréstimo de alguns livros de seu acervo pessoal.

Foram as lições presididas pelo “embaixador da Rítmica” que me permitiram compreender a potência filosófica e poética da Rítmica. Como se os ensinamentos e conversas não bastassem para impulsionar esta aventura intelectual, Iramar Rodrigues disponibilizou-me um material inestimável entre livros, vídeos, fotografias e periódicos originais, sem o qual este trabalho não teria alcançado os seus horizontes.

Não obstante a alegria de participar daqueles encontros, eu estava convencido de que seria preciso trazer o “embaixador” para Campinas e compartilhar com os meus companheiros de jornada poética o sabor daquelas lições de Rítmica. Somente em 2006 o desejo pôde ser satisfeito. Graças ao desprendimento de Iramar Rodrigues, à astúcia de Vinícius Terra e à colaboração de Conrado Federici, Andrea Desiderio e Joice Curvelano Freire, realizamos nesta cidade o primeiro curso de Rítmica, totalmente gratuito, através da Faculdade de Educação Física da UNICAMP em parceria com o Instituto de Artes da UNICAMP. O evento, intitulado RÍTMICA DALCROZE E A MUSICALIZAÇÃO DO CORPO, foi calorosamente acolhido pela comunidade acadêmica, entre alunos e profissionais de pedagogia, música, teatro, dança, educação física, fonoaudiologia e arquitetura, numa demanda que superou muitas vezes a capacidade do evento. Não posso deixar de agradecer ao jornalista Manuel Alves Filho que escreveu uma bela matéria de página inteira com fotos publicada no Jornal da UNICAMP¹⁴.

No ano seguinte, realizei, juntamente com João Paulo de Oliveira, a segunda edição do RÍTMICA DALCROZE E A MUSICALIZAÇÃO DO CORPO, uma versão mais modesta porém igualmente memorável aos inscitos. O evento foi realizado no teatro Dom Barreto sob a guarda das professoras Sílvia Coelho e Vilma Nista. A vivacidade de Iramar Rodrigues encantou a jornalista Alice da Cruz que registrou o acontecimento num artigo com fotos publicado no Portal da UNICAMP¹⁵.

Numa confluência de acontecimentos, reencontrei novamente Françoise Dupuy durante a V BIENAL INTERNACIONAL DE DANÇA DE SANTOS, realizada entre 14 e 18 de novembro de 2007, em sua primeira e última viagem ao Brasil. Estive ao seu lado durante todo evento, atuando como professor assistente, tradutor e outros cuidados partilhados com João Paulo de Oliveira. Aos 82 anos e em grande forma, Françoise Dupuy presenteou a mim e aos demais participantes com lições poéticas de dança, durante o ateliê que ministrou, e com sua interpretação cênica no espetáculo “Sozinha?”¹⁶, dirigido por Dominique Dupuy.

*
* *

Não é difícil imaginar as dificuldades que envolveram a aventura desta pesquisa: a busca pelas fontes, as traduções e interpretações, os acidentes de percurso, a perda de fôlego no meio da imersão, a insônia, os contrastes de excitação e apatia. De acordo com Murray Schafer: “Na educação, fracassos são mais importantes que sucessos. Nada é mais triste que uma história de sucessos”¹⁷. Isso é bastante verdadeiro, mas devo confessar que fui favorecido por uma conjunção de encontros – a conhecida conspiração cósmica – que me permitiu realizar um trabalho original com o mínimo de recursos. Excetuando-se algumas crises pessoais que não estabeleceram qualquer relação com este estudo, foi um grande prazer ler os escritos deixados por Émile Jaques-Dalcroze, em todos os sentidos, um clássico da educação poética do corpo:

A leitura de um clássico deve oferecer-nos alguma surpresa em relação à imagem que dele tínhamos. Por isso, nunca será demais recomendar a leitura direta dos textos originais, evitando o mais possível bibliografia crítica, comentários, interpretações. A escola e a universidade deveriam servir para fazer entender que nenhum livro que fala de outro livro diz mais sobre o livro em questão; mas fazem de tudo para que se acredite no contrário [...] O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de

uma relação, de uma pertinência [...] Os clássicos não são lidos por dever ou por respeito mas só por amor (CALVINO. Por que ler os Clássicos, p. 12-13).

Jaques-Dalcroze enfatizou: “Existe apenas um meio para se compreender a Ginástica Rítmica: praticando-a”¹⁸. Levei o aforismo muito a sério, uma idéia que atravessa todas as vozes de seu pensamento. Procurei não ficar afundado em minha secretária, curvado sobre os livros e dicionários. Sempre que possível, nos intervalos entre a leitura dos textos teóricos e a audição da obra musical engendrada por Jaques-Dalcroze, tentei provar na inteireza do corpo os conceitos que se revelavam sobre o papel sensivelmente marcado pelo tempo. Ao conscientizar-me de que a proficiência em música era uma condição imprescindível à compreensão das sutilezas da Rítmica, busquei por lições complementares de música, ritmo, piano, harmonia, improvisação e canto, recebendo preciosas orientações de Beatriz Dokkedal, Dalga Larrondo, Neusa Sartori e Janice Pezoa, afinal: “Não se aprende a andar a cavalo lendo um tratado de equitação. A Rítmica, antes de mais nada, é uma experiência pessoal”¹⁹.

*
* *

Debrucei-me sobre as andanças de um artista às voltas com os seus anseios, ideais e dúvidas. Tentei seguir os rastros deixados por Jaques-Dalcroze e ler nas entrelinhas do seu discurso. Tropecei nas suas contradições, mas não caí. Busquei, desde o início, alguns fios condutores. Encontrei-os somente ao final da jornada. Provei, na inteireza do corpo, o sabor das lições de Rítmica. Acompanhei, sem piscar os olhos, a narração de suas peripécias. Observei as fotografias de sua pessoa, dos seus encontros e desencontros. Ouvi incontáveis vezes a interpretação de suas composições: idílios, suítes, danças, canções e óperas que me permitiram imergir na sua obra criativa e, por conseguinte, contemplar a sua alma de artista.

Não tive pretensões de historiador ou sociólogo. Li as obras de Hobsbawm, Marc Bloch e Philippe Ariès; estudei com os devotos de Michel Foucault e explorei o pensamento de Norbert Elias e Bourdieu. A experiência foi instigante, mas eu teria sido capaz de realizar uma Sociologia de Émile Jaques-Dalcroze? Não, não seria. Desejei realizar um estudo biográfico sobre Dalcroze, mas não pude consultar o grande volume de cartas deixadas que, de acordo com os ensinamentos recebidos de Agueda Bittencourt, apresentam-se como um valioso material de investigação. Acredito que seria possível, estando tão longe da realidade européia, encontrar nessa

correspondência alguns pontos de tensão inexplorados pelos biógrafos suíços. Quem sabe eu possa, um dia, viajar para Genebra e hospedar-me por alguns meses na biblioteca do Instituto Jaques-Dalcroze onde todos os documentos, partituras, livros e cartas encontram-se minuciosamente organizados, como se pode imaginar.

Foram 5 anos inteiramente dedicados a recuperar uma obra esquecida. Sim, é muito importante dizer que esta pesquisa – excetuando-se a minha vida íntima – constituiu o centro de minhas ocupações, interesses e expectativas durante todo esse período. Entreguei-me por completo aos horrores e júbilos da vida acadêmica. Vivi algumas delícias mundanas, isso é certo, mas somente nos intervalos, e não o contrário. Declinei várias propostas de trabalho que me permitiriam uma vida mais confortável por saber, devido ao meu temperamento passional, que elas iriam provocar um significativo desvio de rota. Com os meus últimos recursos comprei um piano.

Em conseqüência das minhas escolhas, minhas e de mais ninguém, não acumulei honorários e nem adquiri propriedades, não casei e não tive filhos, mas inaugurei esta pequena exposição de quadros inacabados. Será o suficiente para um homem? Não sei.

*
* *

Este estudo é fundamentalmente um trabalho de tradução. Meu maior intuito foi revigorar os pensamentos de Jaques-Dalcroze fazendo-os cantar em português do Brasil. Trata-se de uma primeira tradução, arriscada e vivamente incompleta. Estou consciente de que as citações aqui apresentadas – tão numerosas – empanam consideravelmente o brilho desta narrativa. Já ouvi dos lábios de Andrea Moreno, lembrando Walter Benjamin, que as citações assaltam o leitor, pilhando as suas convicções e extraindo de seus corações o dom da ilusão (*illudere*). Mas o que eu poderia ter feito? Era preciso dar voz ao compositor esquecido, um compromisso moral com aquele que despertou em mim o músico adormecido.

Não sou tradutor de profissão, mas *poeta e artigiano del corpo dansante*, nas palavras de Eugenia Casini Ropa. Contudo, a necessidade impôs-se. Diante dos silêncios e ausências que se apresentavam diante da obra de Dalcroze, assumi a perigosa e igualmente mágica tarefa da tradução. A tradução é um ofício estético. Todas as escolhas lingüísticas são essencialmente escolhas políticas do tradutor, carregadas de pequenas traições: *traduttore, traditore*. De acordo

com Humboldt: “Cada tradutor deve infalivelmente encontrar um dos dois escolhos seguintes: ele se limitará com demasiada exatidão seja ao original, em detrimento do gosto e da língua de seu povo, seja à originalidade de seu povo, em detrimento da obra a ser traduzida”²⁰.

Em sua versão bastante ousada de *Satyricon*, Paulo Leminski apresentou mais uma possibilidade: “Ao tradutor que quer devolver um vivo aos vivos, uma tarefa ingrata. Entre trair Petrônio e trair os vivos, escolhi trair os dois, único modo de não trair ninguém”²¹. Bom, entre trair Émile Jaques-Dalcroze e trair os leitores brasileiros...

Estudei muitas línguas, aquelas tidas como comerciais, as clássicas e algumas orientais. Não me formei em nenhuma delas, mas a experiência permitiu-me uma certa fluência nas incontáveis viagens que envolveram esta aventura de tradução. Os estudos hermenêuticos realizados sob a orientação de Jeanne Marie Gagnebin foram igualmente preciosos, assim como as Cenografias da Memória descritas por Milton José de Almeida que, entre imagens e textos, permitiram-me ultrapassar as zonas de segurança desta jovem e ambiciosa universidade.

Arrisquei a minha própria pele ao tentar fazer deste trabalho uma luta contra a indiferença, impedindo que as idéias aqui presentes fossem subjugadas pela máquina científica, tornando-se inertes, desprovidas de qualquer humanidade e imaginação. Tentei não sucumbir diante de uma “indústria acadêmica” que todos os anos produz milhões de trabalhos, teses e artigos que já nascem mortos, um insulto manifesto contra a vida. Não tenho condição de avaliar os resultados dessa batalha, já não mais importa. Cumpri aquilo que havia proposto a mim mesmo e agora posso descansar um pouco antes da próxima viagem.

Amo todos os artistas e os compreendo (bando de surdos-mudos no metrô). Eles são a minha família e sua existência me impede de ser só. Ser artista é uma garantia para nossos semelhantes de que as dificuldades da vida não deixarão que você se torne um assassino. Deus inventou a arte (incluindo todas as formas) como dispositivo regulador, como dispositivo de sobrevivência. O público é merda, desnecessário; a comunicação é rara; a arte é uma língua, como a língua chinesa. Quem entende? Os surdos-mudos do metrô. Faço escultura por necessidade, não por diversão. Não me divirto nem um pouco. Na verdade, tudo que eu faço é um campo de batalha, uma luta até o fim (BOURGEOIS. *Destruição do Pai/Reconstrução da Mãe*, p. 131).

*
* *

A idéia de organizar este estudo na forma de quadros veio-me da parte do compositor Jônatas Manzolli durante o exame de qualificação. Ao perceber a natureza fragmentada do trabalho, ele rememorou os “Quadros de uma Exposição” de Mussorgski, minuciosamente costurados em rondó. Não estou certo de ter realizado a ligação entre os fragmentos, mas devo afirmar que a imagem de uma exposição de quadros retirou-me de um preocupante estado de inércia intelectual. Por muitos e muitos meses depois da qualificação, e também antes, naveguei à deriva no oceano de fontes, traduções, idéias e possibilidades que se apresentavam diante dos meus olhos. Ademais, muito me agradou a idéia de uma exposição de quadros que, de alguma maneira, permitiu-me honrar uma tradição fundada por J. B. Madureira²², meu avô, e mantida por meu pai.

Desejo que este estudo seja lido e imaginado como uma exposição de quadros. Individualmente, os quadros talvez não revelem o empenho do artista em trazer à luz uma história esquecida. A força desta exposição encontra-se no conjunto dos nove quadros expostos. Os quadros estão inacabados, inconclusos como diria Milton Almeida, mas era mister torná-los públicos. Cada quadro carrega em si uma grande força germinativa. Cultivados por mãos habilidosas eles poderão florescer em largos prados, o alimento para outras lembranças perdidas.

Os visitantes, como numa exposição real, podem demorar-se mais num determinado quadro, menos em outro de acordo com suas necessidades, interesses ou desinteresses pessoais. O visitante poderá passear livremente pela exposição, não sendo preciso – aos mais corajosos – seguir a ordem sugerida por este guia. Os quadros são suficientemente independentes entre si e, portanto, todas as escolhas são possíveis.

Ao final dos quadros, depois do EPÍLOGO, encontra-se um conjunto de 4 apêndices; no APÊNDICE A, organizei, como se costuma fazer num estudo como este, uma cronologia da vida e das publicações teóricas de Jaques-Dalcroze; o APÊNDICE B constitui-se como uma pequena biografia das personalidades citadas ao longo dos quadros que não foram devidamente apresentadas, com suas datas de nascimento e morte, de modo a não “embaraçar a leitura”²³, como diria Mário de Andrade; o APÊNDICE C é um fluxograma das influências de Jaques-Dalcroze sobre a dança do século XX; o APÊNDICE D é uma seleção de aforismos escritos por Émile Jaques-Dalcroze que não puderam ser incluídos ao longo do texto, mas que seria ingrato deixá-los de lado observando-se a delicadeza com que eles acolheram-me nos momentos difíceis.

Realizei, juntamente com Conrado Federici, uma edição em vídeo na qual é possível ouvir fragmentos da obra musical engendrada por Jaques-Dalcroze enquanto o olhar acompanha imagens de algumas andanças do protagonista deste estudo. A maior parte das músicas apresentadas no DVD é de autoria de Émile Jaques-Dalcroze, extraídas do programa *Musique en Mémoire* apresentado por Jean-Luc Rieder e Jacques Tchamkerten na *Radio Suisse Romande* durante a semana de 29 de agosto a 2 de setembro de 2005.

A Rítmica, como todo pensamento de seu autor, é uma experiência de vitalidade. O vídeo é uma tentativa de compensar a linearidade do texto com imagens e sons capazes de sensibilizar o ouvido e a imaginação do leitor pois, privado dessas duas faculdades, o entendimento deste estudo torna-se bastante restrito. O vídeo inicia-se com uma narrativa *in off*, registrada em 1941 durante uma conferência proferida por Émile Jaques-Dalcroze, um raro registro de sua materialidade física. O discurso foi publicado no seu terceiro livro conforme o trecho que se segue:

Um dos nossos maiores defeitos e o mais ignorado, é não nos darmos conta, com exatidão, das nossas fragilidades ou mesmo da verdadeira natureza dos nossos atos. Sem o fonógrafo nós não conheceríamos o verdadeiro timbre da nossa voz. Nossos olhos não teriam realmente consciência dos jogos de luz registrados pelos raios X. Nós não conheceríamos o nosso caráter tão bem quanto o fazem nossa mãe, nossa esposa e nossos filhos. Temos necessidade de estudos especiais que nos permitam sentir e diferenciar os atos mecânicos do nosso corpo. Do ponto de vista artístico, nosso julgamento necessita ser desenvolvido, refinado e afinado graças a numerosas experiências, e por essa razão é bom que, diante da incapacidade em julgar a nós mesmos, nós recorramos aos bons ofícios de nossos familiares. Nós encontraremos neles pessoas muito amáveis, completamente prontas para nos criticar (JAQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 207).

*
* *

IMPORTANTE AVISO AO LEITOR

A Rítmica, antes de mais nada, é uma experiência pessoal de música, ritmo, sensibilidade, movimento e expressão. Seus encantos não podem ser descritos. Como obra de arte viva, é preciso estar disposto a entregar-se a ela com a inteireza do corpo. Somente um verdadeiro *rhythmicien* poderá conduzir a aventura de uma lição de Rítmica; isso não significa que é preciso partir em busca de um certificado oficial (muitos *rhythmiciens* credenciados falharam drasticamente ao tentar trazer à tona os princípios criados por Jaques-Dalcroze). O verdadeiro *rhythmicien* é alguém que foi generosamente cultivado nos domínios da arte – especialmente aquelas presididas por Apolo e pelas Musas – e que não tenha se esquecido de manter aquecidas as honrarias dedicadas ao deus do êxtase, Dioniso. O verdadeiro *rhythmicien* é alguém apaixonado pela arte de ensinar. As garbosas titulações dos doutos não têm qualquer valor se o *rhythmicien* não for capaz de traduzir através do próprio corpo as infinitas nuances da música – bem como suas dissonâncias – e fazer o caminho de volta.

NOTAS

¹ ANDRADE. Pequena História da Música [1944], p. 192.

² Apud WILLEMS. Le Rythme Musical [1954], p. 241.

³ A *Plastique Animée* é um dos fundamentos da Rítmica de Jaques-Dalcroze, podendo ser imaginada como solfejo corporal, ou seja, uma leitura da escrita musical realizada através de gestos corporais.

⁴ WILLEMS. Le Rythme Musical [1954], p. 242.

⁵ MARTIN et al. Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur, le créateur de la Rythmique (1965).

⁶ SCHAFER. O Ouvido Pensante, p. 304.

⁷ Ibidem, p. 305.

⁸ GRAMANI. Rítmica Viva, p. 13.

⁹ Ibidem.

¹⁰ “Coreodramaturgia é um sistema de escrita cênica para atores, atores-bailarinos, performers e arte-educadores. Conceito que nasceu da pesquisa denominada *Do Movimento à Palavra, da Palavra ao Movimento*. Aplicado na criação dramaturgical do teatro-dança e nos eventos da arte do movimento. Define-se como contribuição a Coreologia de Rudolf Laban e é fundamentado nos princípios desta teoria. Estilisticamente configura-se como neo-expressionismo e designa uma obra de perfil interdisciplinar” (LOPES. Coreodramaturgia, p. 16).

¹¹ Consultar a matéria no boletim UNICAMP NOTÍCIAS (julho de 1997, ano VII, p. 5).

¹² *Rythmicien* é uma palavra francesa que indica o profissional ou o estudante do sistema de Jaques-Dalcroze conhecido como Rítmica (*Rythmique*). O termo será utilizado ao longo deste trabalho na sua forma original com as relativas declinações de gênero (*rythmicien* para o masculino e *rythmicienne* para o feminino) e número (*rythmiciens* e *rythmiciennes*).

¹³ Alguns dias depois da primeira aventura poética da Rítmica conheci Maria Fernanda Faigle, minha companheira *Shakti*, a quem agradeço mais uma vez pelo incondicional apoio, pela leitura atenta, pelas sugestões e pela revisão destas letras aqui colocadas ao abrigo da morte.

¹⁴ Consultar a matéria no JORNAL DA UNICAMP (7 de agosto de 2006, ano XX, n. 332).

¹⁵ Consultar a matéria no PORTAL DA UNICAMP (26 de julho de 2007).

¹⁶ Este espetáculo é uma lembrança poética de três antigas e premiadas peças interpretadas por Françoise Dupuy: *Marinada* (Françoise Dupuy, 1954), *Rostos de Mulheres* (Dominique Dupuy, 1953) e *Epitalâmio* (Deryk Mendel, 1957).

¹⁷ SCHAFER. Op. cit., p. 277.

¹⁸ JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 136.

¹⁹ L'Éducation par le Rythme [1909], p. 66.

²⁰ Humboldt apud BERMAN. A Prova do Estrangeiro, p. 7.

²¹ Cf. Paulo Leminski no posfácio de PETRÔNIO. Satyricon, p. 190.

²² José Benevenuto De Madureira, nasceu no dia 28 de agosto de 1903 na cidade de Sorocaba (São Paulo). Ele foi artista plástico profissional e recebeu medalhas de ouro em diversas exposições oficiais em São Paulo e Santos. Ele lecionou artes em vários colégios na capital paulista como, por exemplo, o Colégio Sion, e publicou livros didáticos de desenho. Trabalhou na Secretaria de Educação de São Paulo e – uma curiosa informação que recebi há pouco tempo – formou-se na primeira turma da Escola de Educação Física do Exército situada na Praia Vermelha (Rio de Janeiro). Por sua obra artística e pedagógica, ele foi homenageado pela prefeitura de Santos que conferiu a ele o nome de um colégio estadual de 1º e 2º graus, no mesmo modo que em Bertiooga uma rua leva o seu nome. Seus quadros encontram-se expostos em diversas repartições públicas em São Paulo, na Pinacoteca do Estado, no acervo do Itaú Cultural e em galerias no Brasil e exterior. Faleceu na cidade de Santos, aos 73 anos de idade.

²³ ANDRADE. Op. cit., p. 9.

PRÓLOGO

Émile Jaques-Dalcroze foi um homem complexo. Acompanhar suas andanças poéticas e os volteios de seu pensamento não foi uma tarefa fácil. Dalcroze teve uma vida longa, viveu quase 85 anos plenamente capaz em suas faculdades artísticas e intelectuais. Quando menino, foi à escola em bondes puxados por cavalos; na idade madura conheceu o cinema que, ao contrário dos seus contemporâneos, não lhe causou grande fascínio, excetuando-se as animações de Walt Disney¹ e Fred Astaire, que ele considerava “genial”². E embora tenha sido nutrido por seios burgueses, Dalcroze criticou o esnobismo de uma burguesia “hipócrita e estúpida”³ e não permitiu, como tantos homens de Toulouse, ser engolido pelo espírito econômico:

Velho burocrata, meu companheiro aqui presente, ninguém nunca fez com que te evadisses, e não és responsável por isso. Construíste tua paz tapando com cimento, como fazem as térmitas, todas as saídas para a luz. Ficaste enroscado em tua segurança burguesa, em tuas rotinas, nos ritos sufocantes de tua vida provinciana; ergueste essa humilde proteção contra os ventos, e as marés, e as estrelas. Não queres te inquietar com os grandes problemas e fizeste um grande esforço para esquecer a tua condição de homem. Não és o habitante de um planeta errante e não lanças perguntas sem solução: és um pequeno-burguês de Toulouse. Ninguém te sacudi pelos ombros quando ainda era tempo. Agora a argila de que és feito já secou, e endureceu, e nada mais poderá despertar em ti o músico adormecido, ou o poeta, ou o astrônomo que talvez te habitassem. Não me queixo mais das lufadas de chuva. A magia do ofício abre para mim um mundo em que enfrentarei dentro de duas horas, dragões negros e cumes coroados por uma cabeleira de relâmpagos azuis. Nesse mundo, quando vier a noite, livre, lerei meu caminhos nos astros (SAINT-EXUPÉRY. Terra dos Homens, p. 18-19).

Dalcroze colocou sua genialidade à prova em inúmeros papéis: pianista, professor, diretor teatral, redator, maestro, cantor, ator, coreógrafo, escritor, *chansonnier* (fazedor de canções). Em cada um deles aplicou-se com a mais apaixonada devoção. Suas ambições não eram nada modestas. Na juventude, sonhou em ocupar um lugar no Panteão dos grandes compositores, ao lado de Bach, Mozart e Beethoven, que ele considerava um “pai espiritual”⁴. Na idade madura, convenceu-se de que a Rítmica, sistema de educação musical por ele concebido, iria garantir a redenção da humanidade, sensivelmente empalidecida devido aos novos modos sócio-econômicos de subsistência.

Ele acompanhou o desenrolar das duas guerras mundiais, um testemunho eloquente da miséria humana. Ainda que tenha acreditado que os exercícios de Rítmica poderiam ser “úteis aos soldados”⁵, ele era um pacifista declarado:

Por que as pessoas, em cada país, não protestam contra a guerra, responsável por incontáveis atos de barbárie? O militarismo é inimigo da civilização. A guerra é uma vergonha para todo homem cultivado. Ah! Se outros intelectuais tivessem tido a coragem de protestar por todo lado. Oh! Quantas

noites! Esta angústia de viver enquanto outros morrem, isso tudo é insuportável (Jaques-Dalcroze apud BERCHTOLD. Émile Jaques-Dalcroze et son Temps, p. 109).

A cega devoção pelas belezas de sua diletta pátria não permitiu a ele compreender que era justamente o ufanismo nacionalista o responsável pelos milhões de mortos que, conforme Wilfred Owen, acreditaram na “velha mentira: *dulce et decorum est pro patria mori*”⁶.

*
* *

Dalcroze teve a oportunidade de visitar as famosas Exposições Universais⁷ – muito populares em seu tempo – na França, na Alemanha, na Inglaterra como na Suíça. Em 1889, ele estava em Paris realizando estudos com Mattis Lussy e pôde integrar o número de 24 milhões de pessoas que visitou a grande exposição colonial comemorativa dos 100 anos da Revolução Francesa. Dalcroze, um jovem europeu de 24 anos, foi uma presa fácil do discurso civilizatório empregado pelos 61.722 expositores dos quais 25.364 eram estrangeiros.

Com grande fascínio ele passeou pela Exposição, demorando-se com especial curiosidade nos pavilhões orientais onde era possível observar, por trás das grades, alguns autóctones especialmente trazidos para ilustrar o primitivismo lascivo de suas danças e cantos. A música dos orientais transportou-o de volta a Argel, onde ele encontrou, havia alguns anos, a exuberância rítmica e expressiva do corpo. Reviver aquele encantamento – na confortável condição de espectador – fortaleceu nele a crença sobre a potência vivificante dos ritmos puros:

Minha convicção foi reforçada pela audição – durante a Exposição de Paris em 1889 – das orquestras árabes e depois, mais tarde, na exposição colonial de Wembley (Londres), onde uma orquestra birmane triunfava em sonoridades cristalinas reguladas por acentuações rítmicas alternadas de 5 e 7 tempos. Eu tive a chance de conhecer esses ritmos na Argélia onde eu ouvi muita música árabe e pude assistir a uma festa dos Aissaouahs, muçulmanos fanáticos cuja dança excita num nível tão alto que eles se tornam invulneráveis, lançando-se sobre as cinzas incandescentes, indiferentes ao seu ardor. Suas danças eram extremamente violentas, os saltos e contorções de uma originalidade extraordinária e o instinto de aceleração era maravilhosamente desenvolvido. A dança deles pouco a pouco se anima, acompanhada de um *crescendo* dos tambores. O *accelerando* produz um efeito diabólico, completado por um silêncio súbito enquanto alguns dançarinos atiram-se no chão. Eu reencontrei essas acelerações num vilarejo húngaro (seu nome agora me escapa) onde as orquestras ciganas executavam os famosos temas que inspiraram Liszt a compor suas rapsódias (JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 19-20).

Em muitos aspectos, Dalcroze estava à frente de seu tempo, mas ele não foi capaz de olhar através dos cenários maquiados, da ilusão construída pela perspectiva – o *trompe-l'œil*, tão mentirosa quanto a boa vontade dos colonizadores em dignificar a vida dos colonizados. Inteiramente convencido sobre os benefícios do processo civilizador, Dalcroze não percebeu que tinha diante de si um zoológico humano, realizado com toda vulgaridade e frivolidade inerentes aos espetáculos populares desde os tempos do poeta Juvenal.

A experiência das exposições coloniais, somada à educação que recebera, apenas atualizou as suas convicções sobre a superioridade sociocultural dos europeus:

Se desejarmos restituir ao corpo toda gama de ritmos que foram pouco a pouco esquecidos, não será suficiente apresentar a ele como modelo os ritmos sacudidos e tumultuosos da música selvagem. Será preciso ainda iniciá-lo suavemente em todas as transformações sucessivas que o tempo submeteu a esses ritmos elementares. Não será suficiente ao professor de Rítmica utilizar, durante suas lições, instrumentos de percussão como aqueles utilizados pelos negros ou pelos índios. Será preciso mais do que tudo conhecer profundamente os elementos da melodia e da harmonia, assim como suas relações de dinâmica. Será preciso que ele seja um músico completo (JAQUES-DALCROZE. Définition de la Rythmique [1921], p. 4-5)

*
* *

No passado, a música era quase sempre inspirada por sentimentos puros e nobres, e isso acontecia em todos os países. Não havia sequer uma grosseria ou blasfêmia. Ah! Atualmente, um grande número de canções é, nos cabarés de Paris, impregnadas de uma revoltante obscenidade... Mas elas não mais serão cantadas no futuro, assim eu espero (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 105).

Dalcroze era, não resta dúvida, um defensor da moralidade e dos bons costumes, mas ao contrário da maioria dos moralistas que, conforme Bertrand Russel, “raramente são pessoas com corações generosos”⁸, ele tinha uma verdadeira empatia pelos sofrimentos da humanidade tendo lutado arduamente contra os pensamentos obtusos. É importante ressaltar que sua noção de humanidade não se restringia aos limites do pequeno círculo familiar (esposa, filhos, amigos), o que geralmente acontece com os medalhões.

A maneira desprendida como lidou com temas controversos da sociedade também o distancia daqueles moralistas endurecidos. A religião, por exemplo, não era uma tônica em sua vida como acontecia com boa parte de seus concidadãos suíços; a família e o casamento, tampouco perturbavam a sua consciência. Dalcroze era, em alguns aspectos, demasiado libertário como é possível observar em suas críticas contra os usos econômicos da arte da música:

“Encontrei uma antiga aluna e perguntei se ela ainda permanecia com seu interesse pela música. Ah, Não!, ela me respondeu, Casei-me e tenho filhos, não tenho mais tempo de abrir o piano!. Felizardo marido, pobres crianças”⁹. Em outra passagem ele reforça a mesma idéia:

Atualmente, todas as crianças são, digamos, condenadas a fazer música sem que nunca tenham manifestado o menor desejo. Se elas não são capazes de tocar, após um ano inteiro de turbulentas escalas, nem mesmo uma singela e graciosa peça musical na festa da tia Filomena, a senhora mamãe proclama aos soluços que a criança não tem gosto pela música, esquecendo que ela própria, depois de doze anos de estudos, renunciou subitamente ao piano às vésperas de seu casamento. Pois o piano, como se sabe, é para algumas jovens o *Ersatz*¹⁰ do noivo (JAQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1948], p. 64).

*
* *

A Rítmica encontrava-se no limiar entre a arte e a ciência; às vezes Dalcroze escorregava em suas próprias ambigüidades, aproximando-se de uma tradição ortopédica fundada por Nicolas Andry para quem a educação constitui-se como espaço de correção, regulação e endireitamento das deformidades físicas e morais da criança. Em alguns trechos, Dalcroze indicou a Rítmica como um “tratamento médico”¹¹ destinado aos adultos como aos jovens, crianças e bebês.

Nos intervalos entre as fantasias musicais e os deveres pedagógicos, Dalcroze observou com entusiasmo as andanças da vanguarda científica de seu tempo, em especial os estudos de fisiologia clínica e psicologia comportamental. Suas concepções teóricas aproximavam-se em grande medida dos experimentos realizados no hospital-laboratório *La Salpêtrière*, em Paris, liderados pelo neurologista Jean-Martin Charcot e por seu aluno e colaborador Georges Gilles de la Tourette. Ao seu pensamento poético-pedagógico, Dalcroze valeu-se de conceitos oriundos da psicologia, sob a orientação de Edouard Claparède, e da medicina. A Rítmica foi teoricamente concebida em contraposição à arritmia, que ele define como:

[...] termo empregado pelos médicos na constatação de uma irregularidade nas contrações cardíacas, que também pode ser aplicado a toda irregularidade das funções nervosas e musculares (associações e dissociações de movimentos), aos antagonismos e resistências de qualquer natureza, de todos os impulsos e reações nervosas (JAQUES-DALCROZE. Remarques sur l’Arythmie [1932], p. 3).

Algumas décadas depois das primeiras pesquisas de Charcot, as lições de Rítmica foram introduzidas no *La Salpêtrière* integrando, com grande êxito, o programa de reabilitação psico-

física de deficientes mentais. Ainda que o propósito inicial da Rítmica tenha sido a formação de músicos, Dalcroze ficou muito satisfeito com os usos terapêuticos de seu sistema:

Outro dia, ao assistir uma lição de Rítmica na cidade de Londres ministrada às crianças cegas da assistência social, fui inundado de uma alegria incontrolável e de uma coragem que ninguém jamais poderá abater: minha obra é útil aos menos afortunados! (Jaques-Dalcroze apud MAYOR. Rythme et Joie avec Émile Jaques-Dalcroze, p. 93).

De qualquer modo, Jaques-Dalcroze não se concentrou nos métodos científicos para justificar suas idéias ou mesmo para orientar suas investigações sobre a expressividade do corpo. Para ele, a inspiração criativa e o senso intuitivo foram sempre preponderantes, o que o levou a manter-se confiante no empirismo de suas observações extraídas durante o exercício do magistério.

*
* *

Dalcroze observou com preocupação o nascimento de uma apoteose esportiva. Ele não negou as qualidades físicas e morais do esporte, mas advertiu de modo ameaçador: “Se a educação for essencialmente esportiva, ela ultrapassará o seu objetivo e engendrará gerações inteiras desprovidas de sensibilidade”¹²; ademais: “Não se espera quase nunca, infelizmente, que o esporte estabeleça qualquer relação com o pensamento”¹³.

O culto ao esporte não se restringiu às arenas esportivas, culminando na esportivização de todos os domínios da sociedade que passaram a ser regidos pelos imperativos olímpicos *Altius*, *Citius*, *Fortius* (de maneira mais alta, mais rápida e mais forte): “Atualmente, a velocidade exerce um papel imperativo em todos os domínios”¹⁴.

Desde o período barroco até o romantismo, a música acabou por se deslocar da vida íntima das pessoas tornando-se uma arte para virtuosos. Pouco a pouco o fazer musical distanciou-se do campo da sensibilidade na direção de um ofício puramente técnico e competitivo.

Os especialistas em música podem entender muito de música e pouco de seres humanos, e fabricam então uma marionete de um artista autônomo, um gênio que se desenvolve eminentemente. Mas, fazendo isso, eles meramente contribuem para uma falsa compreensão da própria música (ELIAS. Mozart, p. 121).

Convencido de que a música deveria seguir outra orientação, Jaques-Dalcroze afirmou: “A exagerada preocupação com a agilidade dos dedos acaba por enfraquecer sensivelmente a musicalidade da criança. Se um artista alcançar a glória, com sinceridade ele deverá responder àqueles que o aplaudem: Não sou eu a tocar, são os meus dedos!”¹⁵; uma opinião compartilhada por Nelson Freire, para quem: “Fazer música não é uma competição”¹⁶.

No filme *Gattaca*¹⁷, é possível imaginar os resultados de uma produção de “fastidiosos autômatas”¹⁸, conforme a expressão de Franz Liszt trazida por Dalcroze. Nesse longa-metragem, há uma cena em que o protagonista, o “inválido” Vicent Freeman, assiste a um recital de piano realizado por um virtuose especialmente fabricado pelos laboratórios de genética. O *Impromptu* em lá bemol maior de Schubert (Op. 90) é interpretado com algumas notas a mais pelo pianista generosamente dotado de um par extra de dedos; o público, como de costume, aplaude o virtuose como se estivesse numa arena romana¹⁹; Vicent, de sua parte, responde calmamente: “Doze dedos ou um, o importante é como se toca”.

Dalcroze buscou cultivar em seus estudantes o amor pela música, muitas vezes preferindo os diletantes àqueles que “estudam música com o único propósito de ganhar um prêmio”²⁰, ou certos músicos profissionais que “fazem concertos e ministram lições interessados apenas nos cachês”²¹. Para Bertrand Russel:

A vida virtuosa é aquela inspirada pelo amor e guiada pelo conhecimento [...] Ainda que o amor e o conhecimento sejam ambos necessários, em certo sentido o amor é mais fundamental, na medida em que levará indivíduos a buscar o conhecimento a fim de descobrir de que modo beneficiar aqueles a quem amam (RUSSEL. No que Acredito [1925], p. 44-45).

*
* *

Desde as duas últimas décadas do século XX, Jaques-Dalcroze vem sendo continuamente citado e discutido pela historiografia como personagem central da modernidade na dança, ao lado de François Delsarte e Rudolf Laban. Os estudos sobre as origens da ginástica moderna também elegeram Dalcroze como grande inspirador dos movimentos rítmicos e expressivos novecentistas. No entanto, é importante ressaltar que Dalcroze não era dançarino, fisiologista e muito menos médico. Sua vocação, cultivada desde a infância, era a música, arte à qual se entregou inteiramente por toda vida. Ele foi um músico virtuose, celebrado pelas suas habilidades na arte da improvisação ao piano num momento em que o jazz ainda encontrava-se em gestação. Na

qualidade de compositor, ele produziu uma obra musical completa: óperas, cantatas, idílios, oratórios, concertos, sonatas, poemas sinfônicos, balés, noturnos, suites, quartetos de cordas, peças para coral, peças para piano e centenas de canções internacionalmente premiadas e traduzidas em diversas línguas.

A necessidade criativa ocupou sempre um lugar preponderante em sua vida, basta observar a catalogação de sua obra musical que totaliza mais de 2 mil composições. Foi o desejo em se tornar compositor que o impulsionou, aos 19 anos, a deixar a Universidade de Genebra e buscar no estrangeiro os meios de realizar os seus anseios como artista. Apesar das expectativas e de todo o investimento realizado, a carreira como compositor não alcançou as dimensões almejadas. A criação de um sistema de educação musical aconteceu por acidente ou, para ser mais preciso, por força da necessidade. As modestas condições financeiras de sua família obrigaram-no a retornar para os domínios da escolástica, que ele detestava.

Aos 27 anos, tornou-se professor no mesmo conservatório onde havia se formado com louros. Decidido a integrar seus conhecimentos e experiências, Dalcroze vislumbrou na formação de jovens musicistas um novo horizonte em que a atividade criativa e o ensino poderiam ser integrados num todo indissolúvel. As extremas dificuldades dos futuros musicistas levaram-no a realizar investigações acerca da relação música-ritmo-movimento-expressão que culminaram na criação de um sistema completo de educação musical denominado Ginástica Rítmica ou simplesmente Rítmica. Inesperadamente, o engenho pedagógico acabou lançando-o numa visibilidade internacional que garantiu a Dalcroze o esperado reconhecimento público.

A notoriedade atraiu olhares de desconfiança e inveja. Ao inaugurar um campo de pesquisa totalmente novo e igualmente arriscado, numa linha inabitada entre a dança e a música – literalmente uma *terra de ninguém*, Dalcroze foi desprezado por ambos os lados. Suas aparições públicas causavam reações inflamadas no público que, como se sabe, “raramente tem gosto pela novidade, amando somente aquilo que já conhecem e não fazendo qualquer esforço para conquistar novos conhecimentos”²².

Tanto nas demonstrações públicas da Rítmica como na execução de suas obras sinfônicas, podia-se ouvir uma polifonia de aplausos, bravos e uivos. Alguns, diante da complexidade rítmica de suas óperas, vociferavam com indignação: “Trata-se da música de um selvagem!”²³. Na realidade, as obras dramáticas escritas por Dalcroze fizeram muito sucesso, especialmente fora de sua pátria, como geralmente acontece com qualquer artista.

Adolphe Appia, Jacques Coupeau, Stravinsky, Eugène Ysaÿe e Jacques Rouché, por exemplo, consideravam Dalcroze um gênio; outros diziam que ele havia escapado de um Vaudeville. Paul Claudel, em sua breve aparição pelo Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau (Alemanha), acabou por se desentender com Dalcroze tendo afirmado num rompante de fúria: “Trata-se de um grotesco helvético apoiado num método que não se realiza apenas na arte como objeto, mas que possui algo de religioso, de moralizador”²⁴; Gordon Craig escreveu:

Como instrutor de ginástica e diretor de uma instituição bastante ordinária para jovens senhoras somos absolutamente favoráveis ao senhor Dalcroze. Como professor de arte consideramo-lo completamente desprovido de consciência, uma vez que dá falsos conselhos de um gênero verdadeiramente perigoso (Gordon Craig apud ROPA. *Alle Origine della Danza Moderna*, p. 232).

Claude Debussy, que ocupava para Dalcroze o mais alto posto entre os compositores modernos, ficou injuriado com o uso pedagógico de suas obras, considerando-o, ao lado de Nijinsky, como “um dos mais terríveis inimigos da música”²⁵. Rachmaninoff, ao contrário, ficou tão emocionado com a tradução plástica de seu Prelúdio (Opus 32, n. 12), realizada durante um ciclo de conferências e demonstrações conduzidas por Dalcroze em Moscou, que escreveu uma melodia sobre o quadro negro dedicada às *rythmiciens* que imediatamente a transpuseram em gestos.

Todas essas negativas não foram produzidas pelo acaso, mas pelas vibrações revolucionárias de um homem que ousou abrir novos espaços de reflexão. Mário de Andrade nos oferece algumas pistas sobre a natureza desses conflitos:

A própria história humana toda prova que as reações conservadoras derivam principalmente, são organizadas e dirigidas pelos que de fato conhecem uma determinada especialidade pois que a sabiam até o ponto em que a inovação veio contrariar o conhecimento, o hábito adquirido. Veja como “conhecer” e “supor conhecer” se confundem, pois. Não é o Manuel da venda que vai reagir contra Stravinsky nem vaiar o quadro cubista, mas os outros compositores e pintores, os estetas e os críticos, que irão gritar contra a ignorância, a loucura, a burrice e o cabotinismo (ANDRADE. *Cartas à Oneyda Alvarenga*, p. 268-9).

Não é possível saber como Dalcroze manteve-se confiante em seus ideais mesmo sem dispor da cumplicidade de seus contemporâneos e sem receber o reconhecimento nacional, que ele tanto almejava. O incômodo causado em seus contemporâneos talvez fosse um sinal para ele seguir em frente:

Sem dúvida eram muito sinceros aqueles que julgavam a Rítmica com tanta severidade. Eles estavam absolutamente convencidos de sua nocividade ou, pelo menos, de sua inutilidade. Eles não eram capazes de ver com clareza, não possuíam, tampouco, olhos que lhes permitissem uma visão do todo. Alguns consideravam apenas sua dimensão musical, outros observavam apenas a dimensão relativa aos exercícios ginásticos; havia ainda aqueles que compreendiam apenas o caráter pedagógico geral do meu método, e outros que observavam somente a expressão plástica e coreográfica. Desta forma, eles não poderiam perceber a ação direta provocada por exercícios de naturezas diferentes teriam o mesmo objetivo: a intensificação da sensibilidade, a regularização dos hábitos corporais, a criação de novos reflexos, o despertar das faculdades imaginativas, o desenvolvimento da capacidade de uma composição equilibrada, idéias que reverberavam naturalmente umas sobre as outras. Não se compreende que a direção geral de nosso espírito é, no começo dos estudos, mais importante do que o próprio progresso. Os médicos acusavam meu método de provocar uma grande fadiga; os ginastas o reprovavam pela complexidade dos movimentos e das nuances; os coreógrafos censuravam a falta de uma técnica para os saltos; os musicistas bradavam contra o abuso dos tempos desiguais; os pintores se queixavam a respeito do maiô negro de ginástica e acusavam a Rítmica de arrasar o sentido da cor. Quanto aos pais, eles julgavam os pés desnudos absolutamente inconvenientes e os alunos deveriam esperar pela maioria para ousar despir os seus braços (JAQUES-DALCROZE. *Petite Histoire de la Rythmique* [1935], p. 7-8).

*
* *

Dalcroze era um homem de idéias, um pensador que desejou integrar as artes dramáticas: “Dançarinos, conheceis a música? Musicistas, conheceis a dança? Cantores, conheceis a poesia e a harmonia?”²⁶. Em casa, ele dispunha de uma considerável biblioteca. Entre seus autores preferidos destacavam-se Schiller, Goethe, Bergson, Rousseau, Nietzsche, Platão e Ésquilo. Seu livro de cabeceira era *Ensaio de Montaigne*, de onde retirou vários aforismos sistematicamente citados ao longo de seus escritos.

Embora não tivesse pretensões acadêmicas ou literárias, Dalcroze recebeu quatro *honoris causa*. Além da obra criativa, Dalcroze publicou uma vasta obra teórica entre ensaios, livros de caráter autobiográfico e cadernos didáticos²⁷. A produção de artigos científicos ocupava para ele uma posição secundária, ocorrendo nos intervalos entre a composição e as lições de Rítmica. Dalcroze não poderia agir de outro modo observando-se que ele passou praticamente a vida inteira em trânsito, ministrando cursos e conferências pela Suíça, França, Escócia, Áustria, Argélia, Holanda, Bélgica, Itália, Inglaterra, Suécia, Irlanda, Alemanha, Checoslováquia e Rússia.

Entre 1898 e 1939, Dalcroze publicou cerca de 40 pequenos textos teóricos onde as discussões didático-pedagógicas, que eram o seu maior intuito, encontram-se emaranhadas a reflexões morais, estéticas e filosóficas. Parte desses escritos foi publicada no compêndio *Le*

Rythme, la Musique et l'Éducation, sua obra mais importante que se tornou uma referência para várias gerações de artistas e pedagogos do corpo²⁸. Os demais textos foram publicados na revista bilingüe *Le Rythme/Der Rhythmus* (O Ritmo) que teve grande circulação pela Europa nas primeiras décadas do século XX. Essa revista foi lançada em 1909 por Paul Boepple no formato de boletim. Seu objetivo principal era divulgar o pensamento de Jaques-Dalcroze, mas acabou por definir um espaço de correspondência entre os membros da Sociedade de Ginástica Rítmica que, naquele momento, contabilizava o número de 200 associados.

Em 1915, através da iniciativa pessoal de alguns amigos, foi inaugurado o Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra. A criação de uma matriz foi fundamental para concentrar os esforços de Dalcroze destinados à formação de *rythmiciens* tanto na Suíça como nas demais escolas espalhadas pelo mundo. Com o significativo aumento de assinantes, *Le Rythme* tornou-se uma revista temática sobre a educação musical onde os *rythmiciens* poderiam, além de publicar artigos técnico-científicos, relatar as atividades desenvolvidas nas escolas de Rítmica que haviam sido fundadas na Inglaterra, França, Bélgica, Itália, Alemanha, Espanha, Estados Unidos, Chile, Grécia, Holanda, Ilhas Britânicas, África, Austrália, Portugal, Suécia, Iugoslávia, Turquia e Japão. Em 1926, a Sociedade de Ginástica Rítmica tornou-se a União Internacional dos Professores do Método Dalcroze (U.I.P.M.), substituída, em 1977, pela Federação Internacional dos Professores de Rítmica (F.I.E.R.), mantida assim até o presente momento.

*
* *

Dalcroze transitou com agilidade por domínios diversos: música, teatro, dança, literatura, ginástica, pedagogia, estética, política, filosofia, moral, ciência e medicina. Seus interesses eram múltiplos como os temas de seus textos. As idéias por ele lançadas não eram nada triviais. Ainda assim, ele tinha grande expectativa em ter seus textos lidos pelos mais variados públicos, entusiasmado com a possibilidade de universalizar o seu pensamento. Todavia, a complexidade das discussões e o emprego de termos e conceitos musicais extremamente específicos tornavam a leitura pouco inteligível ao público leigo. Quem mais usufruiu desses textos didáticos foram os próprios *rythmiciens* e, mais raramente, outros profissionais da educação, artistas e psicólogos.

Apesar do grande número de temas contemplados, é possível observar no conjunto de sua obra teórica alguns fios condutores muito bem definidos que orientam as suas preocupações

estético-pedagógicas. Inquietações que se convergem em três palavras-chave: o RITMO, a MÚSICA e a EDUCAÇÃO, que poderiam ainda ser subdivididas nas temáticas CRIANÇA, ALEGRIA, CORPO, GINÁSTICA, TEATRO e DANÇA.

Dalcroze explorou cada um desses temas até a exaustão, chegando a ser algumas vezes redundante, como se quisesse convencer a si mesmo da verdade de seus pensamentos. Esses temas, como as vozes de uma sinfonia, dialogam entre si, contrapõem-se, esbarram-se, finalizando sempre em acordes consonantes de esperança no gênero humano.

RITMO

Conforme Murray Schafer, algumas civilizações, como os árabes, os africanos e os asiáticos, possuem uma certa “aptidão rítmica”²⁹. Os europeus, naturalmente, não possuem tais habilidades ou, se possuem, elas encontram-se num estado de profunda latência. Diante da paralisia psicofísica de seus estudantes – os puritanos fizeram muito bem o seu papel – Dalcroze foi levado a desenvolver um sistema de educação musical inteiramente fundamentado no ritmo que, para ele, é a própria expressão da vida, o fundamento de toda arte, especialmente para a música, uma arte rítmica por excelência.

Dalcroze não foi o único a investigar a potência estético-filosófica do ritmo. Conforme Edgar Willems, a redescoberta do ritmo foi a tônica de uma época: “O ritmo ganhou, na música do século XX, uma importância capital. Por vezes ele acabou tornando-se objeto de um verdadeiro culto”³⁰. O “culto ao ritmo” não se limitou aos domínios dos compositores, envolvendo ainda filósofos, médicos, artistas e intelectuais cuja idéia central repousava no desejo em retornar aos ritmos da natureza, recuperar no ser humano a sua Eurritmia, um termo que Dalcroze traduz como “um estado que assegura a todas as ações um perfeito equilíbrio natural”³¹.

Dalcroze estava completamente absorvido pelo “culto ao ritmo” tendo afirmado que “desde a origem do mundo, é o ritmo que agrupou os homens”³²; ou ainda: “A Rítmica é a arte (e a ciência) de recuperar a liberdade dos impulsos naturais do corpo”³³.

Outros autores, como Rudolf Steiner por exemplo, buscaram o sentido místico-religioso do ritmo, agregando-o como fundamento teosófico. Rudolf Bode valeu-se da potência psicológica do ritmo para fundamentar a base estética e ideológica de sua Ginástica Expressiva (*Ausdrucks-gymnastik*), eleita como educação física oficial do Terceiro Reich.

O discurso sobre o controle racional do tempo no trabalho foi um outro tema bastante presente entre os intelectuais progressistas nas primeiras décadas do século XX. Disciplinar os movimentos do corpo, maximizar o uso de suas energias psicofísicas e organizar o tempo produtivo foram os imperativos da era industrial. Essas idéias encontraram reverberação no pensamento de Dalcroze para quem o dispêndio desnecessário de energia, ocasionado pelos chamados “gestos inúteis”³⁴, deveriam ser rasteados e banidos do convívio social.

Ainda que Dalcroze tenha sido favorável ao livre empréstimo de suas idéias, respeitando-se os seus princípios ordenadores, elas não serviram a nenhum dos senhores daquele período. Devido ao seu requinte musical, a Rítmica foi considerada inadequada como pedagogia para o trabalho, tornando-se definitivamente ausente do cotidiano das fábricas, escolas e casernas.

MÚSICA

A música foi a maior paixão de Jaques-Dalcroze, desde a infância até os seus últimos dias. Como outros artistas e pedagogos de sua geração, Dalcroze rememorou com nostalgia o sentido clássico da música: μουσική. Nessa concepção helênica, μουσική ou *mousiké* desdobra-se em vários sentidos: ela é entendida como cultura do espírito, conhecimento e ciência, responsável pela formação do *ethos* humano na sua totalidade; ela compreende a linguagem articulada (*logos*) e todas as artes e habilidades presididas por Apolo e pelas Musas, quais sejam a pintura, a escultura e a poesia.

Para Dalcroze, a música exerce sobre o ser humano uma influência redentora: “Como é magnífico o poder da música em nos apaziguar quando estamos superexcitados, de nos despertar quando estamos adormecidos e de nos iluminar quando erramos por campos tenebrosos”³⁵; “A música revela-nos a nós mesmos, purifica-nos e completa-nos”³⁶; Introduzir a música no coração dos artistas de teatro e dança é fortalecer o poder de seus movimentos, pois a técnica musical irá libertar, de uma só vez, seus corpos e almas”³⁷.

Ao mesmo tempo em que celebrou o requinte musical dos helenos, Dalcroze revisitou o sentido mais arcaico da música, sua “força mágica”³⁸, equilibrando-se no tênue fio que sustenta o fazer musical, estendido entre as forças da racionalidade solar de Apolo, e as pulsões inconscientes do deus do êxtase, Dioniso: “Alguns afirmam com tristeza que a música atual

encontra-se em vias de cair num intelectualismo e que os compositores da nova escola tornaram-se mais apolíneos do que dionisíacos, mais matemáticos do que intuitivos”³⁹.

EDUCAÇÃO

Ao empregar a palavra educação, Jaques-Dalcroze volta os olhos para “o grande século de Péricles”⁴⁰, inspirando-se na República de Platão que elegeu a música e a ginástica como elementos centrais da formação do homem livre:

Uma educação meramente ginástica cultiva demais a dureza e a fereza do homem; uma excessiva educação musical torna o homem muito mole e delicado. Quem deixar os sons da flauta derramarem-se constantemente na sua alma começará a abrandar como o ferro duro e a pôr-se em condições de ser trabalhado; mas com o tempo se amolecerá e se converterá em papa, até que sua alma fique completamente sem nervo. Quem, pelo contrário, submeter-se ao esforço da ginástica e comer abundantemente, sem em nada cultivar música e a filosofia, sentirá, a princípio, crescer em si a coragem e o orgulho, graças à sua energia corporal, e ficará cada vez mais valente. Mas, ainda que se suponha que a sua alma abrigava de início algum desejo natural de aprender, à força de não se alimentar com nenhuma ciência nem investigação, acabará por ficar cega e surda. Um tal homem se converterá em misólogo, em inimigo do espírito e das musas; já não conseguirá persuadir ninguém nem se deixar persuadir pela palavra, e o único recurso de que disporá para alcançar o que se propuser será a força bruta, exatamente como um bruto qualquer. Foi por isso que um deus deu aos homens a ginástica e a música, formando a unidade indivisível da *paideía*, não como educação separada do corpo e do espírito, mas como forças educadoras da parte corajosa e da parte da natureza humana que aspira à sabedoria. Quem as souber combinar na harmonia própria será mais favorito das musas que aquele herói mítico da pré-história que pela primeira vez soube combinar as cordas da lira (Platão apud JAEGER. *Paidéia*, p. 799-800).

“A Rítmica é, antes de qualquer coisa, uma experiência pessoal”. A afirmação atravessa, *ostinato*, todos os escritos de Jaques-Dalcroze. O aforismo revela o desejo de um artista sobre o caráter emancipatório de sua obra. A idéia aproxima-se do sentido proposto por Walter Benjamin em cuja filosofia a noção da experiência (*Erfahrung*) ocupa um lugar central.

Os dois, cada qual à sua maneira, podem ser colocados lado a lado numa resistência contra o enfraquecimento da experiência diante do desenvolvimento técnico-científico da sociedade. Benjamin observou nos objetos produzidos industrialmente uma considerável perda de magnetismo: “As coisas de vidro não têm nenhuma aura”⁴¹. Para Dalcroze, a música, ao ser industrialmente gravada em discos, perdia sua força mágica, assemelhando-se mais a “um fruto conservado em aguardente”⁴².

Conforme Benjamin, o enfraquecimento da experiência devia-se, em grande medida, ao declínio da arte de contar histórias e, por conseguinte, à extinção do narrador. Com muita sensibilidade Rainer Maria Rilke reconheceu o mesmo problema:

De onde vem a história que o senhor me contou recentemente? – pediu afinal. De um livro? Sim – respondi com tristeza – os eruditos a enterraram nele, desde que morreu; isso não faz muito tempo. Há cem anos ela ainda estava viva, certamente despreocupada, em muitos lábios. Mas as palavras que os homens usam agora, essas palavras pesadas, não cantáveis, eram inimigas da história e tiraram dela uma boca após a outra, de tal modo que no fim ela vivia só em uns poucos lábios secos, muito retirada e pobre, como em parques pertencentes de viúva. Ali morreu, sem deixar descendentes, e como era previsível foi sepultada com todas as honras em um livro, onde outras de sua espécie já se encontravam. E quantos anos ela tinha quando morreu? – perguntou meu amigo. Entre 400 e 500 anos – informei a verdade – várias de suas parentes atingiram idades incomparavelmente superiores (RILKE. Histórias do Bom Deus, p. 31-32).

Em consonância com as inquietações de Benjamin, Dalcroze concentrou seus esforços numa resistência contra o declínio da arte de ouvir, sensivelmente abalada pelo advento do rádio que substituiu os concertos executados ao vivo – impregnados de espírito lúdico – pela audiência passiva e surda das emissões radiofônicas:

A rádio, que nos oferece generosamente tantas oportunidades de escutar boa música, infelizmente contribui para a escassez da música produzida “at home”, executada por amadores. Na familiaridade do lar, interpretava-se regularmente, uma noite por semana, quartetos de cordas ou trios com piano. Essas execuções estabeleciam entre os participantes relações deliciosamente fraternais. Todo domingo à noite, três pastores que viviam perto de Yverdon reuniam-se na casa do meu avô, que era pastor e violinista, no vilarejo de Montagny, para fazer música de câmara. À meia-noite eles se separavam e caminhavam durante várias horas na noite escura para regressarem às suas moradas. Hoje, o número de quartetos familiares pode ser contado nos dedos, e isso é uma grande pena, pois a música interpretada por nós mesmos responde mais diretamente do que aquela ouvida através do rádio (JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 98-99).

Dalcroze não criou um sistema de educação musical com o propósito de formar virtuosos da música ou da arte coreográfica. Ele estava consciente de que, como método, a Rítmica não era suficientemente especializada para os domínios que desejou frequentar, quais sejam o canto, a dança e os estudos pianísticos. Publicamente ele reconheceu as limitações da Rítmica que não se constituía como arte independente, mas uma preparação para todas as artes:

Na verdade, a Rítmica possui, com toda certeza, uma técnica particular. No entanto, as relações que estabelece com a arte coreográfica não são suficientes para garantir o seu virtuosismo. Nosso sistema de solfejo também não é completo o bastante como técnica vocal destinada aos cantores profissionais, assim como os nossos estudos de improvisação não podem dispensar as técnicas especializadas de piano. A Rítmica não é, do ponto de vista corporal, uma arte para virtuosos, ela é uma preparação para

as artes especializadas. Ela realiza a educação do sistema nervoso, suaviza os músculos em todas as nuances de energia e duração e regula os movimentos corporais naturais no tempo e no espaço (JAQUES-DALCROZE. *La Grammaire de la Rythmique* [1926], p. 2).

A potência germinativa do sistema criado por Dalcroze revela-se no sentido de uma educação ou *Bildung*, um conceito-chave do romantismo alemão:

O conceito *Bildung* é um dos conceitos centrais da cultura alemã no final do século XVIII. É encontrado em toda parte: em Herder, em Goethe e Schiller, nos românticos, em Hegel, Fichte, etc. *Bildung* significa geralmente cultura e pode ser considerada como a variante erudita da palavra *Kultur*, de origem latina. Mas, para a família lexical à qual pertence (*Bild*, imagem *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade, formabilidade, etc) esse termo significa muito mais e se aplica a muitos outros registros: assim, podemos falar da *Bildung* de uma obra de arte, de seu grau de formação. Da mesma maneira, *Bildung* tem uma fortíssima conotação pedagógica e educativa: o processo de formação” (BERMAN. *A Prova do Estrangeiro*, p. 79).

A figura de Mário de Andrade poderia ser trazida para mais uma incursão a duas vozes. Dalcroze e o poeta brasileiro empenharam-se na construção de uma sociedade mais sensível e cultivada. Como humanistas, eles estavam convencidos do valor da arte na formação do ser humano. Para Mário de Andrade “a cultura é tão necessária como o pão”⁴³. Dalcroze pensava o mesmo: “O progresso de um povo depende da educação oferecida às suas crianças”⁴⁴.

A música ocupou para ambos um lugar preponderante em suas vidas. A idéia da formação de um “músico completo” é uma tônica no discurso dos dois autores. Dalcroze considera um músico completo como aquele “que transforma inconscientemente todos os fenômenos de sua vida e dos outros em manifestações de ordem sonora”⁴⁵. Para ele, o músico completo, antes de mais nada, deveria ser um indivíduo completo, plenamente cultivado em todas as suas faculdades sensíveis, imaginativas e intelectuais. Conforme Mário de Andrade:

“[...] a inobservância do nosso músico quanto à cultura geral, é simplesmente inenarrável. Nenhum não sabe nada, nenhum se preocupa de nada, os interesses completamente fechados, duma estreiteza inconcebível, só é exclusivamente entreaberto para as coisas da música. Nem isso sequer! Cada qual traz a sua preocupação voltada apenas para a parte da música em que se especializou. Quem quer que tenha convivido com nossos músicos, ou apenas seguido o ramerrão dos concertos, sabe disso tanto quanto eu. Os violinistas vão aos recitais de seus próprios alunos ou dos violinistas célebres, os pianistas só se interessam por teclados. Essa a regra comum, quasi uma lei cultural entre nós” (ANDRADE. *Oração de Paraninfo*, p. 266-67).

No ano de 1935, Mário de Andrade escreveu a Oração de Paraninfo destinada aos seus alunos do Conservatório de Música de São Paulo na qual é possível observar substanciaosas simetrias com o pensamento de Émile Jaques-Dalcroze:

Como pois, senhores diplomandos, poderia dizer-vos apenas as palavras irresponsáveis de prazer com que outras vezes traí? Poderia agradar-vos, saudando a vossa formatura, quando justamente agora principia o áspero caminho? Poderei glorificar-vos por um diploma vencido, quando eu sei que não estais aparelhados para vencer? Poderia, disfarçando a importância desta solenidade, falar-vos sobre as grandezas da música, quando a música anda por todos desvirtuada?... Talvez estejais ainda lembrados da armadilha com que quase todos os anos inicio os meus cursos de História da Música... À pergunta que faço sobre o que os meus alunos vieram estudar no Conservatório, todos respondem, um que veio estudar piano, outro canto, outro violino. Há catorze anos faço tal pergunta. Não tive até hoje um só aluno que me respondesse ter vindo estudar música! Insistireis, senhores, sobre a dolorosa significação desta anedota. Ela é exatamente o símbolo da situação precaríssima da nossa cultura, digo mais: da nossa “moral cultural”. Porque não é apenas a cultura que anda desnordeada por aí, antes, a reação moral diante dos problemas da cultura é que ainda não se elevou nada; anda réptil, viscosa, preguiçosa, envenenando tudo. Si os alunos vêm ao Conservatório com o único fim de estudar piano ou violino, se o ideal dessa juventude não passa duma confusão e também duma vaidade que sacrifica os valores nobres da arte pela esperança um aplauso público: a culpa é dessa mocidade frágil? Não é. Não sois vós os culpados, mas vossos pais, vossos professores e os poderes públicos. O vosso engano proveio duma incultura muito mais escancarada e profunda, em que a confusão moral entre música e virtuosidade está na própria base. Qual o pai que desejou tornar o filho um músico completo? Talvez nenhum. Qual o pai que desejou ver o filho um pianista, ou cantor célebre? Talvez todos. Nós não andamos à procura da vida, e por isso a vida nos surpreende e assalta a cada esquina. Nós andamos apenas suspirando pela glória. A glória é uma palavra curta em nosso espírito, e significa apenas aplauso e dinheiro. Nós nem queremos ser gloriosos, nós desejamos ser apenas célebres (ANDRADE. Oração de Paraninfo, p. 262-3).

Para conquistar o propósito de uma educação completa, Dalcroze contava com a cumplicidade da família, bem como dos médicos, psicólogos e pedagogos. Ele estava convencido sobre os benefícios de uma associação entre a escola e a família na forma de uma “verdadeira cooperativa”⁴⁶:

São inúmeras as tentativas feitas por um bom professor para vivificar o seu ensino, para impulsionar o espírito dos alunos, para despertar sua imaginação e prepará-los nos atos da criação. Todavia, esses esforços arriscam-se em serem inúteis se as famílias não cantarem no mesmo diapásão dos professores e se a vida escolar não vibrar em uníssono com a vida familiar (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 180).

Dalcroze reverenciou as andanças da pedagogia moderna mas observou que a inflação de métodos de ensino poderia comprometer significativamente os avanços conquistados, era preciso unificar os diversos modos de educação: “Um número excessivo de árvores na floresta impede a passagem da luz”⁴⁷. Para ele, o maior problema da escola era os professores que impediam o livre

fluxo de suas idéias: “Antes de nos dedicarmos a ensinar o ritmo para as crianças é preciso ensiná-lo aos professores. Esse é evidentemente o grande obstáculo. É difícil para os professores da escola realizar novos estudos numa idade em que se acredita ter o direito de repousar”⁴⁸.

CRIANÇA

Tal qual o menino imaginário de Rousseau, Jaques-Dalcroze foi batizado como Emílio. Por coincidência ou não, a educação da criança foi uma de suas maiores preocupações. Dalcroze tinha uma idéia um tanto ingênua sobre a criança, considerando a denominação “jardim da infância”⁴⁹ muito propícia para denominar um local onde as crianças poderiam ser cultivadas – como flores – pelos educadores-jardineiros. Suas expectativas em relação às crianças eram grandes. Em diversas passagens ele as denominou “homenzinhos do amanhã”, investindo nelas os seus anseios sobre o futuro da sociedade. Para Dalcroze, “as crianças não são estúpidas”⁵⁰, um posicionamento oposto àquele apresentado por seus professores do Colégio Calvino que não tinham qualquer interesse nos estudantes. A apatia escolar provocava em Dalcroze um verdadeiro mal estar, e serviu como um exemplo do que não deveria jamais ser feito:

Ao recordar minha vida escolar, quando eu era um menininho, percebo com clareza que foram as recordações da minha infância e da minha adolescência que me colocaram no caminho dos estudos de pedagogia. A maior parte dos professores do colégio, desde a tenra idade, impunha-nos deveres sem nos explicar o seu sentido e eles não faziam – salvo raras exceções – qualquer esforço para nos conhecer, motivar ou ajudar (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 195).

Logo nos primeiros dias do colégio, eu acabara de entrar no 6º ano do clássico, eu pensava somente nas lições de música que me aguardavam no final da semana. Eu era tomado de contentamento mas, oh! que desilusão! O ensino era baseado no método de Galin (Paris-Chevé), cujo iniciador parece ter sido Jean-Jacques Rousseau. A música era numerada e os ritmos eram divididos pelas palavras ta, te, ti constantemente repetidas. Sequer uma palavra sobre as sonoridades musicais, sobre as melodias e harmonias, sobre as acentuações dinâmicas e temporais. Não havia emoção ou estilo, nem qualquer citação das belas obras, em uma palavra: não havia música. Recusei-me a cantar com os meus colegas e o austero professor me interrogou sobre a razão do meu silêncio; respondi melodramaticamente: “Não canto por serem esses exercícios demasiado estúpidos!”. Fui severamente punido e classificado na categoria dos incapazes. Pobre música! *Quantum mutata ab illa!* (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 22).

ALEGRIA

Não é possível saber se Jaques-Dalcroze teve a oportunidade de ler o ensaio *Homo Ludens* de Johan Huizinga publicado em 1938, mas a sua compreensão de jogo (*ludus*), entendido como

alegria e prazer, aproxima-se em grande medida daquilo que o historiador holandês definiu como impulso primordial da humanidade. Para Huizinga: “é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve”⁵¹.

Na contramão de um saber meramente técnico e acrobático, Dalcroze buscou despertar na criança o seu jogo, recuperando o prazer inerente à experiência da arte. Ao contrário daquilo que viveu no período escolar, Dalcroze esmerou-se em garantir às crianças que as lições de música “fossem uma alegria, não mais uma tortura”⁵². A alegria, o divertimento e jogo não eram apenas elementos desejáveis numa lição de Rítmica, mas um axioma estético-pedagógico pois “a criança preferirá sempre uma torta com geléia a um pão seco”⁵³.

CORPO

Embora tenha nascido numa família de pastores, Dalcroze não era um beato, tampouco infiel. Seus avós entremeavam os ofícios religiosos com animados saraus musicais, o que talvez tenha proporcionado a ele uma compreensão menos repressiva dos fundamentos cristãos. Para Dalcroze, existem muitas maneiras de expressar a religiosidade: “Uns fazem-no por intuição, alguns por reflexão, e outros por submissão às injunções da escola ou da família; existem ainda aqueles que se revelam religiosos por medo do inferno”⁵⁴. Como compositor, Dalcroze não expressou grande devoção pelo celestial, compondo um número insignificante de peças sacras ao lado de obras dramáticas muito bem humoradas.

Seu corpo cheio e robusto indicava claramente que ele não era um asceta, tampouco seus pares: “Um dos meus amigos convidou-me para assistir a uma palestra na qual ele pregava, convicto, sobre as virtudes do ascetismo. Ao final da sessão, ele pegou no meu braço e disse num tom radiante: E agora, nós vamos comer um suculento chucrute!”⁵⁵.

Ao solicitar aos alunos para retirarem os sapatos durante as lições de Rítmica, Dalcroze incitou a fúria dos puritanos. Na realidade, ele não tinha a intenção de ofender ninguém, apenas quis proporcionar aos futuros musicistas um maior conforto durante os exercícios de marcha. É importante ressaltar que a Rítmica foi inteiramente concebida a partir da relação da música com as sensações do corpo, uma questão ontológica pois: “Desde o seu nascimento, a música registrou os ritmos corporais do organismo humano, apresentado a imagem sonora ampliada e idealizada”⁵⁶.

Dalcroze considerava a prontidão corporal uma condição imprescindível do fazer musical. Isso o levou a engendrar um sistema de educação musical inteiramente fundamentado nos exercícios corporais. A Rítmica foi criada em contraposição à retidão dos demais sistemas de ginástica demasiado incompletos e unicamente centrados numa perspectiva higiênica. Não resta dúvida que ele tenha se apropriado de alguns exercícios do sistema de Ling como daqueles propostos por Mensendieck e Kallmeyer, mas era preciso seguir com as investigações.

Isadora Duncan, não obstante as críticas que Dalcroze dirigiu ao seu trabalho, tinha a mesma preocupação e a mesma crença na força poética dos exercícios corporais:

A ginástica deve ser a base de qualquer educação física. É preciso inundar o corpo de ar e luz. É essencial dirigir-lhe o desenvolvimento de uma maneira metódica. Faz-se necessário captar todas as energias vitais em proveito desse mesmo desenvolvimento. Este é o dever do professor de ginástica. Depois é que vem a dança. Para o ginasta, o movimento e a cultura do corpo se bastam a si mesmos; para o dançarino, são apenas recursos. Para este, convirá até que o corpo seja esquecido. Quando muito, ele não será mais do que um instrumento valioso e bem afinado, no qual – ao contrário do que lhe pede o ginasta, tão só a expressão dos movimentos do corpo – também se possam refletir os sentimentos e pensamentos da alma” (DUNCAN. Minha Vida, p. 143)

A preparação corporal da Rítmica, ou ainda como sistema ginástico, aproxima-se do conceito de eutonia entendido como a justa afinação das tensões corporais. Desse modo, o sistema de Dalcroze acabou por orientar o devir das terapias corporais⁵⁷ que se valiam do sentido da Eutonia como axioma de suas investigações.

Gerda Alexander foi a responsável pela elaboração do conceito de Eutonia, empregando-o pela primeira vez em 1957 em substituição a relaxamento, considerado um termo vago e incompleto. Durante o 1º Congresso Internacional de Relaxamento e Movimento Funcional, realizado na Dinamarca no ano de 1959, o termo ganhou o domínio público e passou a definir um princípio dos sistemas terapêuticos de ginástica.

Alexander voltou-se para a cultura dos helenos e recuperou o termo eutonia (*ευτομία*), no sentido de um “tônus justo” ou “tônus equilibrado”. *Tonus* é uma variação latina para *τονος* (do grego clássico: tensão). Originalmente, o termo *τονος* foi empregado como tensão relativa às cordas da lira. Afinar as cordas de um instrumento musical significa ajustá-las numa tensão precisa, para que possam vibrar na frequência adequada à sua tonalidade original (harmônicos). Tal qual um instrumento musical, o corpo, constituído por feixes de músculos, precisa ser

afinado numa tensão adequada, numa Eutonia, que é justamente o ponto de equilíbrio entre a hipertonicidade e a hipotonicidade que se constituem como disfunções psicofísicas.

Gerda Alexander foi, em suas próprias palavras “uma das primeiras alunas de Jaques-Dalcroze”⁵⁸ e atribuiu às lições de Rítmica o grande impulso estético-pedagógico de suas investigações sobre um sistema de educação psicofísica destinado a pacientes com grande comprometimento corporal. Ela indicou o sistema de Dalcroze como uma “nova experiência de corporalidade”⁵⁹, adicionando na bibliografia de seus livros a tradução alemã do compêndio *Le Rythme, la Musique et l'Éducation (Rhythmus, Musik und Erziehung)* e a obra organizada por Frank MARTIN (1965).

A idéia central da Rítmica como negação de um modelo pré-estabelecido e como “experiência pessoal” encontra-se muito presente no trabalho de Alexander, como pode ser observado, inclusive, no subtítulo de sua obra mais importante: “Eutonia: um caminho para a experiência pessoal da corporalidade”⁶⁰. Não por acaso, a Eutonia de Gerda Alexander configura-se como conteúdo básico da formação do *rhythmicien* em todas as escolas de Rítmica espalhadas nos 5 continentes.

TEATRO

Dalcroze era apaixonado pela cultura dos helenos e pelos seus grandes trágicos, sobretudo Ésquilo. A idéia da trindade clássica música-teatro-dança colocada a serviço de uma arte profundamente social e democrática causava-lhe torpor. Os estudos plásticos realizados pelas *rhythmiciennes* foram inspirados nas evoluções da ορχηστικ (*orquestik*), termo usualmente empregado para descrever os movimentos realizados pelo coro no proscênio. Nas tragédias clássicas, o coro tinha um sentido poético muito significativo, realizando, entre danças e cantos, um contraponto dramático com o protagonista.

Com o suporte do amigo Adolphe Appia, Dalcroze pôde realizar-se como diretor teatral através da encenação de Orfeu e Eurídice, uma das óperas de sua predileção. Os exercícios de Plástica Animada, conduzidos por Jaques-Dalcroze, inspiraram em Adolphe Appia muitos dos seus ensaios revolucionários sobre a arte dramática, realizada no corpo e através do corpo dos artistas líricos. Para Appia, somente os exercícios especiais criados por Dalcroze poderiam preparar os atores para aquilo que denominou como “obra de arte viva”. Desse modo, Dalcroze teve uma participação essencial na refundação teatral novecentista. Não por acaso, Jacques

Coupeau introduziu a Rítmica na formação de seus atores no *Vieux Colombier* enquanto Jacques Rouché tentava o mesmo na escola de balé do Opera de Paris.

DANÇA

Dalcroze faz um uso bastante livre do termo dançarino, indicando às vezes os movimentos do musicista – seus jogos de mãos e torso – como àqueles do cantor lírico ou mesmo do regente de orquestra que deverá ser capaz de traduzir com seus gestos todas as nuances rítmicas, agógicas e dinâmicas e expressivas da obra sinfônica. Ainda assim, ele defendeu-se a vida inteira contra aqueles que o consideravam um *maître* de dança. Ele insistiu com todas as forças que a Rítmica não era uma técnica de dança e que as suas *rythmiciennes* não eram, absolutamente, dançarinas. No entanto, suas pesquisas sobre a relação ritmo-corpo-expressão acabaram por orientar, direta e indiretamente, os caminhos da dança novecentista, do *Ausdruckstanz* alemão ao *Modern Dance* estadunidense. Apesar de suas negativas, Dalcroze deixou muito bem registrado nas entrelinhas de seu discurso um desejo em conduzir a reforma estética da dança e a certeza de que a Rítmica deveria configurar-se como pilar central da formação do dançarino moderno que, antes de mais nada, deveria ser um *rythmicien*.

Em 1912, ele escreveu um texto cujo título é bastante esclarecedor de suas pretensões acerca da nova dança do século XX: *Comment Retrouvez la Danse?* (Como Recuperar a Dança?).

*
* *

Émile Jaques-Dalcroze arriscou-se em várias direções. Ele mesmo afirmou ter dito e escrito tudo aquilo que pensava e sentia, o que pode ser observado na leitura de seus textos impregnados de paixão. Agindo dessa maneira, ele deixou atrás de si muitas contradições que lhe garantem toda humanidade; folgas que nos permitem – a nós que estamos vivos – repensar aquilo que fora dito e esquecido. Ele não se pretendeu como santo ou mártir, mas desejou recuperar na humanidade uma alegria quase impossível. Apesar da genialidade manifesta, Dalcroze foi um homem como qualquer outro. Com alegria e simplicidade ele vestiu os mais triviais papéis sociais como professor, esposo, pai e avô.

Dalcroze acreditou que havia em cada criança um Mozart adormecido, à espera de um sinal para despertar e cantar, com outros de sua espécie, um madrigal de amor e sensibilidade. Mas tudo isso seria possível num mundo que se fez deserto?

Sento-me diante de um casal. Entre o homem e a mulher a criança, bem ou mal, havia se alojado, e dormia. Volta-se, porém, no sono, e seu rosto me aparece sob a luz da lâmpada. Ah, que lindo rosto! Havia nascido daquele casal uma espécie de fruto dourado. Daqueles pesados animais havia nascido um prodígio de graça e encanto. Inclinei-me sobre a fronte lisa, a pequena boca ingênua. E disse comigo mesmo: eis a face de um músico, eis Mozart criança, eis uma bela promessa de vida. Não são diferentes dele os belos príncipes das lendas. Protegido, educado, cultivado, que não seria ele? Quando, por mutação, nasce nos jardins uma rosa nova, os jardineiros se alvoroçam. A rosa é isolada, é cultivada, é favorecida. Mas não há jardineiros para os homens. Mozart criança irá para a estranha máquina de entornar homens. Mozart fará suas alegrias mais altas da música podre na sujeira dos cafés-concertos. Mozart está condenado. Voltei para o meu carro. E pensava: essa gente quase não sofre o seu destino. E o que me atormenta aqui não é a caridade. Não se trata da gente se comover sobre uma ferida eternamente aberta. Os que a levam não a sentem. É alguma coisa como a espécie humana, e não o indivíduo, que está ferida, que está lesada. Não creio na piedade. O que me atormenta é o ponto de vista do jardineiro. O que me atormenta não é essa miséria na qual, afinal de contas, a gente se acomoda, como no ócio. Gerações de orientais vivem na sujeira e gostam de viver assim. O que me atormenta, as sopas populares não remediavam. O que me atormenta não são essas faces escavadas nem essas feiúras. É Mozart assassinado, um pouco, em cada um desses homens. Só o espírito, soprando sobre a argila, pode criar o Homem (SAINT-ÉXUPÉRY. Terra dos Homens, p.166-7).

NOTAS

- ¹ “Os desenhos animados de Disney são de uma verdade e genialidade raras” (JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 37).
- ² JAQUES-DALCROZE. *Souvenir, Notes et Critiques* [1942], p. 188.
- ³ JAQUES-DALCROZE. *Comment Retrouvez la Danse?* [1912], p. 130.
- ⁴ Jaques-Dalcroze apud MAYOR. *Rythme et Joie avec Émile Jaques-Dalcroze*, p. 93.
- ⁵ JAQUES-DALCROZE. *Souvenir, Notes et Critiques* [1942], p. 118.
- ⁶ OWEN. *The Poems of Wilfred Owen*, p. 60. Nesse poema, intitulado “Dulce et decorum est”, Wilfred Owen revisitou as Odes de Horácio (II, 13) “Morrer pela pátria é algo doce e honroso” como crítica aos abusos da PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL.
- ⁷ Sobre a construção político-visual das Exposições Universais consultar ALMEIDA. *A Investigação Visual a Respeito do Outro* (2004).
- ⁸ RUSSEL. *No que Acredito*, p. 62.
- ⁹ JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 25.
- ¹⁰ A significação do vocábulo germânico *Ersatz*, literalmente “compensação” ou “substituição”, remonta às restrições alimentares impelidas aos soldados durante a SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. Em síntese, trata-se de um produto de substituição ou compensação. A sacarina, por exemplo, é o *Ersatz* do açúcar, é doce mas não é, verdadeiramente, açúcar (Cf. MAYOR. *Op. cit.*, p. 13).
- ¹¹ JAQUES-DALCROZE. *Souvenir, Notes et Critiques* [1942], p. 53.
- ¹² JAQUES-DALCROZE. *L’École, la Musique et la Joie* [1915], p. 95.
- ¹³ JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 20.
- ¹⁴ JAQUES-DALCROZE. *Souvenir, Notes et Critiques* [1948], p. 21.
- ¹⁵ JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 170.
- ¹⁶ Cf. entrevista retirada do filme “Nelson Freire” (Brasil, 2002, 102 min), dirigido por João Moreira Salles.
- ¹⁷ Dirigido por Andrew Nicolli (Estados Unidos, 1997, 112 min.)
- ¹⁸ Franz Liszt apud JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 110.
- ¹⁹ “A atração exercida pelo virtuose sobre o público parece muito semelhante à que atrai as multidões para os jogos de circo. Espera-se sempre que vá acontecer alguma coisa perigosa” (DEBUSSY. *Monsieur Croche*, p. 35).
- ²⁰ JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 62.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 46.
- ²³ JAQUES-DALCROZE. *Souvenir, Notes et Critiques* [1942], p. 214.
- ²⁴ Paul Claudel apud MAYOR. *Op. cit.* p. 75.
- ²⁵ Claude Debussy apud MAYOR. *Op. cit.* p. 73.
- ²⁶ JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 101.
- ²⁷ Como, por exemplo: *Six Exercices Pratiques d’Intonation des l’Étendue d’une Sixième et Solfèges avec Paroles, Destinés aux Élèves de Chant* [1895]; *164 Marches Rythmiques pour une Voix Moyenne avec Accompagnement de Piano* [1906]; *Rhythmische Gymnastik* [1906]; *La Rythmique I* [1916]; *Exercices de Plastique Animée* [1916]; *La Rythmique II* [1917]; *Coordination et Disordination des Mouvements Corporels* [1935]; *Trente Leçons Mélodiques de Solfège Faciles et Graduées, en Clé de Sol pour l’Étude du Phrasé sans Accompagnement et avec Accompagnement* [1936]; *Exercices de Disordination* [s.d.]; *Introduction à l’Étude de l’Harmonie* [s.d.]; *Le Solfège 3 v.* [s.d.]; *Rythmes de Chant et de Danse* [1933]; *Métrique et Rythmique* [1937]; *50 Études Miniatures de Métrique et Rythmique 4 v.* [1923].
- ²⁸ Sobre essa obra consultar MADUREIRA. *O Ritmo, a Música e a Educação* (2007).
- ²⁹ SCHAFFER. *O Ouvindo Pensante*, p. 88.
- ³⁰ WILLEMS. *Le Rythme Musical*, p. v.
- ³¹ JAQUES-DALCROZE. *Remarques sur l’Arythmie* [1932], p. 3
- ³² JAQUES-DALCROZE. *Souvenir, Notes et Critiques* [1942], p. 183.
- ³³ *Ibidem*, p. 86.
- ³⁴ JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 40.
- ³⁵ JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 35.
- ³⁶ JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 171.
- ³⁷ JAQUES-DALCROZE. *La Technique de la Plastique Vivant* [1922], p. 9.
- ³⁸ JAQUES-DALCROZE. *Souvenir, Notes et Critiques* [1942], p. 176.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁰ Ibidem, p. 129.

⁴¹ Experiência e Pobreza [1933] In BENJAMIN. Obras Escolhidas, p. 117.

⁴² JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 264.

⁴³ ANDRADE. Oração de Paraninfo, p. 269.

⁴⁴ JAQUES-DALCROZE. Un Essai de Reforme de l'Enseignement Musical dans les Écoles [1905], p. 14.

⁴⁵ JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 99.

⁴⁶ JAQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 59.

⁴⁷ Ibidem, p. 57-58.

⁴⁸ JAQUES-DALCROZE. L'Éducation par le Rythme et pour le Rythme [1910], p. 24.

⁴⁹ JAQUES-DALCROZE. Le Jardin d'Enfants [1932], p. 21.

⁵⁰ JAQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 63.

⁵¹ HUIZINGA. Homo Ludens, p. i

⁵² JAQUES-DALCROZE. L'Initiation au Rythme [1907], p. 44.

⁵³ JAQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 59.

⁵⁴ JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 23.

⁵⁵ Ibidem, p. 54

⁵⁶ JAQUES-DALCROZE. Définition de la Rythmique [1921], p. 4.

⁵⁷ Também classificadas como "antiginástica" (Cf. BERTHERAT. O Corpo tem suas Razões, 1980).

⁵⁸ ALEXANDER. Eutonia, p. XVII.

⁵⁹ Ibidem, p. 171.

⁶⁰ Cf. original em alemão "Eutonie: ein Weg der Körperlichen Selbsterfahrung", publicado pela primeira vez em 1976, depois de 40 anos de provas e investigações.

QUADRO 1

ÉMILE JAQUES-DALCROZE
PANORAMA BIOGRÁFICO



(Fonte: MAYOR, 1991, p. 2)

Émile Henri Jaques-Dalcroze¹ nasceu em Viena no ano de 1865, sob a regência da Lua. Sua infância foi tranqüila, dividida entre as valsas de Strauss e as férias de verão em Sainte-Croix “onde as fábricas tintinavam, desde o alvorecer até o cair da noite, os trêmulos e alegres ritmos dos relógios e caixinhas de música”². Jules, seu pai, e Julie, sua mãe, eram de origem suíça (Sainte-Croix e Yverdon), bem como o restante dos seus familiares que, em uníssono, cultivavam a música com grande entusiasmo. A condição financeira de sua família era bastante modesta, mas isso não impediu que ele e sua irmã Hélène recebessem uma primorosa educação. Aos 6 anos, ele iniciou formalmente os estudos de piano e esboçou as primeiras composições, apesar da professora.

A família Jaques passeava com frequência pelo Parque do Estado onde assistia aos concertos realizados ao ar livre. Quando tinha 5 anos, Dalcroze subiu ao pódio para reger atrás de Johann Strauss a orquestra imperial. Após finalizar o concerto, o compositor aproximou-se do casal Jaques para dizer: “Esse menino será um grande músico se vós o fizerdes trabalhar”³. Por 10 anos, Dalcroze desfrutou da atmosfera musical de Viena e acompanhou, ao lado de uma aristocracia em franco declínio, uma preciosa programação cultural, não se dando conta de que, nas coxias, os músicos conjuravam revoltas. Pouco tempo antes de deixar a Áustria, ele pôde assistir com grande comoção a uma encenação de Aida sob a batuta do próprio Verdi.

DE VOLTA À SUÍÇA

Em 1875, retornou com a família para a Suíça, instalando-se na cidade de Genebra. Suas impressões sobre a vida escolar poderiam ser resumidas na sentença de seu colega de classe Philippe Monnier que seria proferida no último dia de aula: “Finalmente eu deixo esta prisão”⁴. De qualquer modo, ele recebeu no Colégio Calvino uma formação intelectual bastante sólida. O colégio também foi palco de amizades com quem compartilhou algumas realizações como o jornal Cricri, rapidamente censurado pelo diretor do Colégio por seu conteúdo supostamente subversivo, e a orquestra de câmara Musigena, onde pôde exercitar-se na orquestração e regência de suas próprias composições.

Além da música, Dalcroze era apaixonado por teatro e literatura, tendo recebido, no primeiro ano do clássico, prêmios de composição e recitação. Aos 16 anos, passou a frequentar a Sociedade de Belas-Letras, onde apresentou as primeiras canções, calorosamente recebidas pelos literatos: “Foi minha querida sociedade de Belas-Letras que formou o meu caráter”⁵.

Concomitante à formação escolar, Dalcroze frequentou o Conservatório de Genebra onde estudou com os compositores Henry Ruegger, Oscar Schulz e Hugo de Senger que verdadeiramente impulsionou o seu gênio criativo cultivando nele o gosto pela música francesa, especialmente Hector Berlioz, “músico e poeta por excelência”⁶. Os meios empregados pelo Conservatório eram tão ortodoxos quando aqueles do Colégio, mas havia música, e isso foi o suficiente para ele rememorar com romantismo a primeira etapa de sua formação musical:

E foi assim o meu passeio durante seis anos, do solfejo à harmonia, da harmonia ao contraponto, atravessando com a lupa do botânico nos olhos, sua caixinha de ferramentas nas mãos, os campos áridos da ciência e as planícies floridas da imaginação. Naveguei sobre o lago azul da música de Palestrina; escavei os terrenos polifônicos das composições de Johann Sebastian, florestas imponentes que se penetra como numa igreja; galguei os montes sobre os quais a águia Beethoven plana imperiosa; e entreguei-me ao langor na harmoniosa gruta onde a flauta de Mozart suspira (Jaques-Dalcroze apud MAYOR. Rythme et Joie avec Emile Jaques-Dalcroze, p. 21).

PARIS

Ao atingir a maioridade, Jaques-Dalcroze conquistou com honras o diploma do Colégio e do Conservatório. Em seguida, matriculou-se sem grande entusiasmo na Universidade de Genebra, receoso em voltar para os domínios da escolástica. Os estudos acadêmicos tiveram curta duração. Aos 19 anos, ele partiu de Genebra em busca dos meios para consolidar a carreira como artista e compositor. Deixar o país com destino à Alemanha, à Áustria ou à França era praticamente uma tradição entre os jovens músicos suíços daquela geração observando-se que não havia ainda na Suíça uma escola de composição à altura de seus imponentes, audaciosos e inovadores vizinhos.

Paris foi o destino escolhido. Na capital do mundo civilizado, Dalcroze buscou por aulas particulares, conseguindo persuadir grandes mestres a instruí-lo nos domínios da composição. Entre eles encontravam-se Albert Lavignac, Vicent d’Indy e Gabriel Fauré. Naqueles tempos, o ensino de música destinava-se a poucos eleitos que deveriam submeter-se à vaidade dos professores e à arbitrariedade de suas regras. Claude Debussy, que para Dalcroze era o maior

compositor de todos os tempos, confirmou a animosidade dos conservatórios daquele período: “Mesmo sendo genial como Bach e talentoso como Chopin, era necessário submeter-se ao mesmo regulamento. Em consequência de que milagres estas duas palavras, arte e regulamento, puderam se encontrar associadas, é propriamente inimaginável”⁷.

O interesse pelo teatro levou-o a acompanhar, no mesmo período e durante dois anos, as aulas de declamação e dicção conduzidas por Talbot, impregnadas pelas teorias de François Delsarte sobre as quais Dalcroze iria debruçar-se alguns anos depois.

A experiência de estar longe de casa foi um tanto angustiante para Dalcroze que tinha uma forte tendência para a nostalgia. Ademais, a agitação da capital cultural foi para ele motivo de grande ansiedade. A objetividade de sua irmã Hélène, com quem ele mantinha uma correspondência muito ativa, foi fundamental para incentivá-lo a seguir em frente: “Paris não será conquistada em um dia”⁸. Ela estava certa. Pouco a pouco os medos foram substituídos por um sentimento de confiança e realização.

Entre os jovens compositores que formavam o seu círculo de relações, encontravam-se Gustave Charpentier, Pierre Bréville e Ernest Chausson que lhe apresentaram, em 1885, a Sociedade dos Artistas, Compositores e Editores de Música (SACEM), onde encontrou orientação e suporte para a publicação de suas composições.

Dentre todos os mestres franceses, Gabriel Fauré foi o único a ocupar suas memórias: “Eu reconheço que Gabriel Fauré, ao declarar que eu não sabia absolutamente nada, instigou-me a trabalhar ainda mais obstinadamente”⁹; “Foi graças a Fauré que eu senti crescer em mim uma singela necessidade de auto-expressão e foi com ele que aprendi a controlar meus pensamentos e sentimentos”¹⁰.

ESTAÇÃO DE BANHOS

Dalcroze precisou trabalhar para custear seus estudos avançados de música. Seu pai era apenas representante de duas relojarias suíças e não dispunha de contatos significativos para garantir a ele uma posição de destaque no meio musical. O tio e padrinho Emile Jaques, professor de música e violinista virtuose, poderia ter ajudado na carreira do sobrinho, mas veio a falecer em 1880, quando Dalcroze tinha apenas 15 anos.

No verão de 1886, Dalcroze aceitou uma vaga como pianista numa estação de banhos em Saint-Gervais. A notícia foi recebida com desolação pelos seus familiares que apostavam na gloriosa carreira musical do primogênito. Dalcroze, acostumado com o acolhimento dos colegas

da Sociedade de Belas-Letras, não suportou a indiferença dos hóspedes. No ambiente do hotel, a música era apenas um detalhe na decoração do salão, insignificante como o papel de parede, os móveis e os arranjos florais, uma condição que ele jamais aceitou:

Como não se sentir profundamente comovido ao ouvir, num restaurante quando estamos degustando deliciosos pratos, um velho violinista tocar com um entusiasmo fingido árias sentimentais e danças de *music-hall*? Ele não teria sido, outrora, laureado no conservatório? Eis que ele encontra-se obrigado, para ganhar a vida, a tocar em bistrôs e passar o chapéu [...] *Sic transit gloria mundi* (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 9).

Alguns hóspedes permaneciam no salão depois do jantar para uma leitura, um cochilo ou, mais raramente, para ouvir música. Entre eles encontrava-se Léo Delibes que cumprimentou Dalcroze pelas improvisações e, depois de uma conversa em que mostrou algumas de suas composições, Delibes aceitou orientá-lo nos estudos de orquestração quando voltasse a Paris.

ARGÉLIA

Logo após o trabalho na estação de banhos, aos 21 anos, Jaques-Dalcroze embarcou para Argel a convite do compositor Ernest Adler para dirigir com ele a orquestra de um Vaudeville. Foi no continente africano que Dalcroze reencontrou Raymond Valcroze, um colega francês dos tempos de colégio, de quem emprestou o sobrenome, alterando a primeira consoante. A criação de um nome artístico foi necessária por exigência de uma editora francesa interessada em publicar as suas canções pois já havia em Paris outro Jaques compositor. A partir desse momento, Émile Henri Jaques passou a se chamar Émile Jaques-Dalcroze.

Dalcroze ficou maravilhado com a exuberância daquela colônia francesa, situada entre praias selvagens e exóticas mesquitas, tendo mergulhado naqueles sabores orientais, bebeu moca, fumou chifa e acompanhou os rituais mágicos dos africanos, observando as contorções de suas danças e, sobretudo, a vivacidade rítmica de suas músicas de forte influência árabe. Para Dalcroze, o seu sistema de educação musical foi concebido naquele momento, sob inspiração dionisíaca.

Jaques-Dalcroze desfrutou de uma estação inteira na capital argelina, realizando ainda uma turnê pelo interior que foi uma verdadeira aventura. Com a desmontagem do Teatro de Argel, convidaram-no a assumir a direção do Conservatório de Argel. A oportunidade parecia-lhe interessante mas, aconselhado por um amigo, ele recusou o convite e voltou para Genebra:

Eu sempre penso nos tempos que passei na Argélia, durante o inverno, e na influência que essa experiência provocou em minha carreira. Privado de professores (eu estava designado como segundo regente do Teatro de Variedades), eu pude realizar sozinho experiências de ordem musical, pedagógica e cênica. Em seguida, eu aprendi a me governar, a me adaptar aos acontecimentos e também a reconhecer o valor dos ritmos árabes. Ao final da estação ofereceram-me a direção do Conservatório. Antes de responder fui consultar o excelente pastor Rocheblave que me aconselhou a não aceitar o cargo, adicionando: “Se permanecerdes em Argel, vós não encontrareis nessa cidade nada que possibilite o aperfeiçoamento do vosso trabalho, e logo sentiríeis o enfraquecimento das vossas faculdades criativas. Retornai para o continente e segui com os vossos estudos!” Eu segui esse maravilhoso conselho e trabalhei sucessivamente sob a égide de Bruckner, Prosnitz e Graedener em Viena; depois eu recebi em Paris admiráveis conselhos de Fauré, Delibes, Mattis Lussy e Eugène Ysaye... Obrigado, senhor pastor! (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 20-21).

ACADEMIA DE MÚSICA DE VIENA

Com o dinheiro que conseguiu ganhar na Argélia, Dalcroze retornou à terra natal no ano de 1887 para um aprofundamento de dois anos na Academia de Música de Viena, onde estudou com Graedener, Prosnitz, Fucks e Bruckner, com quem, definitivamente, não se entendeu. Dalcroze não desconsiderou a genialidade de Bruckner, mas considerava monstruosos os seus modos com os alunos. Ele próprio era interpelado como “der dumme Franzose!”¹¹ (em alemão, literalmente, “o pateta francês”). Por não se curvar diante das ofensas de Bruckner, Dalcroze acabou sendo violentamente expulso de suas aulas.

A etapa final de sua formação musical foi bastante reveladora para Dalcroze que observou, diante das exigências aritméticas de seus professores, um considerável declínio de suas próprias faculdades sensíveis. Ele, que outrora era completamente arrebatado durante a interpretação de uma obra sinfônica, passou a ouvir os concertos friamente, limitando-se a analisar suas arquiteturas harmônicas:

Foi para mim um verdadeiro sofrimento compreender a sucessão de notas, uma após a outra, e nomeá-las a cada passagem... quanto disparate! Como um tolo eu dizia para mim mesmo: “Eis um acorde de nona menor seguido de um acorde de décima-terceira e uma dupla *appogiature d'appogiature*”. E tudo isso sem que a força emotiva do drama penetrasse-me, sem que por uma única vez surgisse-me outro pensamento que não fosse: “Eis uma música bastante interessante!”. Eu saía desesperado, desacreditado de meu amor pela música, desacreditado da própria música, desacreditado de tudo (Jaques-Dalcroze apud BERCHTOLD. Emile Jaques-Dalcroze et son Temps, p. 45).

Dalcroze finalizou o estágio em Viena com muitas ressalvas sobre a visão científica da música. Conforme suas observações, alguns estudantes eram laureados graças unicamente às suas

faculdades intelectuais e matemáticas, sendo “totalmente destituídos de sensibilidade musical”¹².

Para ele, o mais importante era envolver-se com a dimensão sensível da música:

Eu perguntei a um menininho, depois de um concerto, quais impressões ele havia retirado daquela obra. Ele respondeu: “Eu não entendi muito bem mas, de qualquer modo, eu gostei muito”. Essa resposta surpreendeu-me. Afinal, quantas pessoas possuem uma compreensão exata de uma obra sem sequer gostar dela? (JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 119).

Em suas críticas apresentadas sob a pele de *Monsieur Croche* (Senhor Colcheia), Claude Debussy posicionou-se de modo muito semelhante: “Tentar ver, através das obras, os movimentos múltiplos que as fizeram nascer, e o que elas contém de vida interior; não é bem mais interessante do que o jogo que consiste de desmontá-las como curiosos relógios?”¹³.

MATTIS LUSSY

Pouco tempo depois do aprofundamento em Viena, em 1889, ele retornou a Paris para estudar com Mattis Lussy que, juntamente com Combarieu, foi o primeiro a buscar libertar-se dos paradigmas instituídos pelas teorias gregas, apostando na potência libertadora do ritmo:

Se o ritmo é um elemento musical indispensável, a simetria restrita e rigorosa representa somente um papel acessório e subordinado. A métrica é o regulador da duração dos sons, ela é a tela com seus pontos estreitos distanciados com regularidade. O ritmo é o arabesco desenhado sobre a tela cuja simetria pouco importa (Mattis Lussy apud WILLEMS. *Le Rythme Musical* [1954], p. 185).

Esse encontro com as leis expressivas do ritmo orientou definitivamente a estruturação da Rítmica. Dalcroze considerava-o “um homem profundamente artista, original, apaixonado e perspicaz”¹⁴. Lussy, de sua parte, ofereceu a ele uma fotografia sua com os seguintes dizeres: “ao meu aluno favorito, ao melhor intérprete de minhas teorias, a Jaques-Dalcroze, toda minha vívida gratidão e a minha mais sincera e profunda admiração”¹⁵.

Mattis Lussy é largamente citado ao longo dos textos de Dalcroze, em especial a obra *Le Rythme Musical* (O Ritmo Musical), publicada em 1883 e compreendida como um tratado revolucionário. Lussy estava preocupado com a situação do ensino musical na Suíça, onde “o estudo do ritmo não é apenas negligenciado mas, sobretudo, abandonado por completo”¹⁶. Dalcroze empenhou-se em mudar esse quadro fundando, juntamente com seu mestre, uma nova e

vívida cultura rítmica a favor de uma educação musical mais sensível e, por conseguinte, mais completa.

DE VOLTA AO CONSERVATÓRIO DE GENEBRA

Jaques-Dalcroze já estava com 27 anos e a carreira como compositor não havia tomado as dimensões almejadas. Ele conseguiu arrecadar algum dinheiro com a publicação de suas canções, o que permitiu a ele saldar algumas dívidas paternas, mas isso não era o suficiente para sua subsistência. Por força da necessidade, ele passou a ministrar algumas lições particulares e aceitou o convite da Escola de Música de Genebra para assumir as aulas de História da Música, função que exerceu com excelência levando-se em consideração a sua erudição musical, do renascimento de Rameau ao romantismo de Wagner. Seus conhecimentos sobre os prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach levaram-no a realizar um ciclo inédito de conferências sobre a obra do compositor alemão.

Pouco tempo depois, ele conquistou uma cadeira como professor de Harmonia e Solfejo Superior no Conservatório de Genebra onde, havia dez anos, formara-se com louros. Como era a sua natureza envolver-se apaixonadamente em todos os seus empreendimentos, Dalcroze vislumbrou na formação de jovens musicistas um novo horizonte. Não foi preciso abandonar a carreira como artista, ao contrário, ele conseguiu colocar o ofício pedagógico a serviço do gênio criativo, integrando arte e educação num todo indivisível:

Dividido entre a música e a pedagogia, eu desejo simplesmente apresentar certas experiências que me provaram que esses dois elementos de vida se completam, que a pedagogia é uma arte e que a arte é o mais ativo instrumento de educação. Impulsos e raciocínios, ritmo e métrica, sensações e sentimentos, preparações e continuações caminham fraternalmente lado a lado, de mãos dadas. Isso explica que – no meu espírito – as minhas observações sobre a canção popular, sobre as minhas próprias canções, sobre a vida das crianças, sobre os *Festspiels* que dirigi e sobre o ensino da Rítmica formam um todo indivisível (JAQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 217).

Graças ao exercício do magistério, Dalcroze pôde engendrar um sistema completo de educação musical denominado Rítmica que, inesperadamente, lançou-o numa visibilidade internacional.

IGOR STRAVINSKY

Dalcroze foi um virtuose entre virtuosos, o que possibilitou seus encontros com figuras importantes do cenário musical internacional:

Eu estava com Stravinsky num pequeno vilarejo, durante um passeio nos arredores de Morges quando entramos numa hospedaria para nos refrescarmos. Havia na sala um velho piano. Stravinsky lançou seus dedos sobre o teclado e percebemos que o piano estava completamente desafinado. Mesmo assim, ele deu seguimento às suas improvisações, manifestando um enorme prazer. Ao finalizar o pequeno concerto, ele voltou a sentar-se ao meu lado exclamando: “É verdadeiramente admirável tocar num piano desafinado! Retiramos dele extraordinárias harmonias! Irei desafinar o meu piano!”. O gênio, evidentemente, transfigura todas as coisas (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 103).

EUGÈNE YSAYE

Ainda que sua maior vocação tenha sido a composição, Dalcroze foi um pianista virtuose cujo talento lhe garantiu experiências muito significativas. A primeira delas deu-se em 1897 com o virtuose Eugène Ysaye que ele conheceu por intermédio do amigo Théophile, irmão e acompanhador do violinista belga. Dalcroze alimentava especial admiração pelo violinista: “Desde que o vi pela primeira vez, impressionei-me com a sua vitalidade, com a força de suas convicções, com o seu desprezo pelas convenções e com a intensidade de seus sentimentos”¹⁷.

Por ocasião de uma enfermidade, Théophile foi obrigado a tirar uma licença, oferecendo seu lugar a Dalcroze, que encarou a oportunidade com alegria e medo, pois o nível de exigência do violinista era por ele bem conhecido. Juntos, os dois artistas seguiram em turnê interpretando as sonatas de Beethoven, Fauré, além de algumas composições de autoria do próprio Dalcroze. A cumplicidade sobre o palco aproximou os dois artistas que se tornaram amigos e companheiros de jornada poética: “Eugène foi e será sempre o apoio moral de minha existência artística. Eu falo dele em todas as minhas lições. Para mim, ele realiza o ideal de um artista completo”¹⁸.

Os colóquios com Ysaye renderam-lhe muitas meditações acerca da interpretação musical que ficaram registradas num pequeno caderno de notas que ele carregava para onde fosse. Dalcroze retratou o amigo como um homem robusto, de prodigiosa memória e posicionamentos agudos: “O entusiasmado acolhimento que o público dedica aos virtuosos logo que aparecem em cena, empolga alguns e desencoraja outros. Ysaye tinha o costume de resmungar aos ouvintes que aplaudiam a sua entrada: Por favor, aguardem até que eu tenha tocado!”¹⁹.

No final dos anos de 1920, Dalcroze descreveu uma conversa que teve com o violinista durante um concerto realizado em Genebra pouco tempo antes de sua morte:

O público genebrino ouviu-o com um respeito religioso. E quando eu fui conversar com o grande artista no intervalo, ele abraçou-me dizendo: “Tu não podes imaginar como eu estou feliz de tocar para velhos amigos! Eu sinto e eu sei que, através da magia das lembranças, eles me ouvem tocar tão bem quanto outrora, compreendendo que se meu corpo diminui com a idade, o tempo não modificou a minha alma” (JAQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 52).

O “BEL CANTO”

Em outra importante experiência como pianista, Dalcroze acompanhou o renomado professor de canto conhecido como Juliani durante os seus cursos e recitais. Juliani não deixou muitos rastros de sua vida, mas Dalcroze pôde testemunhar algumas de suas operações:

Gostaria de citar a ressurreição de uma voz operada em Paris pelo senhor Juliani, de quem eu fui durante algum tempo o acompanhador. Ele era muito apreciado no mundo musical e conhecido como *aquele que recupera toda e qualquer voz*. Eu me lembro de uma visita que ele fez a uma moça cuja voz encontrava-se completamente arrasada em função de uma má condução de sua professora de canto. Essa professora classificou a jovem como contralto, quando na verdade, tratava-se de uma soprano. Contudo, Juliani descobriu que uma única nota no registro médio, afortunadamente, mantinha-se pura. Ele conduziu a aluna a conservar, através de um *glissando* um semitom acima e outro abaixo, o timbre da bela voz e continuou com muito cuidado a operação do ápice até a base da escala musical; ele conseguiu ressuscitar a voz de uma cantora australiana universalmente conhecida sob o nome de Melba (JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 14-15).

A convivência com Juliani, ainda que tenha sido breve, inspirou muitas reflexões sobre a arte do canto, suas sutilezas técnicas e expressivas; ademais, o canto e o solfejo acabariam por ocupar uma posição primordial em seu futuro sistema de educação musical. A experiência também contribuiu significativamente com sua produção musical, observando-se o número de peças que compôs para voz, entre canções, óperas, canto e orquestra, coro *a cappella*, coro e piano, coro e orquestra, duplo coro e quartetos vocais.

O entusiasmo pelo *bel canto* talvez tenha influenciado suas afeições por Nina Faliero, cantora cultuada pela preciosidade de sua voz, com quem mais tarde, aos 34 anos, celebraria núpcias. Nina Faliero abriu mão de sua carreira como soprano lírico para dedicar-se inteiramente às atividades artístico-pedagógicas de seu marido. Dalcroze já havia interpretado com certo sucesso algumas de suas próprias canções, mas foi o magnetismo de sua esposa que garantiu a ele a notoriedade como fazedor de canções.

As canções de Dalcroze, cujos versos em geral eram de sua própria autoria, versavam sobre temas bucólicos do cantão francês da Suíça, uma visão romântica, fabular e muito bem

humorada sobre os encantos de sua terra. Dalcroze escreveu cerca de 1.200 canções, várias delas premiadas em concursos internacionais e traduzidas em diversos idiomas, tendo sido amplamente interpretadas na Europa até os anos de 1930.

As canções de Jaques-Dalcroze caracterizam-se pela simplicidade do ponto de vista da tonalidade, da melodia, da harmonia e do ritmo. Essa simplicidade, que também marca o acompanhamento, deveras fácil de tocar, contribuiu na sua prodigiosa difusão [...] Música e letra fluem com naturalidade e espontaneidade (REICHEL. *Les Chansons de Jaques-Dalcroze*, p. 302).

ADEUS GENEBRA

Por 18 longos anos, Jaques-Dalcroze buscou a cumplicidade dos diretores do Conservatório de Genebra e tentou persuadi-los sobre a importância da Rítmica na formação dos jovens musicistas. Seus experimentos eram desprezados pelos colegas e também pelos seus concidadãos que o acusavam de haver abandonado a música para se tornar um *maître* de dança. Tais exercícios eram considerados nocivos ao corpo dos alunos e à moral da sociedade.

Dalcroze era considerado um malfeitor cujas “satânicas invenções”²⁰, conforme a opinião de alguns, deveriam ser banidas do convívio social. As críticas eram extremamente ofensivas: “Vós estais, senhor Jaques, em vias de ressuscitar o pior espetáculo da decadência latina! [...] Aonde chegaremos? [...] Trata-se de um foco de neurastênicos! [...] É assustador! [...] Nós não desejamos por aqui essas macaquices”²¹.

Os pés descalços, os braços descobertos e sobretudo a nudez das axilas provocavam interjeições de espanto e repulsa, e quase conduziram Dalcroze para o banco dos réus se não fosse um documento assinado por 35 pessoas influentes, entre artistas, médicos, professores e psicólogos, que atestava a salubridade das lições de Rítmica. Os estudos expressivos do corpo puderam seguir adiante, mas sob a supervisão das autoridades eclesiásticas, o que provocou sentimentos de cólera em sua irmã Hélène Brunet-Lecomte: “Senhores, será que regressamos ao ano de 1530 ou 1550 e Jean Calvin ressuscitou?”²².

Na impossibilidade de organizar um laboratório expressivo no Conservatório, ele alugou uma saleta no edifício da *Réformation*, às suas próprias expensas, e deu continuidade aos estudos da Rítmica com a cumplicidade de alguns pais que confiaram a ele os seus filhos.

Dalcroze acreditava estar à frente de seu tempo ou, pelo menos, à frente dos outros professores de música. Ele não abriu mão de suas convicções e nem se deixou abater pela

indiferença dos seus concidadãos diante de uma obra que lhe era tão cara. Para o poeta Manoel de Barros: “A força de um artista vem de suas derrotas”²³. Dalcroze estaria plenamente de acordo com esse verso. As incontáveis derrotas que sofreu foram para ele “um excelente aperitivo”²⁴ que o impeliram a seguir em frente. Ademais, ele não estava sozinho. Entre tantos amigos e colaboradores encontrava-se o cenógrafo Adolphe Appia que se tornaria uma peça fundamental em colocar a Rítmica na vanguarda artística novecentista. Logo após a primeira demonstração pública da Rítmica, realizada em Genebra no ano de 1906, Appia escreveu uma carta expressando o seu profundo reconhecimento diante de uma obra de arte viva. A cumplicidade entre os dois artistas culminou na realização de grandes projetos cênicos.

Desiludido com a diletta pátria, Dalcroze convenceu-se de que seria impossível realizar plenamente suas idéias em Genebra. Diante de todas as negativas do Conservatório, ele aceitou o convite dos irmãos Dohrn para assumir, na Alemanha, um instituto inteiramente dedicado aos estudos da Rítmica. Seu patriotismo obrigou-o a justificativas: “Sabeis que se eu deixei Genebra, foi por sentir que o Conservatório, do ponto de vista musical, atravancava o meu caminho graças à hostilidade de seu diretor”²⁵; “Meu exílio também foi motivado pelo fato do Conservatório não ser mais capaz de garantir o meu sustento. Sou, infelizmente, desprovido de riquezas”²⁶.

Em 1910, às vésperas da partida para Hellerau sem previsão de retorno, os amigos da Sociedade de Belas-Letras organizaram um sarau de despedida em homenagem a Jaques-Dalcroze e sua esposa Nina Faliero. Na noite do adeus, o amigo e admirador Henry Spiess declamou os seguintes versos de sua autoria:

Jaques, suave fazedor de canções, cândido e legendário
Incomparável amigo de incontáveis alegres noites
Fazedor de amorosas canções, nosso amigo, o que pode ser feito
Para compreendermos que daqui te dizemos adeus?

Será possível? Tantas lembranças fiéis
Serão, amanhã, tristes lembranças
Jaques, tu que destes o impulso e as asas
A todas as nossas inquietações e desejos? (...)

Iluminado criador da beleza dançante
Irás realmente nos deixar, enquanto nossos lamentos
Giram ao teu redor numa submissa roda
Que conduzistes com gestos e olhares secretos?

O que nos prodigalizastes, Jaques? A trégua íntima
E o ardente prazer de um sonho interior;
Tanto isso é verdadeiro que um ritmo carrega divinas virtudes
E que um só acorde é capaz de criar a felicidade!

Eu me lembro... a Ninfa, às margens das cativas águas,
Esquecia-se de sua dor num jogo cadenciado...
Os pequenos cascalhos brancos tombavam sobre as margens
Instantes de uma ingenuidade esquecida, já praticamente extintos

Eu me lembro... o luminoso caçador de tuas miragens
Velando o arco onde vibrava a nossa esperança;
Os ramos inclinavam-se diante da paisagem;
Oh! E nossos corações desfaleciam com o cair da noite.

Tu criavas entre nós, Jaques, um mundo em festa
Onde a idéia tornava-se força e realização do futuro
Onde a beleza, ciumenta e jamais saciada,
Demorava-se por uma hora e deixava-se dominar...

Melhor que muitos esforços e muitos exemplos
Tua obra, entre nós, consolava o caminhar
Mas não soubemos guardar a entrada do templo
Oh! ... E tudo isso amanhã longe estará...

Nunca compreendemos o que é preciso para nossas quimeras
O refúgio absoluto, um mundo onde tu reinavas?
Ademais, eles o sabem na cidade estrangeira
E saberão amar-te melhor do que nós amamos?

Teu lugar, doravante, permanece vazio, deserto...
Um longo pesar já suspira entre nós
E quando tu regressares, Jaques, nossas mãos em oferenda
Saberão, finalmente e apesar de tudo, acolher-te!

Mas a nós tu oferecestes muito mais que tuas cadências
Onde se anima, ajoelhado, teu exaltado amor
A nós tu sempre oferecestes a vida e a presença
Daquela cuja voz a teu lado triunfou

Lembro-me ainda, e minha lembrança estremece:
Paisagem sentimental! Amargo prazer
E a dilacerante alegria de ouvir, de compreender
O lamento de uma aflição, a canção do desejo!

Ela nos ofereceu tantas lágrimas e esquecimentos
Cantando, ela nos ofereceu tanto contentamento
Também por ela, nosso coração chora e reclama
Pois, ao partir, leva consigo muito de nós

Eu me lembro de tudo aquilo que não soubemos dizer
As palavras, Amigo, são tão desajeitadas e vãs!
Vós possuis, tu e ela, uma só alma, um único sorriso...
Eu o conservo todo baixo minha parte...Eu me lembro!

A desesperança de Eco soluça no coração das fontes
Narciso carrega para longe o seu sonho e ardor
Mas os leves instantes esvaem-se, sem volta
E os pequenos cascalhos tombam sobre o meu coração.

(Genebra, 29 de junho de 1910)²⁷.

HELLERAU

Na cidade-jardim de Hellerau, situada em Dresden (Alemanha), foi construído o Centro de Formação para Música e Ritmo Jaques-Dalcroze, um instituto inteiramente destinado à pesquisa da Rítmica. Dalcroze pôde reunir suas grandes paixões: o teatro, a música e a dança. De certa forma, ele buscou em solo germânico um exílio, o acolhimento ainda não experimentado em sua tão adorada pátria, apesar de suas amizades sinceras. Ele, isso é muito evidente, nunca desejou partir. Mas seus receios iniciais foram rapidamente substituídos por um sentimento geral de apoio e aprovação.

Em Hellerau, ele pôde testar suas idéias com artistas profissionais, além de contar com uma equipe técnica altamente qualificada e inteiramente disponível aos seus comandos. Ele também pôde contar com toda sorte de recursos de que precisava: um teatro para encenações líricas, salas de ensaio, cenógrafos, assistentes, figurinista, costureiros e uma orquestra sinfônica completa. Ao final de cada período escolar, Dalcroze organizava um festival de encerramento que atraiu a atenção de parte considerável da vanguarda artística européia.

O deleite durou apenas 3 anos, mas foi suficiente para confirmar as suas teses sobre a natureza poética da Rítmica. Com a eclosão da PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL, as experiências de Hellerau foram brutalmente encerradas. Dalcroze retornou à Alemanha somente em 1927, por ocasião do Congresso de Pedagogia Musical. Para Hellerau, contudo, ele nunca mais retornou.

INSTITUTO JAQUES-DALCROZE DE GENEBRA

Apesar de estar a salvo em Genebra durante a PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL, contando com a suposta neutralidade suíça, Dalcroze estava isolado, impossibilitado de viajar e divulgar

internacionalmente o seu sistema de educação musical. Através da iniciativa pessoal dos amigos Jacques Chenevière, Auguste de Morsier e Edouard Claparède, foi criado o Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra, inaugurado no dia 14 de outubro de 1915. A criação de uma matriz foi fundamental para administrar a expansão da Rítmica pelo mundo afora. Dalcroze não deixou de meditar sobre as sem-razões que o obrigaram a esperar por mais de 20 anos para a criação de uma escola de Rítmica em seu próprio país, observando-se que a primeira escola de Rítmica, a *London School of Dalcroze Eurhythmics* (Escola de Rítmica Dalcroze de Londres), foi fundada na Inglaterra no ano de 1913, por seu amigo e colaborador Percy Ingham.

Não resta dúvida que ele tenha ficado encantado com a criação do Instituto de Genebra, mas ele sabia que as condições oferecidas na sua diletta pátria eram bastante modestas em comparação com aquilo que viveu na cidade-jardim. De acordo com Bablet-Hahn: “A guerra colocou um fim a uma experiência gloriosa. Nunca mais Jaques-Dalcroze encontrou as mesmas possibilidades nem a mesma riqueza de invenção”²⁸. Ademais, enquanto Hellerau vivia sob inspiração dionisíaca, as atividades do Instituto de Genebra eram supervisionadas por um médico.

A criação de um centro de excelência em pedagogia musical não foi o suficiente para aquietar Dalcroze. Logo após o final da guerra, ele retomou as viagens internacionais, divulgando a Rítmica através de palestras e demonstrações públicas com o grupo de *rythmiciennes*. Nos intervalos, publicou dezenas de textos didático-filosóficos e dirigiu, em Genebra, grandes festas nacionalistas.

Dalcroze não interrompeu em nenhum momento o fluxo de seus devaneios criativos, seguindo à risca os conselhos do antigo mestre: “Léo Delibes dizia-me: Componha cada dia sem cessar!; e eu questionava: Mesmo nos dias em que não estamos inspirados?; Sim, pois é preciso atizar o fogo da véspera e reanimar o fogo que está se extinguindo”²⁹.

ÚLTIMOS ACORDES

Alguns meses antes da eclosão da SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, Dalcroze publicou seu último artigo teórico³⁰. Diante do clima de hostilidade, as viagens internacionais foram novamente interrompidas. Nesse período de isolamento, Dalcroze buscou refugiar-se nas lembranças de sua vida artística e pedagógica, publicando um conjunto de 3 obras: *Souvenir*, *Notes et Critiques* (1942), *La Musique et Nous* (1945) e *Notes Bariolées* (1948). Escritos na velhice, esses livros apresentam-se na forma de notas técnicas, lembranças, devaneios, diálogos e anedotas.

Sua prioridade sempre foi a vida profissional como artista, compositor e pedagogo, sendo muito raro encontrar nesses escritos elementos de sua vida íntima como, por exemplo, a personalidade dos seus pais, os amores que viveu, a vida conjugal com Nina Faliero, a relação com Gabriel, o único filho do casal. A descrição de alguns acontecimentos pessoais, em tom eminentemente fabular, é apenas uma ilustração para os aforismos morais e pedagógicos. Não se trata de um lapso de memória, mas de uma escolha muito consciente que pode ser observada no posfácio de um de seus livros: “Este livro talvez tenha decepcionado alguns leitores que, numa coletânea de lembranças, apreciem sobretudo os detalhes pormenorizados da vida privada do autor”³¹. Todavia, é possível perceber nas entrelinhas de seu discurso o cunho de um homem vívido e tenaz que não perdeu o bom humor nem mesmo diante das situações mais adversas. O compositor Frank Martin, que tinha por Dalcroze uma grande admiração, definiu o amigo numa sentença: “O que predomina nesse homem, a sua natureza, é a jovialidade”³².

*
* *

No dia 1º de julho de 1950, às vésperas de celebrar o seu 85º aniversário, Émile Henri Jaques-Dalcroze despediu-se de uma vida inteiramente dedicada a fazer da música uma experiência de alegria e amor.

NOTAS

- ¹ Dalcroze foi um nome artístico criado por Émile Henri Jaques por razões que serão apresentadas mais adiante.
- ² JAKUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 13.
- ³ BRUNET-LECOMTE. Jaques-Dalcroze: sa vie, son œuvre [1950], p. 17.
- ⁴ Philippe Monnier apud BERCHTOLD. Émile Jaques-Dalcroze et son Temps, p. 33.
- ⁵ JAKUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 15.
- ⁶ Ibidem, p. 126.
- ⁷ DEBUSSY. Monsieur Croche, p. 189.
- ⁸ BRUNET-LECOMTE. Op. cit., p. 38.
- ⁹ Jaques-Dalcroze. La Musique et Nous [1945], p. 51.
- ¹⁰ JAKUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 40.
- ¹¹ Ibidem, p. 41.
- ¹² Jaques-Dalcroze apud BRUNET-LECOMTE. Op. cit., p. 140.
- ¹³ DEBUSSY. Op. cit., p. 27.
- ¹⁴ JAKUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 40.
- ¹⁵ Matis Lussy apud DUTOIT-CARLIER. Le Créateur de la Rythmique, p. 314.
- ¹⁶ Matis Lussy apud WILLEMS. Le Rythme Musical [1954], p. 2.
- ¹⁷ JAKUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 42.
- ¹⁸ Jaques-Dalcroze apud MAYOR. Rythme et Joie avec Émile Jaques-Dalcroze, p. 44.
- ¹⁹ JAKUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 109.
- ²⁰ JAKUES-DALCROZE. Petite Histoire de la Rythmique [1935], p. 7.
- ²¹ Ibidem.
- ²² BRUNET-LECOMTE. Op. cit., p. 87.
- ²³ BARROS. Livro sobre Nada, p. 75.
- ²⁴ JAKUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 55.
- ²⁵ Jaques-Dalcroze apud MAYOR. Op. cit., p. 100.
- ²⁶ Ibidem.
- ²⁷ Henry Spiess apud BRUNET-LECOMTE. Op. cit., p. 111-114.
- ²⁸ Bablet-Hahn In. APPIA. Œuvres Complètes, p. 49.
- ²⁹ JAKUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 260.
- ³⁰ JAKUES-DALCROZE. Notes Éparses sur la Danse Artistique de nos Jours [1939].
- ³¹ JAKUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 217.
- ³² Frank Martin apud BERCHTOLD. Op. cit., p. 152-153.

QUADRO 2

“LA RYTHMIQUE”
UMA EXPERIÊNCIA PESSOAL

A experiência de Émile Jaques-Dalcroze como professor do Conservatório de Música de Genebra foi imprescindível para o devir da Rítmica. Dalcroze constatou logo nas primeiras lições de Harmonia Teórica que a maior parte dos futuros musicistas era incapaz de ouvir os acordes que escreviam sobre o papel, compreendendo a harmonia unicamente como abstração matemática. As impressões que colheu das classes de Solfejo Superior também não foram muito animadoras, observando-se a total arritmia dos estudantes. Completamente inexperiente como professor mas determinado a resolver tais questões, Dalcroze arregaçou as mangas e colocou mãos à obra.

O ritmo é “o alicerce de todas as artes”¹, em especial para a música, “uma arte rítmica por excelência”². Edgar Willems, sensivelmente influenciado por essas idéias, afirmou que o ritmo “é o elemento mais corporal da música”³. Dalcroze sabia que, afundados em suas carteiras, os estudantes jamais compreenderiam o verdadeiro sentido do fazer musical. A primeira medida foi afastar as mesas e propor aos alunos que caminhassem pela sala. Mesmo sem contar com a cumplicidade dos diretores do Conservatório, Dalcroze seguiu adiante com as suas experiências e pouco a pouco as dificuldades dos alunos foram sendo superadas.

Tomar a marcha como ponto de partida da educação musical não foi uma escolha aleatória. Dalcroze observou que a marcha, devido à sua regularidade, funcionava como um “metrônomo natural”, fornecendo ao caminhante “um modelo perfeito de medida e divisão do tempo em partes iguais”⁴. Salvo raras exceções, como o notório caso de Gustav Mahler⁵, qualquer um é capaz de marchar de modo regular e ordenado.

Devido à simplicidade de sua execução, a marcha já vinha sendo largamente empregada como dispositivo regulador de agrupamentos civis e militares, na escola como na caserna, através de exercícios denominados como Ordem Unida. O andamento dos exercícios era conduzido pelo instrutor de ginástica através de uma contagem binária (1, 2, 1, 2) ou pelo toque de caixas. Em ambos os casos a dinâmica permanecia invariavelmente atrelada ao modo *staccato fortissimo*. Como o único objetivo desses exercícios era promover a disciplina moral e corporal dos grupos, o emprego de nuances agógicas (*tempo*) era inexistente do mesmo modo que os desenhos coreográficos avançavam sempre em linha reta, “símbolo geométrico do desígnio humano triunfante”⁶, conforme Aldous Huxley.

Dalcroze desejava formar artistas e não soldados, e buscou os meios para fazer daqueles exercícios enfadonhos uma experiência de sensibilidade. Ao invés de gritar ou bater um surdo,

ele sentou-se ao piano, de onde conduzia o desenrolar das lições de música através da fabricação de ritmos e sonoridades ao sabor de suas fantasias e de acordo com as dificuldades apresentadas pelos estudantes. A música, realizada com todas as possibilidades rítmicas, melódicas e harmônicas do piano, suscitava nos futuros musicistas um sentimento de confiança e um desejo de auto-expressão. Conforme a *rythmiciènne* Marzena Kuczkiewicz: “A diferença entre uma lição com piano e outra sem piano é equivalente a um dia ensolarado e um dia nebuloso”⁷.

O próximo passo foi ornamentar as marchas com movimentos dos braços. Para cada tempo do compasso havia um gesto correspondente. Dalcroze apropriou-se das convenções preestabelecidas da regência, em especial para os compassos básicos (binário, ternário e quaternário), alongando um pouco mais os movimentos do braço até a extensão ou flexão total dos cotovelos. Dalcroze não negligenciou os compassos divididos em 5, 6, 7, 8 e 9 tempos, pouco usuais no ensino de música, criando para estes novas seqüências de movimento.

As pernas, que inicialmente marcavam a pulsação de modo automático, também sofreram alterações. Dalcroze criou para cada tempo do compasso uma gestualidade das pernas inspirando-se nos movimentos do balé clássico, nas flexões de joelhos (*demi-pliés*) e nos desenhos realizados pelo chão (*ronds de jambe*).

A capacidade de dissociar movimentos é uma exigência imprescindível para o domínio de qualquer instrumento, especialmente para o *bel canto*: “A dissociação entre os movimentos da laringe e aqueles dos membros é ainda mais difícil de se obter do que a dissociação entre o movimento dos braços, das pernas e da cabeça”⁸. Plenamente consciente das necessidades inerentes ao fazer musical, Dalcroze introduziu nas marchas exercícios de dissociação. Enquanto os braços regiam os tempos de um compasso quaternário, por exemplo, as pernas realizavam passos mais largos (semibreve ou semínima) ou mais rápidos (colcheias ou tercinas). Tais relações eram constantemente invertidas impedindo que os alunos tornassem-se “escravos de qualquer automatismo”⁹.

Todas essas exigências já eram demasiado complexas para os estudantes, mas a conquista da disciplina métrica não era o suficiente para o futuro musicista. Dalcroze estava interessado em cultivar nos alunos a percepção do tempo musical. A noção do tempo na música foi inspirada na cosmologia e nos ciclos naturais da vida, não estabelecendo qualquer relação com o tempo mecânico, muito bem traduzido pela invenção de Maazel. Do contrário, o maestro seria uma figura absolutamente desnecessária durante a execução de uma obra sinfônica, podendo ser

substituído, como desenhou Fellini¹⁰, por um metrônomo gigante, embalsamado num inequívoco tique-taque. Dalcroze afirmou que:

Executar metricamente exercícios corporais constitui, não resta dúvida, uma excelente educação do sentido da ordem e da precisão, mas a métrica não é o mesmo que o ritmo, ainda que ela se encontre com frequência ligada a ele. Em relação à métrica, o ritmo expressa a diversidade na unidade. A métrica, por sua vez, confere unidade à diversidade. O ritmo é individual, a métrica disciplinar (JAQUES-DALCROZE. *Le Rythme comme Éducateur* [1930], p. 9-10).

O maior intuito dos exercícios propostos por Dalcroze era despertar e desenvolver nos alunos aquilo que ele denominou como “sentido rítmico” ou “sentido rítmico-muscular”. O estudo das leis expressivas do ritmo, realizado sob a orientação de Mattis Lussy, já havia revelado para ele a intrínseca relação estabelecida entre o ritmo e as funções corporais, mais uma noção que Edgar Willems agregou ao seu pensamento:

O ritmo natural está presente em todo ser humano. Ele não pode ser aprendido, ele é despertado sendo, portanto, instintivo. A criança marcha, para, salta, bate as mãos, lança a bola de acordo com as leis da natureza. A dificuldade consiste em despertar a consciência rítmica, repetimos, sem causar prejuízo ao impulso espontâneo que age de acordo com as leis naturais do movimento (WILLEMS. *Le Rythme Musical* [1954], p. 229).

Dalcroze observou que as crianças bem pequenas reagem espontaneamente às vibrações rítmicas da música. Seus alunos, adolescentes, já haviam sofrido uma espécie de ajustamento social que os impossibilitava de responder prontamente aos ritmos sonoros.

Durante o curso de minha carreira pedagógico-musical, eu já havia percebido que as aptidões de ordem rítmica estavam muito pouco desenvolvidas. A simples ação de marcar o tempo exigia esforços que influenciavam de modo funesto às interpretações vocais. Procurei musicalizar os gestos e a marcha dos alunos em todas as nuances agógicas e dinâmicas. Eu compreendi, desde o início das minhas experiências, que existe uma indiscutível relação entre as vibrações físicas e psíquicas. O conjunto de sensações despertado através de uma ginástica no tempo e no espaço desenvolve um sentido muito particular, o sentido rítmico-muscular (JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 135-36).

Foram incontáveis as estratégias criadas para recuperar nos alunos o “sentido rítmico” sem o qual eles jamais se realizariam como músicos completos. Dentre as estratégias empregadas, o denominado “hop” musical superou todas as expectativas.

“Hop” é uma interjeição de advertência. Embora ausente das gramáticas brasileiras, a expressão permanece viva em muitos lábios. Desde tempos arcaicos, o termo “hop” é ouvido durante os espetáculos de rua, nas evoluções dos acrobatas como nos jogos dos malabaristas.

Pronunciado em voz de comando, “hop” indica o momento oportuno para agir, também conhecido como *timing*. Seja nos volteios sobre o cavalo, nas trocas de claves ou nas acrobacias, o sinal “hop” garante o sincronismo entre os artistas e a precisão de suas manobras. A ginástica oitocentista seguiu muito de perto a tradição dos picadeiros, pilhando os seus saberes e revestindo-os com roupagens pretensamente mais científicas¹¹.

Dalcroze também usufruiu dessa tradição instituindo um “hop” de ordem musical. Inversamente ao seu uso habitual, o sinal de alerta “é o contrário de um condicionamento”¹², tornando o ensino mais lúdico e expressivo. O “hop” musical constitui-se de sinais musicais que desequilibram o curso dos exercícios. Essas indicações podem ser expressas por alternâncias de compasso (2, 3, 4, 5, 7 ou 9 tempos), mudanças da fórmula rítmica, variação dos desenhos melódicos (fraseados, movimentos ascendentes ou descendentes, quadratura), variações do *tempo* (*allegro, moderato, andante, presto, scherzando*), variações de dinâmica (*piano, forte, crescendo, diminuendo, smorzando*), articulação dos sons (*legato* ou *staccato*), ornamentos, portamentos ou através das progressões no campo harmônico (acordes maiores, menores, diminutos). O sinal “hop” poderia, por exemplo, modificar a direção da marcha (para frente ou para trás), indicar um salto ou ordenar uma parada brusca.

Nas primeiras provas, os “hop” musicais foram realizados a partir de algumas associações automáticas (som-movimento, silêncio-imobilidade) que foram, em seguida, continuamente invertidas. O caráter aleatório dos sinais “hop” impedia qualquer previsão ou antecipação, obrigando os alunos a permanecerem em estado de jogo:

Todos esses exercícios são acompanhados por ordens destinadas a manter o corpo e a mente sob pressão, a provocar movimentos ou paradas bruscas, a obrigar a mente a escolher entre todos os músculos qual seria o mais adequado para a ação solicitada, a combinar e trocar os ritmos espontâneos e os ritmos ordenados pela razão (JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 159).

Dalcroze não negou que alguns estudos dessa natureza poderiam ser efetuados com o auxílio de instrumentos de percussão, mas a plena realização dos “hop” musicais dependeria de qualidades musicais e auditivas mais complexas:

Em alguns sistemas de Rítmica o professor emprega como colaborador do movimento corporal a “música” dos instrumentos de percussão. É evidente que os ritmos batidos nos timbales, no tambor ou no tamborim são próprios para o desenvolvimento do sentido da acentuação e do sentimento métrico, mas eles constituem apenas um dos elementos da música. A continuidade, a superposição e as associações e dissociações das melodias e harmonias introduzem no organismo sensível, efetivamente, um elemento de vida íntima e animação geral que penso ser necessário para uma completa educação

psico-física. A música abre uma fissura no ideal; suas ressonâncias associam-se intimamente a todas as vibrações do nosso interior; ela enobrece-nos, eleva-nos e exprime-nos. Os ritmos percutidos incitam os impulsos rápidos e flexíveis, mas é o encadeamento dos movimentos ritmados que assegura a sua tripla existência: sensorial, espiritual e sentimental (Jaques-Dalcroze apud DUTOIT-CARLIER. *La Rythmique* Jaques-Dalcroze, p. 384-5).

A proficiência em música era uma condição imprescindível ao *rythmicien*. Todos os exercícios de Rítmica foram construídos sobre as possibilidades do piano, instrumento que Dalcroze dominava com grande virtuosismo. Ser músico não significava ser pianista, todavia:

Eu preciso acrescentar que é preferível saber tocar piano, pois o conhecimento desse instrumento poderá, melhor do que qualquer outro, permitir a realização de todas as nuances e combinações sonoras da música. Mas esse estudo polifônico não precisa, necessariamente, estar presente logo no início da formação musical se o futuro pianista puder conhecer a fundo todos os exercícios da Rítmica efetuados através do canto e do acompanhamento feito por instrumentos de percussão, ou ainda, através da colaboração de um pianista inteligente, que saiba improvisar (JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 162-163).

O domínio da arte da improvisação configurou-se para Dalcroze como exigência do *rythmicien* que “deve ter estudado profundamente a improvisação ao piano e todas as relações possíveis entre a harmonia dos sons e a harmonia dos movimentos, sendo capaz de traduzir os ritmos corporais em ritmos musicais e vice-versa”¹³.

Edgar Willems afirmou que a harmonia “é o conhecimento menos corporal da música”¹⁴. Mesmo tendo assumido a cadeira Harmonia Teórica, Dalcroze seguiu com o propósito de fazer da música uma experiência de plenitude, colocando em xeque certas convenções do ensino tradicional da música, orientadas por uma racionalidade científica que, na realidade, não são tão racionais como tentam parecer:

O ensino tradicional da música geralmente começa pelo estudo dos sinais que servem para anotar as melodias, os ritmos, os valores e os acordes. Não seria mais lógico fazer o contrário, ou seja, estudar a notação somente no momento em que o ouvido tenha aprendido a apreciar as relações entre as sonoridades, suas associações, valores e nuances? Não seria estranho ensinar a criança a escrever antes que ela saiba falar? (JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 170).

Dalcroze debutou nos estudos pianísticos aos 6 anos de idade com uma professora que ele considerava “horrorosa”¹⁵ e que não foi capaz de perceber a maior vocação de seu pupilo, tendo ainda privado-o de sua intrínseca necessidade de auto-expressão:

A professora havia recomendado à minha mãe que eu fosse impedido de dedilhar o piano ao sabor das minhas fantasias, obrigando-me a realizar estritamente escalas e outras músicas insuportáveis. Eis talvez a razão do enraizamento, no meu pequeno subconsciente, da absoluta convicção de que a criança não deve iniciar os estudos de piano até que tenha recebido uma considerável educação musical fundamentada no desenvolvimento da sensibilidade e das faculdades auditivas (Jaques-Dalcroze apud BERCHTOLD. Emile Jaques-Dalcroze et son Temps, p. 31).

Partindo dessa experiência de insensibilidade, que ele viveu na própria pele, Dalcroze insistiu que era preciso tomar alguns cuidados antes de introduzir a criança os conteúdos intelectuais e analíticos da linguagem musical:

Antes de semear o trigo é preciso preparar o terreno. Exatamente o contrário do que se faz nas escolas e conservatórios. E ao que concerne especialmente à música, coloca-se um instrumento nas mãos da criança antes que ela saiba o que deveria fazer com ele. Ensina-se a tocar piano antes que a criança seja musicista, quer dizer, antes que ela saiba ouvir as sonoridades, experimentar os ritmos com a inteireza do seu organismo, antes que ela possua uma audição interior dos sons, um sentimento interior do movimento, antes que seu organismo inteiro esteja em condições de vibrar em uníssono com as emoções artísticas. O objetivo do meu ensino é permitir que os meus alunos digam, ao final de seus estudos, não apenas “eu sei”, mas “eu sinto”, e depois, cultivar neles um desejo de auto-expressão (JAQUES-DALCROZE. La Rythmique II [1917], p. viii).

O estudo das progressões harmônicas também deveria ser realizado em estado de jogo, através de exercícios corporais pois “o importante é que criança aprenda a sentir a música, acolhendo-a e integrando-a ao corpo e à alma, aprendendo a escutar não apenas com os ouvidos mas, sobretudo, com a inteireza do seu ser”¹⁶. Conduzida por esses princípios, a *rythmicienne* Marie-Laure Bachmann apropriou-se de um jogo infantil para conduzir os alunos a percepções auditivas mais sutis:

Neste jogo, como se sabe, há uma cadeira a menos em relação ao número de jogadores. As cadeiras podem estar dispersas pela sala, alinhadas ou dispostas em círculo. Os jogadores circulam ao redor das cadeiras durante a execução de uma peça musical. Eles sentam-se quando a música para. O jogador que não encontra um lugar para se sentar sai do jogo. Retira-se mais uma cadeira e o jogo continua. No jogo tradicional a interrupção musical pode ocorrer a qualquer momento, surpreendendo os participantes. Nesse caso, os jogadores mais rápidos em sentar-se saem vencedores. Nesta variação, é o pianista, através de sua improvisação, que dirige o jogo, fazendo coincidir as interrupções, em primeiro lugar, com a conclusão das frases musicais nos acordes de tônica. Assim, ele reforça a sensação do ponto de apoio que os alunos, em seguida, aprenderão a prever. Depois, realiza-se um contraste dessa sensação substituindo o último acorde de uma cadência perfeita por um acorde de VI grau (cadência deceptiva) ou por um acorde modulante (cadência evitada) e seguindo com a improvisação. Os alunos que se sentam muito depressa, confiando no seu sentido de antecipação, perceberão muito rapidamente que suas expectativas podem ser frustradas. Desse modo, conduzimos sua atenção para a responsabilidade de, às vezes, ter de inibir uma tendência natural. Por último, para verificar que a inibição da reação deve-se realmente a uma sensação harmônica (já que, de fato, a tendência a sentar-se poderia ter sido simplesmente anulada, para reaparecer apenas com a interrupção musical), o

pianista que improvisa deixa de tocar tanto no momento de um acorde não conclusivo como no momento de um acorde de tônica; somente este último autorizaria o aluno a sentar-se. Qualquer um que se sentasse no momento equivocado deveria deixar o lugar a um dos jogadores eliminados antes dele (BACHMANN. La Rítmica Jaques-Dalcroze, p. 148-9).

Além de realizar-se como estudo musical, a brincadeira sofreu uma significativa inversão de valores, o que não aconteceu por casualidade. Atributos físicos separados de qualidades sensíveis não garantem ao jogador-musicista um bom desempenho. É preciso saber ouvir e ser capaz de analisar e discriminar os sinais enviados pelo professor ao piano.

No concurso de suas investigações, Dalcroze organizou um sistema de relações entre a música e a gestualidade, uma espécie de solfejo corporal, denominado como Plástica Animada (*Plastique Animée*). O solfejo sempre ocupou um lugar preponderante na educação musical da criança como instrumento eficaz para fazê-la perceber a duração dos sons, os intervalos harmônicos, as escalas e tonalidades. Enquanto o solfejo tradicional educa os olhos e ouvidos numa leitura fluente, a Plástica Animada, ao incitar o corpo em sua inteireza, conduz à percepção física dos elementos constitutivos da arte musical, quais sejam o ritmo, a melodia e a harmonia.

Ao serem realizados em grupo, os estudos de Plástica Animada poderiam traduzir toda complexidade de uma obra sinfônica, seus jogos de polifonia e contraponto¹⁷. Cada componente musical encontra no corpo uma possibilidade de expressão conforme o seguinte esquema¹⁸:

Altura	Situação e Orientação dos Gestos no Espaço
Intensidade	Dinamismo Muscular
Timbre	Variação das Formas Corporais (masculinas e femininas)
Duração dos sons	Duração dos Gestos no Espaço
Métrica	Marcha
Rítmica Sonora	Rítmica Gestual Correspondente
Silêncio	Imobilidade
Melodia	Sucessão Contínua de Movimentos Isolados
Contrapontos	Oposição de Movimentos
Acordes	Associação de Gestos Individuais ou em Grupo
Progressões Harmônicas ..	Sucessão de Movimentos Associados Individuais ou em Grupo
Fraseado Musical	Fraseado Gestual
Formas de Composição ...	Distribuição dos Movimentos no Espaço e Duração dos Gestos
Orquestração	Oposição e Combinação de Formas Corporais Variadas (masculinas e femininas)

Todas as nuances da música encontravam reverberação nos estudos de Plástica Animada a partir de três elementos fundamentais: o tempo, o espaço e a energia, explorados em todas as possibilidades do corpo humano:

Se quisermos criar uma ginástica especialmente rítmica, ou seja, capaz de proporcionar ao corpo uma realização fluente de todos os seus ritmos e movimentos, isso significa não apenas habituar braços e pernas a se moverem num certo tempo, mas ainda variar as durações, proporcionar a cada músculo uma capacidade de contração e relaxamento num tempo rápido ou lento, combinar contrações lentas de um membro com contrações rápidas de outro. Será preciso, em seguida, variar os graus de energia dessas contrações, habituando cada parte do corpo a efetuar, com o mínimo de resistência, os *crescendo* e os *decrescendo* de inervação, e depois combinar um *crescendo* de inervação de um membro com um *decrescendo* de inervação de outro. Será preciso colocar braços e pernas em condições de executar movimentos contrários. Será preciso, por fim, graças a uma educação dos centros de inibição, tornar o corpo capaz de interromper subitamente o fluxo do movimento e, em seguida, variá-lo. Tudo isso será realizado juntamente com o cultivo, no aluno, de um grande número de hábitos motores novos, ou revivendo aqueles que por um longo tempo encontravam-se adormecidos. Será preciso ainda diminuir o tempo perdido entre o “sim” ordenado pelo cérebro e o “não” dos músculos antagonistas, e eliminar toda e qualquer intervenção inútil dos elementos estrangeiros à ação. Em resumo, ensinar o indivíduo a observar claramente o que se passa em si mesmo, a realizar com agilidade e precisão aquilo que ele imagina e, graças à supressão das resistências inúteis, a desenvolver a calma, a segurança e a força imaginativa do pensamento (JAQUES-DALCROZE. *Le Rythme comme Éducateur* [1930], p. 9-10).

Através de todos esses exercícios, Dalcroze buscou cultivar nos estudantes o “ouvido interior”, sem o qual eles não poderiam realizar-se como músicos completos, muito menos como compositores:

Apliquei-me em inventar exercícios destinados ao reconhecimento da altura dos sons, à mensuração dos intervalos, à investigação dos sons harmônicos, à individualização das diversas notas dos acordes, ao acompanhamento dos desenhos contrapontísticos das polifonias, à diferenciação das tonalidades, à análise das relações entre as sensações auditivas e as sensações vocais, ao desenvolvimento das qualidades receptivas do ouvido e – graças a um novo tipo de ginástica que se destina ao sistema nervoso – à criação, entre o cérebro, o ouvido e a laringe, de correntes necessárias para fazer de todo o organismo aquilo que poderíamos denominar como *ouvido interior*. E uma vez que esses exercícios tenham sido inventados, resta-me apenas aplicá-los em minhas lições especiais (JAQUES-DALCROZE. *Les Études Musicales et l’Éducation de l’Oreille* [1898], p. 10).

É possível observar no pensamento de Lionel Dauriac a mesma preocupação discutida sob a ótica de uma “audição inteligente”, uma condição imprescindível para o entendimento de um concerto de orquestra:

Como é possível interessar-se por uma obra sinfônica se somos incapazes de perceber nela a ordenação e a composição? Se não sabemos distinguir um tema de outro tema? Se não sabemos reconhecer um motivo, mesmo através de suas trocas de tonalidade, de timbre ou de modo? A audição de uma obra

sinfônica, mesmo entre os diletantes de elite que percebem esses elementos imediatamente e com clareza, supõe um longo trabalho, pois ela coloca à prova demorados hábitos de análise e síntese, de assimilação e diferenciação, coisas que o ouvido será incapaz de perceber se não for penetrado pela inteligência (Dauriac apud EMERY. Temps et Musique, p. 420).

Ao longo de seus escritos, Dalcroze apresentou incontáveis maneiras de conduzir os estudantes, através da Rítmica, a tornarem-se músicos completos, organizando um conjunto de princípios norteadores:

1) Todo ritmo é movimento; 2) Todo movimento é material; 3) Todo movimento necessita de espaço e tempo; 4) O espaço e o tempo estão ligados pela matéria que os atravessa num ritmo eterno; 5) Os movimentos das crianças bem pequenas são puramente físicos e inconscientes; 6) É a experiência física que forma a consciência; 7) A perfeição dos meios físicos produz a inteligibilidade da percepção intelectual; 8) Regular os movimentos é desenvolver a mentalidade rítmica. De onde se retiram outras conclusões: I) Aperfeiçoar, regular e encadear com elasticidade os movimentos em diferentes nuances, formando um todo, é desenvolver a mentalidade rítmica; II) Aperfeiçoar a força e a leveza dos músculos, regulando as proporções do tempo nas suas relações com a dinâmica, é desenvolver o sentido rítmico-musical e o sentimento da quadratura. Aperfeiçoar mais especialmente os músculos do aparelho respiratório é favorecer a liberdade absoluta das cordas vocais e criar a sonoridade nas suas diversas nuances reguladas pelo sopro é fornecer ao sentido do fraseado um agente mecânico leve e inteligente; III) Aperfeiçoar a força e a leveza dos movimentos regulando as proporções de espaço (movimentos combinados e atitudes estáticas) é desenvolver o sentido do ritmo plástico que, por sua vez, é um complemento do ritmo musical (JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p.113).

*
* *

Dalcroze foi muito cuidadoso com o seu laboratório expressivo; ele levou mais de dez anos para apresentar os primeiros resultados de suas investigações. Em 1906, Dalcroze publicou em língua alemã o primeiro esboço da *Rhythmische Gymnastik*. Entre 1916 e 1917, sensivelmente influenciado pela experiência de Hellerau, ele publicou uma versão mais acabada da Ginástica Rítmica. Para evitar confusões com outros sistemas de ginástica fundamentados no ritmo, Dalcroze passou a denominar o seu método simplesmente de Rítmica (*La Rythmique*). Publicada em 2 volumes, *La Rythmique* apresenta-se como material didático destinado aos alunos e professores de Rítmica cujo subtítulo releva algumas pretensões: “ENSINO DESTINADO AO DESENVOLVIMENTO DO INSTINTO RÍTMICO, DO SENSO DE HARMONIA PLÁSTICA E DO EQUILÍBRIO DOS MOVIMENTOS E À REGULARIZAÇÃO DOS HÁBITOS MOTORES”.

Logo no início do primeiro caderno é possível observar um “IMPORTANTE AVISO AO LEITOR”:

Este livro foi escrito aos alunos dos cursos de Rítmica do Instituto Jaques-Dalcroze e às escolas que tenham adquirido o direito de ensinar a Rítmica. Seu objetivo é auxiliar os alunos na recapitulação e análise das noções desenvolvidas durante os estudos experimentais. A Rítmica, antes de mais nada, é uma experiência pessoal. Os leitores deste livro, que não estão dispensados dessa experiência conduzida por um professor autorizado, não podem pretender ao direito de ensinar este método. Ainda mais existindo, entre a Rítmica corporal e a música que a regula no tempo e no espaço, íntimas relações cujo estudo não se encontra neste volume. Ademais, os leitores não encontrarão aqui qualquer instrução sobre a maneira de se conquistar as faculdades de improvisação ao piano sem as quais o ensino da Rítmica é impossível (JAQUES-DALCROZE. *La Rythmique I* [1916], p. 5).

Não se sabe se a pequena nota foi escrita por exigência do Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra, que desde 1915 era o responsável pela administração das diversas escolas de Rítmica inauguradas pelo mundo afora, ou pela livre e espontânea vontade de seu autor. De qualquer modo, Dalcroze percebeu desde as primeiras demonstrações públicas que as suas idéias estavam sendo sistematicamente copiadas. Sua maior preocupação estava centrada nos usos imprecisos de um pensamento que ele levou 25 anos para afinar:

Foi preciso passar por numerosas etapas, errar para todas as direções, atravessar por rotas pouco navegadas, seguir às cegas na floresta escura, escalar até os cumes para cair em ravinas obscuras, suportar grandes angústias, debater-me contra muitos obstáculos, ser derrubado por inúmeras e agressivas resistências, antes de conquistar os meios de realização dos meus desejos (JAQUES-DALCROZE. *Petite Histoire de la Rythmique* [1935], p. 4).

Ao mesmo tempo em que defendia a regulamentação do seu sistema, ele sabia que a Rítmica, como experiência pessoal, favorecia “a emancipação dos jovens espíritos”¹⁹, o que ele considerava muito positivo e, ainda, um objetivo a ser alcançado. Dalcroze não desejou instituir uma monarquia da Rítmica, mas a deformação de seus princípios causou nele um grande desconforto:

Quando um artista descobre que uma de suas obras está sendo imitada ele não se enerva, podendo até considerar o fato como um título de glória. No entanto, ele se aborrece ao constatar que sua obra foi deformada. Pessoalmente, eu me enfureço quando sou plagiado (refiro-me à Rítmica), pois os plagiadores provocam um grave prejuízo contra minha obra pedagógica ao expor apenas suas aparências, sem ter realizado as inúmeras experiências que me permitiram pouco a pouco descobrir novos meios de desenvolver o corpo e o espírito das jovens gerações. Os copiadores ensinam apenas a dimensão espetacular dos meus exercícios. Eu sofro por ser roubado, sofro ao pensar no mal que certos imitadores podem produzir (JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 79).

Por falta de centralização, minhas idéias têm sido freqüentemente distorcidas, as imitações abundam, os simulacros multiplicam-se e observamos mestres de dança ou ginástica, totalmente ignorantes dos princípios musicais que formam a base do meu sistema, denominarem-se professores de Rítmica (JAQUES-DALCROZE. *Petite Histoire de la Rythmique* [1935], p. 13).

A visibilidade internacional que Dalcroze conquistou em Hellerau foi o suficiente para que a Rítmica escapasse definitivamente de suas rédeas, bem como das mãos dos diretores da U.I.P.M. Com a publicação do compêndio *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, em 1920, traduzido quase simultaneamente em inglês, italiano e alemão, suas idéias alastraram-se por domínios imprevisos. Ao invés de se resignar diante da devastação de sua obra-prima, Dalcroze continuou escrevendo até os seus últimos anos de vida com a intenção de esclarecer o público sobre o verdadeiro propósito da Rítmica.

Entre aqueles que souberam perceber as sutilezas da Rítmica destaca-se o compositor Frank Martin que seguiu muito de perto os esforços empreendidos por Jaques-Dalcroze a favor de um ensino musical completo:

O que caracteriza a prática da Rítmica, que de fato é algo que acredito ser único, é a sua capacidade de colocar em jogo, simultaneamente, as principais atividades de nosso ser: a atenção (é preciso, em primeiro lugar, ouvir e registrar aquilo que é ouvido), a inteligência (é preciso compreender e analisar aquilo que foi ouvido), a sensibilidade (é preciso deixar-se invadir pelo sentimento musical), enfim, o movimento corporal que, através de sua adaptação mais ou menos completa à música interpretada, venha comprovar que estávamos atentos, que ouvimos e compreendemos, que estivemos, por fim, sensíveis. Essa interpretação através de gestos, e através de gestos com o corpo inteiro, ao mesmo tempo em que oferece a alegria de encontrar progressivamente o gesto adequado, proporciona a expansão de uma realização material imediata da tensão intelectual e sensível de nosso espírito (Frank Martin apud EMERY. *Temps et Musique*, p. 587-8).

NOTAS

¹ JAQUES-DALCROZE. L'Initiation au Rythme [1907], p. 40.

² JAQUES-DALCROZE. Définition de la Rythmique [1921], p. 4.

³ WILLEMS. Le Rythme Musical [1954], p. 33.

⁴ JAQUES-DALCROZE. L'Initiation au Rythme [1907], p. 39.

⁵ Devido a uma disfunção neurológica, o compositor alemão Gustav Mahler não era capaz de andar de maneira regular, um traço idiossincrático que foi registrado em sua biografia: “Já em sua forma de caminhar curiosamente oscilante se manifestava sua incomum irritabilidade” (Cf. Friedrich Eckstein apud KENNEDY. Mahler, p. 28).

⁶ HUXLEY. Admirável Mundo Novo, p. 127-8.

⁷ KUCZKIEWICZ. Toujours Jeune la Rythmique Jaques-Dalcroze se Porte Bien, p. 44.

⁸ JAQUES-DALCROZE. La Rythmique et la Plastique Animée [1919], p.138.

⁹ JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 159.

¹⁰ Cf. filme Ensaio de Orquestra (*Prova d'Orchestra*, 1979, 70 min.).

¹¹ Sobre essa temática consultar: SOARES. Imagens da Educação no Corpo (1998)

¹² JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 159.

¹³ JAQUES-DALCROZE. La Rythmique I [1916], p. 7.

¹⁴ WILLEMS. Op. cit., p. 33.

¹⁵ Jaques-Dalcroze apud BERCHTOLD. Émile Jaques-Dalcroze et son Temps, p. 31.

¹⁶ JAQUES-DALCROZE. La Musique et l'Enfant [1912], p. 48.

¹⁷ Joachim Gobbert escreveu uma dissertação sobre os cadernos didáticos da Rítmica. Além do trabalho teórico, intitulado “Rhythmische Gymnastik – Methode Dalcroze” e defendido na Universidade de Frankfurt no ano de 1993, o autor organizou um vídeo didático em que é possível observar vários exemplos da Plástica Animada em termos de contraponto e polifonia a partir de obras de Bach, Beethoven, Mozart e Bartok.

¹⁸ JAQUES-DALCROZE. La Rythmique et la Plastique Animée [1919], p. 135.

¹⁹ Jaques-Dalcroze apud MAYOR. Rythme et Joie avec Émile Jaques-Dalcroze, p. 101.

QUADRO 3

A ESTÉTICA APLICADA DE FRANÇOIS DELSARTE
ARCABOUÇO EXPRESSIVO DA RÍTMICA

Escutei Pasta em Semiramide e em Tancredi, Malibran em todos os seus papéis, Pisoni, Sontag, depois, ao lado delas, Lablanche, Tamburini, Rubini, o incomparável Rubini. Todavia, devo confessar que esses grandes artistas, esses virtuosos perfeitos, essas vozes maravilhosas jamais me comoveram, tocaram-me e transportaram-me com uma potência comparável àquela desprendida de Delsarte quando, com sua voz surda e, durante três quartos do tempo, constipada, atacava a ária de Thoas de Ifigênia em Tauride ou o recitativo de Clitemnestra, ou a ária do Castore e Polluce *Tristes apprêts, pâles flambeaux*. Nunca a ilusão cênica foi levada tão adiante. Sem teatro, sem cenografia, sem figurino, atrás de si um piano e duas velas, ele evocava todos os heróis, todas as heroínas de Gluck e de Rameau com um tal fascínio e tamanha autoridade que eram eles mesmos, encarnados, a se apresentarem diante dos nossos olhos, para serem vistos e ouvidos. E, sobre esse aspecto, sua potência evocativa era tão impressionantemente grande que quando cantava, por exemplo, o admirável recitativo *Le perfide Renaud me fuit*, esquecíamos completamente o homem robusto de belo porte, sem gravata e flutuante numa sobrecasaca muito larga, que se encontrava diante de nós. Os olhos atestavam comovidos: era Armide em pessoa, a maga desafortunada, e quando bradava *Mon lâche chœur le suit*, sempre através da boca de Delsarte, o público, arrebatado em suas cadeiras, lançava gritos de admiração e dor (Adolphe Guérout apud RANDI. La Biografia, p. 137).

Alguns testemunhos, como esse necrológio escrito por Adolphe Guérout, celebram François Delsarte como um dos mais aclamados artistas líricos do século XIX. É no mínimo curioso que ele tenha sido imortalizado ao lado de Pasta, Malibran, Pisoni, Sontag, Lablanche, Tamburini e Rubini, observando que ele sofria de uma afonia crônica. O comprometimento vocal, causado por uma condução irresponsável da parte de seus mestres da Escola Real de Música e Declamação de Paris, abreviou consideravelmente a sua carreira como tenor lírico.

Ao invés de atirar-se no *Seine*, François Delsarte deu continuidade aos estudos dramáticos, obstinado em provar o seu valor como artista. A gestualidade humana foi o foco de suas investigações que culminaram na criação de uma teoria completa sobre a expressividade do corpo. Na qualidade de professor de canto e declamação, Delsarte desenvolveu um sistema de educação do gesto, a Estética Aplicada (*Esthétique Appliquée*), destinado aos oradores, pintores e músicos.

Na capital francesa, entre 1840 e 1870, Delsarte conduziu alguns cursos de Estética Aplicada. Os seminários teórico-práticos, organizados em lições de oratória, canto e mímica, atraíram a atenção de curiosos, artistas e intelectuais como: Maria Malibran, Henriette Sontag, Jules Lefort, Louis Gueymard, William Charles Macready, Eugène Delacroix, Alexandre Dumas, Georges Bizet, Gioacchino Rossini, Aphonse de Lamartine, Théophile Gautier e Richard Wagner.

Ao discutir uma de suas leis da expressão, François Delsarte encenava um pequeno trecho de alguma ópera de Gluck, compositor de sua predileção, conduzindo os ouvintes ao

arrebatamento. E era justamente esse o intuito da Estética Aplicada: comover, persuadir e convencer através do triplo aparato orgânico: a voz, a palavra e o gesto.

Desses rituais nasceu uma tradição, na Europa e nos Estados Unidos¹, ligada não apenas aos diversos métodos de canto, declamação e oratória, mas introjetada nos manuais de bom comportamento empregados na educação de toda jovem de boa família. Apesar da imprecisa e descuidada apropriação de suas teorias, Delsarte permaneceu em debate.

As investigações de Delsarte podem ser entendidas como um retorno aos estudos clássicos de fisiognomonia, tendo sido desenvolvidas a partir da observação dos gestos e expressões dos homens, mulheres e crianças nas mais diversas situações: caminantes passeando pelas ruas, trabalhadores em pleno ofício, homens a conversar nos cafés, amantes flertando em silêncio, doentes a convalescer nos hospitais, crianças brincando nos parques, amas embalando os bebês de suas senhoras, e centenas de outros retratos da vida parisiense em meados do século XIX. Dalcroze, como Delsarte, era apaixonado pela arte de radiografar a personalidade de um indivíduo através de seus jogos fisionômicos:

Adoro observar nos bondes as pessoas ao meu redor. Interesse-me, sobretudo, pelos desconhecidos a conversar sem que eu possa ouvir seus diálogos. Eu percebo que muitos rostos assemelham-se (mesmos olhos, mesmo nariz, mesma boca). Sou especialmente interessado na influência do caráter e do temperamento sobre as modificações temporárias de suas fisionomias, regidas ao sabor de suas conversações e discussões. Bondade, vaidade, humildade, arrogância, sofrimento, podem transformar totalmente um rosto. Por essa razão, eu adoraria contemplar, num recital de piano, o rosto do intérprete, não o seu perfil. O mesmo eu diria sobre o regente de orquestra que se vira de costas enquanto conduz seus músicos através dos seus braços mas também por meio dos seus jogos de fisionomia (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 66-67).

Durante os estudos que realizou em Paris sob a orientação de Talbot, Dalcroze deparou-se com os rastros deixados pelo artista francês, ainda incandescentes, que inspiraram nele muitas reflexões sobre a expressividade do corpo e suas implicações na formação de um artista completo.

Nos exercícios de Plástica Animada, em que o corpo busca traduzir em gestos a expressividade da música, é possível observar muito claramente as ressonâncias das leis fundamentais da Estética Aplicada: a lei da Trindade e a lei da Correspondência. Para Delsarte, a lei da Trindade estabelece o equilíbrio entre as três partes constitutivas do ser humano criado à imagem e semelhança de Deus: a VIDA, traduzida pela fisicalidade do corpo, pelas sensações e sentidos, pela emoção e expressa nas entonações e flexões da VOZ; o ESPÍRITO, representado pela

intelectualidade, pelo mundo do pensamento e das idéias, expresso através da PALAVRA; e a ALMA, centro da vontade divina, da moral e dos sentimentos, expressa através do GESTO. A lei da Correspondência, por sua vez, define que “toda função espiritual tem correspondência numa determinada função corporal; a cada uma das funções do corpo, corresponde um ato espiritual”².

François Delsarte atribuiu ao gesto o mais alto grau de beleza e espiritualidade, símbolo da consciência celestial e infinitamente mais exato do que o discurso dos acadêmicos. Em suas conferências proferidas à Escola Real de Medicina de Paris, ele acentuou a superioridade do gesto:

Aquilo que constitui a debilidade da linguagem articulada, da linguagem filosófica, é sua sucessividade; necessita enunciar frase por frase; cada frase é constituída por um certo número de palavras, cada palavra é constituída por sílabas, cada sílaba de letras, de vogais e consoantes, e não tem fim... quantas coisas precisam ser escritas para exprimir um sentimento? Um volume não bastaria para expressar aquilo que um único gesto é capaz de dizer. Num único gesto existem coisas que, para serem traduzidas, exigiriam um volume inteiro. Esse volume não poderia expressar o que um singelo movimento poderia fazê-lo, pois esse singelo movimento é capaz de expressar todo o meu ser. Toda a inteireza do homem está expressa no gesto, por essa razão o gesto é persuasivo, é o agente direto da alma, ele diz tudo (Delsarte apud PORTE. François Delsarte: il Movimento e il Gesto come Rivelatori dell' Anima, p. 45-46).

De fato, caros senhores, o silêncio não é a eloqüente expressão da alma? Será que um homem apaixonado constrói frases? Será que diante do objeto contemplado, um olhar ou um sutil movimento das mãos não revela ao homem apaixonado mil vezes mais do que um discurso, ainda que fosse um discurso elaborado pela academia? (Delsarte. Conferência proferida à Escola de Medicina. In: PORTE. François Delsarte: une Anthologie, p. 236-237).

Jaques-Dalcroze tentou seguir a mesma tradição, mas a impossibilidade de ler os manuscritos originais de François Delsarte, reunidos e publicados somente a partir dos anos de 1990, limitou consideravelmente sua compreensão da Estética Aplicada:

A palavra nem sempre é suficiente para expressar fiel e completamente o pensamento. Todavia o gesto, afortunadamente, está presente para estimular a palavra ao comunicar através do sistema nervoso e de modo espontâneo a primeira emoção à inteireza de todo o organismo (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 85).

A religião ocupava para François Delsarte um lugar preponderante; ele próprio era um fervoroso devoto, um asceta que seguia a risca as condutas prescritas pelo livro sagrado. Todos os seus conceitos sobre a arte e o artista foram desenvolvidos em simetria com as verdades celestiais:

De onde vem a fecundidade vivificante da arte? De onde vem o soberano e irresistível domínio que exerce sobre os corações? De sua origem celestial. Sim, senhores, da sua origem celestial. A arte é divina no seu princípio, divina na sua essência, divina em sua ação, divina em seu fim. Qual seria, de fato, o princípio essencial da arte? Não seria, talvez, um conjunto indissociável do belo, do verdadeiro e do bom? Sua ação e seu fim seriam talvez algo diferente de uma tendência incessantemente direcionada à realização destes três termos? Ora, o belo, o verdadeiro e o bom encontram-se apenas em Deus. Então, a arte é divina no sentido de que ela emana da Sua divina perfeição, no sentido de constituir para nós a mesma idéia, e sobretudo no sentido de que tende a realizar em nós, por nós, fora de nós, essa tripla perfeição que atinge a Deus. A arte é então, definitivamente, um agente misterioso, através do qual as sublimes virtudes operam em nós, pela via contemplativa, a insubjetivação das coisas divinas (Delsarte. *Esthétique Appliquée*. In RANDI. François Delsarte: le Leggi del Teatro, p. 148-149).

Os interesses de Dalcroze em nada se aproximavam da força místico-religiosa da Estética Aplicada; suas intenções eram demasiado práticas, o que o levou a buscar nas teorias de François Delsarte somente a sua dimensão técnico-filosófica, devidamente atualizada de acordo com o paradigma das ciências experimentais:

Em raras brochuras, Delsarte ocupou-se dos gestos expressivos, mas seria preciso, parece-me, que o estudo do gesto fosse posicionado um pouco mais à frente, colocado no terreno da fisiologia e da psicologia. Há aí um belo tema de tese para um estudante de medicina. As manifestações do ser humano são tão diversas e suas associações tão variadas que seria interessante classificar, em primeiro lugar, todas aquelas que proviessem diretamente dessa trindade formada pelo intelecto, pela alma e pelo organismo físico (JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 36-37).

Ainda que a influência da Estética Aplicada seja muito evidente no substrato da Rítmica, Dalcroze refere-se a François Delsarte em apenas duas passagens³. Algumas citações esparsas sobre a teoria da expressividade humana foram publicadas na revista *Le Rythme* sob o título de *Quelques Pensées de François Delsarte* (Alguns Pensamentos de François Delsarte)⁴. Como não há qualquer comentário sobre os aforismos, não se sabe quem os enviou para publicação, mas possivelmente tenha sido Dalcroze, que tinha em sua biblioteca pessoal as obras publicadas pelos discípulos de Delsarte⁵.

As ilustrações que acompanham os cadernos didáticos da Rítmica e da Plástica Animada revelam a continuidade de uma tradição fundada por Delsarte na qual o corpo encontra-se sempre em atitudes expressivas, conforme as orientações por ele deixadas. Sobre esses desenhos, Dalcroze escreveu a seguinte nota:

É muito mais difícil do que se possa acreditar ilustrar uma obra destinada à educação do movimento corporal, exprimir através de desenhos não apenas os movimentos por si mesmos, mas o seu encadeamento, a preparação, o resultado final e o modo como ele pode influenciar o equilíbrio geral do

corpo. Eu busquei diversos artistas de muito talento, mas fui obrigado a renunciar aos seus desenhos que tinham uma forma exageradamente estática, incapaz de fornecer ao olhar a ilusão do movimento. Os desenhos do senhor Paulet Thévenaz, ao contrário, satisfizeram admiravelmente a essa exigência, e isso, sem dúvida, deve-se ao fato do autor ter estudado por muito tempo a Rítmica, professando-a. As ilustrações reproduzidas neste volume talvez possam parecer um pouco *estéticas* para um volume de pedagogia! E daí, já que elas oferecem-nos uma intensa impulsão de vida, clareando as explicações dos exercícios e focalizando as qualidades da alegria e da espontaneidade reclamadas pela arte do movimento (JAQUES-DALCROZE. *La Rythmique I* [1916], p. 6).

Outra evidência do empréstimo da Estética Aplicada aparece no texto *Notes Éparses sur la Danse Artistique de nos Jours* (Notas Esparsas sobre a Dança Artística da Atualidade), publicado em 1939, em que Dalcroze apresenta um interessante “Programa de Estudos da Géstica” inteiramente estruturado sobre alguns pressupostos da Lei da Trindade que define o gesto a partir de três estados fundamentais: EXCÊNTRICO-NORMAL-CONCÊNTRICO. A respeito desse programa de estudos, Dalcroze escreveu uma pequena nota: “A palavra *géstica* evidentemente não figura no dicionário mas define claramente a arte e a ciência do gesto”⁶.

Nas teorias da expressão de François Delsarte, o gesto possui um estado de quietude e equilíbrio traduzido pelo estado NORMAL. Ao sofrer influências de ordem material ou emotiva, esse estado desloca-se em dois sentidos opostos: o estado EXCÊNTRICO, em que o gesto se expressa na direção do exterior, e o estado CONCÊNTRICO, em que o gesto dirige-se para dentro numa atitude de reflexão. Por exemplo: as mãos relaxadas, desprovidas de qualquer tensão ou intenção emotiva, representam a qualidade NORMAL do gesto; a extensão das mãos e, conseqüentemente, a ampliação de seu volume, indica uma alteração psicofísica traduzida pelo estado EXCÊNTRICO; o ato de cerrar as mãos até o seu limite de pressão e contração, revela o estado CONCÊNTRICO do gesto.

A expressividade dos ombros foi especialmente discutida por Delsarte: “Os ombros de todo homem emocionado elevam-se numa proporção igual à intensidade dessa emoção. Eles constituem-se, por conseguinte, no termômetro das paixões”⁷. Dalcroze tomou por empréstimo, *ipsis litteris*, o mesmo conceito: “Em relação aos ombros, tão expressivos, poderíamos chamá-los de termômetro das paixões”⁸.

A falta mais grave para Delsarte era um gesto desprovido de significado. Dalcroze levou adiante a mesma idéia: “o movimento em si mesmo não é nada”⁹. Para ambos, o corpo não era um objeto inerte, mas a matéria poética da arte. Delsarte descreveu o corpo como “diamante da

criação, alfabeto universal da enciclopédia divina”¹⁰; para Dalcroze, o corpo humano “é o mais flexível e completo dos intérpretes”¹¹.

Delsarte desprezava a afetação dos cantores líricos, afogados em maneirismos que impediam qualquer fruição poética. Ele próprio foi educado a partir das mesmas convenções, sob a orientação dos seus professores da Escola Real de Canto e Declamação que se serviam, do modo mais vulgar possível, das regras do bom cortêsão¹². Dalcroze era avesso a esses tipos de maneirismos que poderiam prejudicar a livre expressão da imaginação. A mesma prática, que Dalcroze denominou como “gestos inúteis”, foi observada tanto nas pessoas comuns como nos artistas. Para ele, essas afetações gestuais eram totalmente desnecessárias – e ainda indesejáveis, e deveriam ser cuidadosamente suprimidas: “A caça aos gestos inúteis deveria fazer parte da educação das crianças”¹³. O desconforto diante desses comportamentos levou-o a escrever uma seção inteira sobre esse tema:

Vós conheceis também o pianista que passa a mão pelos cabelos, o regente de orquestra que examina obstinadamente o bolso de seu colete com a mão direita, o professor que mantém o indicador elevado para fixar melhor a atenção do aluno, a senhora que faz de conta que sorri quando a encontramos e retoma o seu ar emburrado assim que a deixamos, a boa pessoa a quem apresentamos um bebê e que acredita ser obrigada a entretê-lo com graciosos movimentos rotatórios das mãos enquanto balbucia pequenas sílabas enigmáticas numa tonalidade extremamente aguda, o jogador de yass que, a cada lance de cartas, desfere um formidável golpe com o punho sobre a mesa, o maestro de jazz que se contorce todo enquanto dirige sua banda, fazendo de conta ter origem negra, o cantor de ópera que acredita ser obrigado a agitar seus dois braços para o alto quando ataca uma nota aguda (JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 39).

*
* *

Consideravelmente seduzido pelos imperativos científicos de seu tempo, Dalcroze revisitou as teorias de François Delsarte numa tentativa de analisar e controlar as expressões das paixões. Não resta dúvida que ambos tenham falhado ao tentar extrair do gesto a sua natureza ambígua e contraditória por esquecerem-se de um detalhe muito bem lembrado por Italo Calvino: “Não existe linguagem sem engano”¹⁴.

NOTAS

¹ As teorias de François Delsarte chegaram aos Estados Unidos por intermédio de Steele MacKaye, seu último e mais caro discípulo. Depois dele, a tradição foi novamente retomada no princípio do século XX, pelo dançarino Ted Shawn, responsável, juntamente com outros personagens, pela concepção da *Modern Dance* estadunidense.

² Delsarte apud PORTE. François Delsarte: une anthologie, p. 259.

³ Na citação anteriormente apresentada e no texto “La Rythmique et le Geste” [1910], p. 116

⁴ Cf. as seguintes edições da revista *Le Rythme*: n. 23 (1928, p. 26-27) e n. 34 (1932, p. 29-33).

⁵ DELAUMOSNE. Pratique de l’Art Oratoire de Delsarte [1874]; ARNAUD. François Del Sarte: ses découvertes en esthétique, sa science, sa Méthode [1882]; GIRAUDET. Mimique, Physionomie et Geste: pratique d’après le système de François Del Sarte [1895].

⁶ JAQUES-DALCROZE. Remarques sur l’Arythmie [1932], p. 6.

⁷ Delsarte In. PORTE. François Delsarte: une anthologie, p. 62

⁸ JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 37.

⁹ JAQUES-DALCROZE. Le Rythme comme Éducateur [1930], p. 19.

¹⁰ Delsarte. 5ª Conferência In. PORTE. Op. cit., p. 104

¹¹ JAQUES-DALCROZE. L’Éducation par le Rythme [1909], p. 67.

¹² Sobre o manual do cortesão consultar CASTIGLIONE. O Cortesão (1977).

¹³ JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 40.

¹⁴ CALVINO. As Cidades Invisíveis, p. 48.

QUADRO 4

ADOLPHE APPIA

Em um mundo que se fez deserto
temos sede de encontrar companheiros:
o gosto do pão dividido entre companheiros
nos faz aceitar os valores da guerra.
Mas não temos necessidade da guerra
para encontrar o calor dos ombros vizinhos
numa corrida para o mesmo fim. A guerra nos engana.
O ódio não junta nada à exaltação da corrida
(SAINT-ÉXUPÉRY. Terra dos Homens, p.160).

Não seria possível discutir a vida e a obra de Émile Jaques-Dalcroze sem evocar a figura de Adolphe Appia. A amizade entre os dois artistas impulsionou o gênio criativo de cada um. Appia surgiu para Dalcroze como um sopro providencial num momento em que este se encontrava sufocado pela animosidade de uma burguesia calvinista, tão bem representada pelos diretores do Conservatório de Música de Genebra, indiferentes aos seus esforços em fazer da música uma experiência de plenitude. Dalcroze, por sua vez, conduziu o amigo numa verdadeira experiência estética que inspirou em Appia um grande desejo de auto-expressão.

Se Adolphe Appia não houvesse encontrado Jaques-Dalcroze, em suas palavras um “homem de ação”¹, a noção de uma “obra de arte viva” talvez estivesse condenada à mera especulação filosófica, não conquistando os seus contornos. Se Dalcroze fosse privado da sensibilidade e da perspicácia do amigo que esteve sempre ao seu lado, a encenação de Orfeu e Eurídice de Gluck não teria marcado a história do espetáculo.

O primeiro encontro deu-se numa noite primaveril em 1906 no Cassino Saint-Pierre. Conduzido por uma curiosidade que é sempre superior ao receio, Adolphe Appia acabou por compor a audiência da primeira demonstração pública da Ginástica Rítmica, um sistema revolucionário de educação musical. O criador do sistema, Émile Jaques-Dalcroze, encontrava-se ao piano de onde conduzia as evoluções plásticas de seu grupo de *rhythmiciennes*. Appia foi hipnotizado pela força dramática daqueles quadros vivos e pôs-se a escrever, na mesma noite, uma carta recebida por Dalcroze como “uma grande consolação e um poderoso encorajamento”².

*
* *

Genebra, maio de 1906.

Senhor E. Jaques-Dalcroze,

Depois da demonstração que dirigistes na noite de sábado, eu gostaria de ter me sentido em condições de me aproximar de vós. Apesar dessa falta, permita-me escrever estas despreziosas linhas.

A exteriorização da música (quer dizer, antes de mais nada, recuperar o seu vigor!) é, há longos anos, a idéia central de minhas investigações. Cada um possui um ponto de partida particular e faculdades especiais; as vossas faculdades permitiram a vós conquistar a perfeição da idéia e a condução plena de sua realização através da via pedagógica; e tudo isso concebido com a tenacidade indispensável e a graça... igualmente indispensável. É impossível que vós não sintais (deixemos o sucesso à parte) o alcance quase imensurável de vossa influência. Censurando minha emoção eu vos segui até o Cassino, dizendo para mim mesmo, sem cessar: Será que ele é capaz de pressentir aquilo que faz?

Vós compreenderéis melhor este entusiasmo se eu submeter à vossa apreciação as minhas considerações: a Música, ao desenvolver sem moderação os seus recursos técnicos enquanto o objeto de sua expressão permanece estacionado, mostra-se tal como um vício solitário. Nada poderá salvá-la desta suntuosa decadência a não ser através de sua exteriorização; é preciso esparramá-la no espaço, com todas as salutares limitações que isso acarreta para ela.

Por outro lado, a vitalidade do corpo tende à anarquia e, portanto, à degradação; e é a música que deverá desprendê-lo desses grilhões, impondo-lhe a disciplina que lhe é peculiar.

Vossos ensinamentos recriam a música como matéria concernente à inteireza do corpo, solucionando, desta forma, o problema de maneira absolutamente prática. Vós já não vos servis do corpo e de suas atitudes: vós buscais a unidade. Neste sentido, as idéias que vos pertencem chegarão, ao final de algumas gerações, a modificar as funções cerebrais; e poderemos esperar por um verdadeiro renascimento. Nós devemos a vós a felicidade de antecipar aquilo que virá - e vós, caro Senhor, a partir do próprio esforço, nos possibilitastes esta realização.

*O reconhecimento está a caminho e logo o encontrareis;
o meu reconhecimento, no entanto, já conquistastes inteiramente.*

Com meus mais calorosos votos,

Adolphe Appia.³

* *
*

*
* *

Genebra, junho de 1906.

Senhor Adolphe Appia,

Vossa carta provocou-me uma alegria muito grande e eu vos agradeço de todo coração. Sim, há muito tempo eu tomei ciência de que a música apresenta uma tendência em se tornar uma simples especulação do espírito, ainda que minhas experiências pedagógicas tenham me permitido constatar que a música repousa no interior do homem e que o papel do cérebro é controlar e classificar, harmonizar e equilibrar as funções naturais que permanecem adormecidas. Devolver ao corpo sua euritmia, fazer vibrar nele a música assim como fazer da música uma parte integrante do organismo, entoar melodias com este maravilhoso instrumento que é o sistema neuro-muscular recuperando assim, de maneira plástica, um pensamento mensurado no espaço como no tempo, eis o que venho estudando há alguns anos. Aquilo que vós ainda não conheceis sobre o meu método é o estudo rítmico do gesto e da marcha a partir de um ponto de vista musical. Trabalho nisso obstinadamente e fui obrigado, por diversas vezes, a destruir minha obra que já não me satisfazia mais. Creio que agora me encontro a caminho.

Aquilo que dizeis no tocante ao reconhecimento dos artistas toca-me profundamente; vós pareceis adivinhar aquilo que sofri e que ainda sofro com a incompreensão das pessoas. Não há mais de dois ou três artistas que foram capazes de compreender o que tentei fazer.

Ah, meu caro Senhor, vossa carta proporcionou-me, com toda a certeza, um grande conforto, e sinto-me profundamente reconhecido por vós. Muito me contentaria encontrar-vos para uma conversação, é possível? Poderíeis almoçar comigo no decorrer da segunda semana de junho? Vós me provocaríeis uma alegria enorme.

*Eu vos asseguro, estimado Senhor,
de minha mais sincera simpatia.*

Com devoção,

E. Jaques-Dalcroze.⁴

* *
*

A demonstração de 1906 pôde revelar a Appia, verdadeiramente, tudo aquilo que ele havia sonhado para a arte dramática: um corpo vivo, expressivo, gracioso, consciente dos princípios orgânicos do movimento, enfim, “uma humanidade corporal viva”⁵. Appia ficou extasiado com a candura dos pés desnudos das *rhythmiciennes*, revoltando-se com a pudicícia do público: “Numa época em que, em todos os domínios do saber, procuramos conhecer-nos melhor, como não ficar impressionado com a ignorância em que nos encontramos ainda a respeito do nosso corpo, de todo o nosso organismo, do ponto de vista estético?”⁶.

Adolphe Appia não se pôs a analisar os exercícios corporais de uma distância segura, ao contrário, entregando-se inteiramente à sensualidade daquilo que denominou como uma “criação genial”⁷. Alguns meses depois das primeiras cartas, Appia matriculou-se no *Normalcursus für das Studium der Methode der Rhythmischen Gymnastik von E. Jaques-Dalcroze* (Curso Normal destinado ao Estudo do Método de Ginástica Rítmica de E. Jaques-Dalcroze), realizado em Genebra na *Petite Salle de la Réformation*, de 23 de agosto a 8 de setembro de 1906. Durante o *Normalcursus*, Appia pôde provar na própria carne a experiência pessoal e estética da Rítmica pois, para ele: “Ser artista é, em primeiro lugar, não ter vergonha do próprio corpo, mas amá-lo em todos os corpos, incluindo o seu”⁸.

Havia muito tempo, desde os seus primeiros escritos, Appia sonhava com “uma ginástica musical que pudesse conduzir o ator para as durações e dimensões da música”⁹. Ao viver no corpo a “experiência da beleza”¹⁰, ele ficou convencido de que a Rítmica deveria constituir-se como base da formação de todo artista, especialmente do dramaturgo e do ator, responsáveis pela criação da obra de arte viva pois “o artista que sentiu em si próprio – no seu próprio corpo – a chama do movimento estético, experimentará o desejo de prolongá-lo, de estabelecê-lo em obras positivas e não apenas em demonstrações fragmentárias”¹¹.

Appia, tal qual Jaques-Dalcroze, considerava a música como uma arte privilegiada, “uma criação imediata de nossa alma [...] a expressão imediata dos nossos sentimentos”¹². Para ele, “o corpo ouve os sons”¹³; e quando dizia música, Appia imaginava a encenação de uma ópera, pois ela era capaz como nenhuma outra de reunir, através do corpo do ator lírico, todas as artes, quais sejam a pintura, a poesia, a escultura, a dança e a arquitetura:

Será, portanto, da música que nascerá a obra de arte viva; a sua disciplina será, para a nova árvore, o princípio de cultura por excelência que nos garante uma floração rica; mas com a condição de incorporá-la organicamente nas suas raízes e de penetrar-lhe, assim, a seiva. O Ser novo – nós próprios – será colocado sob o signo da música. Incorporar a arte dos sons e do ritmo no nosso próprio

organismo é o primeiro passo para a obra de arte viva; e, como todos os estudos elementares, este começo toma uma importância decisiva. De uma justa assimilação dependerá todo o desenvolvimento futuro (APPIA. A Obra de Arte Viva, p. 32).

A noção de uma “obra de arte viva” trazida por Adolphe Appia foi sensivelmente influenciada pela idéias de Richard Wagner com especial atenção sobre o conceito da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), a fusão absoluta de todos os elementos dramáticos do teatro. Mesmo contando com o generoso mecenato de Ludwig II Rei da Bavária, Richard Wagner fracassou na tentativa de encenar a tetralogia “O Anel dos Nibelungos” por negligenciar o elemento mais fundamental da “obra de arte viva”, a plasticidade do corpo expressa em todos elementos da encenação:

Richard Wagner só operou uma única reforma essencial. Por meio da música, ele pôde conceber uma ação dramática de que todo o peso – centro de gravidade – repousava no interior dos personagens e que, contudo, poderia ser completamente expresso para o ouvinte; e isto não apenas por palavras e gestos indicadores, mas por um desenvolvimento plástico que se esgotava sem reservas, o conteúdo passional dessa ação. Ele quis, então, levá-la à cena, isto é, oferecê-la aos nossos olhos; e foi aí que ele fracassou! Dotado, como ninguém antes dele, de uma potência absolutamente incomensurável no que diz respeito à técnica deslocada da representação, Wagner julgou que a encenação resultaria automaticamente; não imaginava uma técnica decorativa diferente dos seus contemporâneos. Maior cuidado e maior luxo pareciam-lhe suficientes. Sem dúvida, os atores, como portadores da nova ação, foram objeto de uma atenção especial; mas – coisa verdadeiramente estranha – se ele fixava minuciosamente a sua representação e purificava, assim, as nossas tristes convenções de ópera, ele achava natural, por conseguinte, colocar em torno e atrás deles telões verticais e pintados, cujo contrasenso reduziria ao nada qualquer esforço destinado à harmonia e à verdade estética do seu drama representado [...] Em resumo: a reforma wagneriana diz respeito à concepção do próprio drama; a música de Wagner é uma resultante; e o todo confere à obra um tão grande alcance, que é preciso isolá-la em representações solenes e de exceção. Esta última consequência aplica-a Wagner a toda arte dramática; por essa razão, ele é um Precursor. Mas ele não soube acordar a forma representativa – encenação – com a forma dramática que adotou. Disso resultou um afastamento tão considerável entre as suas intenções e a sua realização visual, que toda a sua obra acabou tornando-se enfraquecida e desfigurada a ponto de só uma ínfima minoria compreender do que se tratava. Tal é ainda o caso, que podemos afirmar, sem qualquer exagero, que ninguém ainda viu em cena um drama de Wagner (APPIA. A Obra de Arte Viva, p. 212-14).

Como diria Redondo Júnior, tradutor e comentarista de Adolphe Appia: “Toda a fulminante evolução da estética de cena que se operou a partir da primeira década do século XX deve-se, fundamentalmente, aos conceitos de Appia”¹⁴. Impulsionado pela experiência da Rítmica, Appia inaugurou uma verdadeira revolução técnica, estética e filosófica da arte dramática, elevando o ator, isto é o seu corpo vivo e expressivo, acima de todos os outros

elementos artísticos, inclusive do próprio texto e do dramaturgo. Somente o ator poderia conciliar, através da natureza plástica e estética de seu corpo, todas as outras artes:

O corpo vivo e móvel do ator é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. Sem texto (ou sem música) a arte dramática deixa de existir; o ator é o portador do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar parte na ação. Numa das mãos, o ator apodera-se do texto; na outra detém, como num feixe, as artes do espaço; depois, reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral (APPIA. A Obra de Arte Viva, p. 32).

As lições presididas por Dalcroze inspiraram em Appia uma profusão de escritos estético-filosóficos sobre a relação da Rítmica com a arte dramática¹⁵. Adolphe Appia tinha uma lógica bastante precisa. Para ele, os “exercícios especiais” criados por Dalcroze eram a negação de uma plástica descritiva facilmente observada nos palcos do teatro oitocentista; pois o trabalho corporal dos atores não deveria consistir na repetição pleonástica das imagens trazidas pela poesia cantada, o que empalideceria significativamente a força emotiva da encenação. Para Appia, os “exercícios especiais” criados pelo “gênio pedagógico”¹⁶ de Dalcroze seriam responsáveis pela formação de uma nova geração de artistas líricos, imprescindivelmente *rhythmiciens*:

Depois de uma boa higiene e daquela parte dos desportos que lhe é compatível, a educação estética do corpo é, como vimos, o primeiro degrau a subir; o seu domínio, proporcionado pelos meios individuais, o primeiro grau a atingir. De uma justa pedagogia corporal depende o futuro da nossa cultura artística e, até, a existência da própria arte viva. A sua importância é incalculável (APPIA. A Obra de Arte Viva, p. 186).

No princípio de suas investigações, Dalcroze estava sozinho. O encontro com Adolphe Appia reavivou nele a confiança na potência revolucionária da Rítmica, capaz de impulsionar uma reforma completa na sensibilidade dos artistas e, por conseguinte, do público:

Será preciso, não resta dúvida, numerosos anos para que se produza na arte musical o esperado Renascimento do Ritmo; mas é certo que um tempo relativamente curto será suficiente para a melhora das interpretações músico-dramáticas e coreográficas, conduzida pela educação rítmica. Essa educação rítmica é absolutamente indispensável na formação das pessoas de teatro, mas será preciso que elas admitam que sem a ginástica rítmica não será possível exprimir, de um modo satisfatório, as nuances rítmico-expressivas da música dramática; pois 9 entre 10 espectadores de uma encenação lírica não são capazes de perceber o imenso buraco que existe entre a orquestra e a cena, e tampouco notar que os cantores e os dançarinos sobrepõem, sem qualquer discernimento, gestos e atitudes a uma música que eles não conhecem ou conhecem de modo imperfeito; em resumo: seus pés marcham quando deveriam permanecer parados; seus braços elevam-se quando deveriam permanecer abaixados; seus corpos relacionam-se com a música do mesmo modo como se estivessem cantando desafinados ou fora do tempo, e ainda como se eles atacassem uma ária de outra ópera enquanto a orquestra seguisse tocando a obra inicial. Esses problemas provêm tanto da inabilidade dos membros mal treinados no ritmo como

de uma mentalidade insuficientemente educada e, por conseguinte, ignorante das relações íntimas existentes entre os movimentos no espaço e os movimentos no tempo. Logo após minha primeira conferência em Dresden, apareceu num jornal dessa cidade uma carta humorística de uma cantora que estava inquieta para saber se nas óperas de Wagner, onde o compositor indicou a imobilidade absoluta do corpo – como no 1º Ato de Tristão – eu não cometeria um atentado mortal ao obrigar os atores a marcar 3 tempos com uma mão e 4 tempos com a outra! Eu considerei inútil responder a essa excelente pessoa que, evidentemente, não compreendeu em absoluto as minhas idéias. Eu percebi que, excetuando-se certos especialistas em encenação que se ocupam profundamente dessa questão, alguns maestros e regentes de orquestras e alguns compositores excepcionalmente cultivados – sem falar de diletantes e críticos mais próximos da síntese das artes – há pouquíssimos profissionais do teatro e mesmo espectadores capazes de compreender aquilo que entendo por harmonização dos movimentos no tempo e no espaço. No entanto, eu também constatei que os alunos mais novos, dentre aqueles que me acompanharam na última viagem à Alemanha e que eu levei ao teatro, ficaram incrivelmente chocados com a arritmia dos cantores, dos dançarinos e dos mímicos sobre as grandes cenas. Bom, eu desafio qualquer cantor, ainda que ele seja genialmente dotado, a interpretar plasticamente uma singela canção através de um sentimento rítmico exato se ele não foi submetido a uma educação especial que tenha por objetivo identificar as ações musculares e os movimentos sonoros. Essa educação deverá formar a base de todos os cantores líricos do futuro e deverá acompanhar conjuntamente o ensino do canto. Os resultados serão tão impressionantes, eu tenho essa convicção, que o público do futuro ficará surpreso ao saber de uma época em que o estudo dos ritmos corporais não fazia parte do ensino das artes dramáticas. O estudo do Ritmo fará igualmente parte do programa de estudos do regente de orquestra, do diretor teatral, do compositor dramático que tem a necessidade de conhecer os múltiplos recursos de um instrumento tão expressivo como o corpo humano antes de desejar oferecer-lhe uma música para ser interpretada. As relações entre os ritmos sonoros e os ritmos plásticos serão ensinadas igualmente para dançarinos cuja arte pressentida por Schiller, Goethe, Schopenhauer e Wagner, enobrecer-se-á, tornando-se mais humana e ao mesmo tempo mais poética, cessando, por fim, de ser aquilo que se revela atualmente: um simples divertimento das pernas independente de toda idéia inteligente, de todo sentimento estético ou musical, de toda envergadura social e de todo interesse artístico (JAQUES-DALCROZE. L'Éducation par le Rythme et pour le Rythme [1910], p. 26-8).

Com a inauguração do Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau, Dalcroze e Appia puderam colocar à prova as suas concepções estéticas dispondo de toda sorte de recursos técnicos e humanos. Appia, na realidade, raramente foi visto em Hellerau, preferindo permanecer em seu escritório em Glérolles (Suíça), desfrutando de uma tranquilidade inspiradora e de onde mantinha, muito aquecida, a correspondência com Dalcroze. Naquele momento, as cartas foram inteiramente destinadas à discussão dos processos técnicos das encenações.

De seu escritório, Appia participou ativamente de todos os projetos cênicos de Hellerau como a montagem da sala de apresentações, os planos de luz, a cenografia e até mesmo os figurinos a serem utilizados pelos *rythmiciens* durante as festas escolares. Dalcroze não dava um passo sem recorrer aos conselhos do amigo, embora nem sempre estivesse disposto a segui-los. Appia, no entanto, jamais permitiu que se alterasse uma linha de seus projetos. Ele estava convencido de que havia compreendido, como ninguém antes dele, o verdadeiro sentido da arte dramática e os meios de colocá-la em cena. Ainda que Dalcroze não tenha inicialmente

consentido com as imposições de Appia, ele foi obrigado a se render diante da genialidade do amigo que, em todas as situações, tinha sempre razão.

As provas que Appia realizou em Hellerau, sobretudo a encenação de Orfeu e Eurídice, foram de importância capital para a estruturação dos conceitos-chave presentes em sua obra-prima intitulada “A Obra de Arte Viva” (*Œuvre d’Art Vivant*), publicada em 1921, e dedicada a Émile Jaques-Dalcroze, “amigo fiel ao qual eu devo ter uma pátria estética”. O título da obra refere-se precisamente ao corpo, matéria poética do fazer dramático.

Mencionamos o fato da obra de arte viva ser a única que existe completamente sem espectadores ou ouvintes; sem público, porque ela o contém já implicitamente em si; sendo essa obra vivida numa duração determinada, aqueles que a vivem – os executantes e criadores da obra – asseguram-lhe, pela sua própria atividade, uma existência integral (APPIA. *A Obra de Arte Viva*, p. 177).

Como epígrafe para o seu ensaio, Appia escolheu o axioma de Protágoras, em que “O homem é a medida de todas as coisas”, por considerar o ser humano, ou mais propriamente o seu corpo, como ponto de encontro de todas as artes. Appia insiste na magnitude poética do corpo: “Abandonaremos o antiquário e o colecionador às suas telas poeirentas. Um livro, uma partitura, um quadro, uma estátua só terão valor relativo; valor de educação, de informação, de emoção, de recordação, de proteção”¹⁷.

Adolphe Appia foi um homem engajado com as questões humanas e sociais. Assim como Jaques-Dalcroze, ele tinha um especial interesse pelas festas nacionais (*Festspielen*) que deveriam ter o mesmo requinte das encenações realizadas nas grandes salas de espetáculo, um desejo que ele não pôde materializar:

O socialismo estético é ainda desconhecido. Cremos fazer ato de humanidade colocando a obra de arte ao alcance de toda gente (segundo o termo hipocritamente admitido). Há mesmo artistas que concebem e executam as suas obras com esse fim e que se saem bem. Um bolo não fica mais ao alcance do pobre se tiver menos manteiga e menos açúcar. A própria idéia de pôr o bolo ao alcance do pobre é desprovida de sentido. Somos nós – nós próprios – que devemos, não pormo-nos ao seu alcance, mas dar-mo-nos; e, quando digo nós, não quero dizer, evidentemente, as nossas obras, mas a nossa personagem integral, incluindo o corpo; e, quando digo o corpo, não digo apenas os braços, para partilhar o seu trabalho ou socorrer a sua fraqueza, mas o nosso corpo inteiro (APPIA. *A Obra de Arte Viva*, p. 186-7).

*
* *

Impelido por uma natureza excessivamente melancólica, Appia viveu isolado boa parte de sua maturidade intelectual, refugiando-se no campo, sob a guarda de alguns amigos, isolado das dissonâncias da vida moderna que arrasavam as suas crenças quase religiosas da arte. Com o advento da PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL, seus fantasmas pessoais ganharam força e o conduziram-no a graves crises nervosas, ao alcoolismo e ao consumo de morfina:

É o fim! [...] Já não posso mais escrever [...] Parece-me que todos nós havíamos desejado a guerra, e agora nós a temos. Parece-me também, às vezes, que não existe um único morto pela guerra pelo qual nós não tenhamos a responsabilidade [...] Ah! A alegria de viver está morta dentro de nós” (APPIA. Œuvres Complètes, p. 50-1).

Essa situação agravou seriamente o estado geral de sua saúde conduzindo-o a internações em clínicas psiquiátricas que, afortunadamente, conseguiram apaziguar os tormentos de seu espírito. Alguns anos depois da publicação d’A Obra de Arte Viva, Adolphe Appia veio a falecer, mas deixando preciosas indicações do caminho a ser percorrido:

Mudar de direção e abandonar o conhecido, que se ama, por um desconhecido que não se pode amar ainda, é cumprir um ato de fé. Não importa em que domínio da nossa vida, uma conversão – quer dizer, justamente e falando propriamente, uma mudança de direção – é um acontecimento grave e sempre trágico, uma vez que comporta numerosos abandonos, um despojamento progressivo, que coisa alguma parece substituir ou compensar [...] A maior e mais profunda alegria que a arte pode nos conceder é de essência trágica; porque, se a arte tem o poder de nos fazer “viver” a nossa vida, sem nos impor simultaneamente os sofrimentos, ela pede-nos, em contrapartida – para a sentir com alegria – que soframos antes (APPIA. A Obra de Arte Viva, p. 14-15).

NOTAS

¹ APPIA. L'Origine et les Débuts de la Gymnastique Rythmique [1911], p. 140.

² JAKUES-DALCROZE. Petite Histoire de la Rythmique [1935], p. 7.

³ Carta não datada de Adolphe Appia a Jaques-Dalcroze In APPIA. Œuvres Complètes, p. 3-4.

⁴ Carta não datada de Jaques-Dalcroze a Adolphe Appia In APPIA. Œuvres Complètes, p. 4.

⁵ APPIA. A Obra de Arte Viva, p. 107.

⁶ Ibidem, p. 183.

⁷ Ibidem, p. 216.

⁸ Ibidem, p. 185.

⁹ Ibidem, p. 216.

¹⁰ Ibidem, p. 193

¹¹ Ibidem, p. 167.

¹² Ibidem, p. 59-60.

¹³ Ibidem, p. 65.

¹⁴ Redondo Júnior In APPIA. A Obra de Arte Viva, p. 115.

¹⁵ *Retour à la Musique* (1906); *Gymnastique Rythmique* (1906); *L'Experience du Rythme* (1906); *Notes sur le Théâtre* (1908); *Style et Solidarité* (1909); *La Gymnastique Rythmique et le Théâtre* (1911); *Du Costume pour la Gymnastique Rythmique* (1912); *La Gymnastique Rythmique et la Lumière* (1912).

¹⁶ APPIA. L'Origine et les Débuts de la Gymnastique Rythmique [1911], p. 140.

¹⁷ APPIA. A Obra de Arte Viva, p. 193.

QUADRO 5

HELLERAU

Criada à luz de uma utopia, Hellerau foi uma das primeiras cidades-jardim implantadas na Europa¹. O projeto, inspirado na obra de Ebenezer Howard², não alcançou as pretensões iniciais, limitando-se à categoria de subúrbio ou bairro-jardim. Karl Schmidt, um importante industrial alemão, comprou terras alguns quilômetros ao sul da cidade de Dresden, capital da Saxônia, para construir uma nova fábrica e uma cidade que pudesse garantir aos seus 1.200 operários, bem como às famílias destes, uma vida digna e edificante.

Seguindo as coordenadas de Howard, Hellerau contaria com uma estrutura sociocultural completa: parques, biblioteca, hospital, galeria, escola e comércio. O grande trunfo da reforma social sonhada por Schmidt estaria concentrado na criação de um centro de artes destinado à formação dos filhos de seus operários. A tarefa de estruturação do Instituto de Formação (*Bildungsanstalt*), ícone de uma nova dignidade estética e social, ficou sob a responsabilidade dos irmãos Harald e Wolf Dohrn.

Em 1907, os irmãos Dohrn puderam assistir a uma demonstração da Rítmica e vislumbraram nas idéias de Jaques-Dalcroze consonâncias com os ideais pedagógicos do futuro instituto. Tão logo o projeto foi estruturado, iniciaram-se as negociações para trazer o criador da Rítmica para a Alemanha. Dalcroze rejeitou os primeiros convites de Wolf Dohrn, mas ao perceber a seriedade da proposta e diante das negativas do Conservatório de Genebra, ele aceitou participar da utopia de Hellerau.

No mesmo período em que discutia com Wolf Dohrn a projeto da cidade-jardim, Dalcroze recebeu um convite para dirigir uma escola de música em Berlim. O desejo de realizar uma utopia social levou-o a escolher, sem grandes conflitos, a proposta de Hellerau. Eis alguns trechos da carta que ele escreveu a Wolf Dohrn:

A proposta de Berlim está unicamente centrada na música, também na plástica musical, não resta dúvida, mas antes de mais nada na preparação para a arte. Em Hellerau, por outro lado, trata-se da criação de uma vida orgânica e da harmonização, graças a uma educação especial, do país e de seus habitantes; trata-se da criação, através do ritmo, de uma arquitetura moral e estética idêntica àquela das vossas casas, e da elevação do ritmo à altura de uma instituição social, da preparação para um novo estilo (Jaques-Dalcroze apud BERCHTOLD. Émile Jaques-Dalcroze et son Temps, p. 87).

No dia 3 de outubro de 1910, acompanhado pela esposa Nina Faliero e pelo filho Gabriel, Dalcroze embarcou no veículo de Adolphe Appia com destino a Dresden, seguido por algumas *rythmiciènnnes* convidadas para integrar o grupo.

A construção do *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus Jaques-Dalcroze* (Instituto de Formação para Música e Ritmo Jaques-Dalcroze) teve início no dia 22 de abril de 1911, e foi inaugurado com grande agilidade em outubro de 1911, em meio aos retoques finais de acabamento.

A infra-estrutura do *Bildungsanstalt* contava com salas de aula especialmente projetadas para as lições de Rítmica, jardins para o trabalho ao ar livre, alojamentos para os alunos, quartos individuais para os professores, sala de banhos, refeitório, salas de estudo, biblioteca e a sala oficial de espetáculo destinada às festas escolares do Instituto, cujas dimensões – 27 metros de largura x 30 metros de profundidade – comportava o trabalho com coros de 100 a 150 *rhythmiciens*.

A sala destinada aos espetáculos foi projetada para encenações líricas, contendo um fosso para orquestra de onde não se percebia qualquer luminosidade, imperceptível como no teatro de Bayreuth. De fato, o teatro de Richard Wagner era uma referência para os artistas daquele período, uma espécie de templo sagrado. Todo o misticismo criado ao redor de Bayreuth não fazia justiça às suas reais limitações cênicas. Conforme Bablet-Hahn, organizadora das Obras Completas de Adolphe Appia, “Bayreuth, que se pretendia revolucionário pela democratização de sua sala de espetáculos, limitou-se a aprofundar o fosso”³; para a historiadora Eugenia Casini Ropa: “É importante levar em consideração que mesmo o templo wagneriano de Bayreuth foi sempre considerado no âmbito do naturalismo por não ter sido capaz de traduzir numa nova dimensão cênica o projeto musical do seu fundador”⁴.

Paul Claudel estava de acordo com o espírito revolucionário do Instituto de Hellerau considerando-o como “o ateliê da arte do futuro, o laboratório de uma nova humanidade”⁵. Claudel entusiasmou-se especialmente pela sala de espetáculos que contava com um suporte inusitado de luz e cenografia:

A sala de Hellerau não tem a pretensão de ser um salão nem um templo como Bayreuth, mas um ateliê capaz de fornecer ao artista, através de meios extremamente ágeis e plásticos, todo material de que ele necessite. No lugar do fogo brutal da ribalta, que achata os atores contra o tecido de fundo e faz de todo quadro um cromo descolorido e ao mesmo tempo gritante, há uma espécie de ambiente leitoso, uma atmosfera dos Elísios que recupera a honra menosprezada da terceira dimensão, fazendo de cada corpo uma escultura cujos planos, sombras e relevos se acentuam e se modelam como sob os dedos de um perfeito artista. Lá também, como a música no sistema Dalcroze, a luz anima e faz regozijar o ser que ela envolve e com o qual ela compõe. Trata-se de uma criação animada por uma vida superior e livre, no lugar de um pedaço recortado e opaco, do vão simulacro que nós observamos em nossas cenas habituais (Paul Claudel apud BERCHTOLD. Émile Jaques-Dalcroze et son Temps, p. 89-90).

A iluminação que iria entorpecer os futuros espectadores foi desenvolvida pelo pintor russo Alexandre Salzman, cuja capacidade de realização era admirável assim como sua sensibilidade em compreender as idéias poéticas de Adolphe Appia e Jaques-Dalcroze. Hélène Brunet-Lecomte, que se encontrava sempre ao lado do irmão, descreveu alguns traços da personalidade do artista russo:

Salzman era um eslavo cujo olhar cruel rapidamente tornou-se suave; um homem rude que sabe ser envolvente nos seus momentos; um verdadeiro artista, de qualquer modo, que possui adoração pela Rítmica pois se trata de uma “arrte humana”. Para Dalcroze, foi uma chance tê-lo a seu lado, pois ele tinha as mesmas idéias que Appia e possuía um verdadeiro gênio de realização. Se fosse preciso construir um praticável ou um plano inclinado para o dia seguinte, ele o fazia; do mesmo modo, ele encontrava muito rapidamente o meio de realizar todas as idéias de iluminação que pudéssemos propor a ele (BRUNET-LECOMTE. Jaques-Dalcroze: sa vie, son œuvre [1950], p. 117).

O Instituto de Hellerau foi inteiramente desenhado por Heinrich Tessenow, um jovem arquiteto fortemente influenciado pelo funcionalismo que, por sua vez, encontrava ressonância nos pressupostos estético-filosóficos da Rítmica e no conceito da “obra de arte viva”. Adolphe Appia, através da correspondência com Dalcroze, deixou registrado o seu encantamento pelo trabalho de Tessenow:

Quanto mais eu repenso nos desenhos de Tessenow, mais me parece impossível que outro projeto seja capaz de reunir um grande número de condições primordiais e indispensáveis para a realização da vossa obra. Tessenow compreendeu de maneira realmente genial que a arquitetura desse edifício deve se apagar diante da vida que ali se deseja criar. Ele compreendeu que o estilo desse instituto repousa sobre a tranqüilidade absoluta, elegantemente retida em cada linha e em cada contorno, pois essas linhas e esses contornos devem responder às necessidades da vida e sobretudo dos movimentos que elas devem limitar e envolver. De fato, sob esse ponto de vista, não poderíamos fazer melhor, e eu acredito que a intuição de Tessenow seja absolutamente incrível justamente por esse motivo (APPIA. Œuvres Complètes, p. 97-98).

O empreendimento atraiu a atenção de jovens burgueses, moças e rapazes, vindos de todas as partes da Europa. Isso causou em Karl Schmidt um certo desconforto pois ele havia pensado unicamente na edificação social e estética dos operários de sua fábrica a partir da educação musical oferecida aos filhos destes, devidamente orientada por Émile Jaques-Dalcroze. As crianças da cidade-jardim participavam ativamente da programação escolar do Instituto, mas a parte substancial dos estudantes era formada por jovens, vindos de várias partes do mundo, que haviam escolhido o *Bildungsanstalt* como uma oportunidade única de viverem a utopia artístico-social de Hellerau.

Os estudantes viviam num clima de festa e entusiasmo. Todos eles veneravam a figura de Jaques-Dalcroze e aguardavam com ansiedade uma oportunidade de conhecê-lo pessoalmente, ou ainda, de acompanhar uma lição de Rítmica sob a sua direção. Porém, as ocupações administrativas do Instituto afastavam Dalcroze da sala de aula e tomavam o seu fôlego: “Sim, tornei-me um escravo”⁶.

A programação escolar era intensa, desde o alvorecer do dia até o crepúsculo. Os estudos eram organizados nos seguintes temas: solfejo, anatomia, improvisação, música coral, dança, ginástica e os exercícios de Plástica Animada, constituídos como tônica do Instituto. Ethel Ingham, esposa do fundador da *London School of Dalcroze Eurhythmics*, descreveu o cotidiano dos estudantes em Hellerau:

A jornada começava com a batida de um gongo às 7 horas; a casa imediatamente despertava; alguns deixavam o alojamento para uma lição de ginástica sueca antes do café da manhã; outros se alimentavam às 7 horas e 30 minutos deixando os exercícios para mais tarde. Havia, sem falta, pelos menos 30 minutos de ginástica para começar o dia. Depois, havia as lições de solfejo, Rítmica e improvisação, cada qual durava 50 minutos, com um intervalo de 10 minutos entre cada uma. O almoço era servido às 13 horas e 15 minutos, seguido de 50 minutos de descanso. Às 15 horas, os vigorosos estudantes recomeçavam a se exercitar. As tardes eram habitualmente livres, com exceção das lições de Plástica Animada e dança realizadas duas vezes por semana das 16 às 18 horas, antes do chá da tarde. Havia também lições extras de Rítmica divididas em pequenos grupos de estudantes que necessitavam de maiores orientações e ainda uma sala livre onde os estudantes poderiam realizar estudos privados. O período da tarde também era um momento e uma oportunidade para alguns estudos extras ou lições que não faziam parte do programa oferecido pela escola como lições de violino, canto solo, desenho ou pintura. A tarde livre poderia ser utilizada com visitas às galerias e ao comércio de Dresden. Cada vez que havia alguma coisa particularmente interessante em termos de concertos, óperas ou teatro clássico, formava-se uma comitiva de entusiastas que se dirigia à cidade para assistir aos espetáculos. A ópera em Dresden, como em todas as partes da Alemanha, afortunadamente inicia-se e encerra-se cedo. As atividades noturnas não eram encorajadas pelo Instituto. De fato, ninguém desejava deitar-se tarde, pois o trabalho absorvia e requeria uma quantidade enorme de energia, especialmente para aqueles que tivessem escolhido o curso complementar destinado à formação de professores, com a esperança de conquistar um diploma de *rythmicien* ao final de dois anos de trabalho. O jantar era servido às 19 horas e quinze minutos. Duas noites por semana, aqueles que desejassem entrar na sociedade orquestral e coral teriam o prazer de se encontrar e se exercitar sob a direção do senhor Jaques-Dalcroze (Ethel Ingham apud ROPA. *La Danza e l'Agitprop*, p. 71-72).

Hellerau era um *Bildungsanstalt*, não uma escola técnica. O maior objetivo de seus diretores era cultivar nos estudantes uma necessidade de expressão estética e um sentimento de camaradagem. Nas palavras de Wolf Dohrn: “Desejamos formar homens, não especialistas”⁷. Os versos da Ode à Alegria de Schiller⁸, musicados por Beethoven em sua última sinfonia, eram constantemente evocados como expressão de um desejo de justiça e igualdade que tão bem

caracterizava os anseios do Instituto. Dalcroze estava inteiramente de acordo com a evocação dos versos da “mais humana das sinfonias”⁹:

*Freude schöner Götter funken
Tochter aus Elysium
wir betreten feuer trunken
Himmlische dein Heiligtum
deine Zauber binden wieder
was die Mode streng geteilt
alle Menschen werden Brüder
wo dein sanfter Flügel weilt*

O encerramento do período letivo do Instituto era celebrado com demonstrações públicas realizadas pelos próprios estudantes. Os Festivais de Hellerau conquistaram uma visibilidade internacional, atraindo parte considerável da vanguarda artística novecentista.

O 1º Festival foi realizado de 26 de junho a 11 julho de 1912, dividido em 3 ciclos de 3 dias cada. O programa foi constituído basicamente por demonstrações da Plástica Animada concebidas sobre o Prelúdio e Fuga de Mendelssohn-Bartholdy (com 250 *rythmiciens*) e a apresentação de Eco e Narciso, uma cantata-pantomima escrita por Jaques-Dalcroze para orquestra, coral, solistas e *rythmiciens*. Para encerrar a celebração do 1º Festival foi encenado o Primeiro Ato da ópera Orfeu e Eurídice de Gluck, especialmente aplaudido pela cena da Dança das Fúrias¹⁰, coreografada por Annie Beck. Todas as apresentações foram dirigidas por Jaques-Dalcroze, realizadas nas escadarias concebidas por Appia e banhadas pela iluminação de Salzmann.

O 2º Festival, realizado de 21 a 28 de junho de 1913, dividido em 3 ciclos de 2 dias, foi invadido por uma legião de intelectuais, artistas e jornalistas do mundo inteiro. Incrédulos, os críticos estavam prontos para desmascarar, com seus lápis afiados, a suposta revolução teatral.

O público totalizou um número superior a 5 mil pessoas. Entre as celebridades presentes encontravam-se: Rachmaninoff, Stanislavski, Diaghilev, Nijinski, Anna Pavlova, Príncipe Wolkonski, Bernard Shaw, Harley Grandville-Baker, Percy Ingham, Alfred Roller, Ernst Stern, Max Reinhardt, Hugo von Hofmannstahl, Kurt Jooss, Rudolf Laban, Afons Paquet, Emil Nolde, Paul Claudel, Paul Magnette, Jacques Rouché, Upton Sinclair, Maurice Browne, Beryl de Zoete, Ernest Ansermet, Ernerst Bloch, Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Uday Shankar, Hanya Holm, Miczinski, Karl Storck, Max Schillings, Georges Pitoëff, Ernest von Schach, Leopold Jessner.

O programa do 2º Festival foi organizado com as demonstrações de Plástica Animada que foram seguidas pela encenação da peça “O anúncio feito a Maria”, escrita e dirigida por Paul Claudel. Dalcroze, apoiado por Appia, foi veementemente contrário à participação da peça de Claudel que se desviava completamente do propósito do *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus*. A situação causou um certo embaraço nos diretores do Instituto. De fato, a encenação dirigida por Paul Claudel não estabelecia qualquer consonância com os estudos expressivos do corpo realizados sob a direção de Dalcroze. A intenção de Paul Claudel era experimentar os recursos daquela sala-laboratório e fruir da visibilidade do Instituto. Através de delicadas negociações, a peça foi encenada, mas sem a participação dos *rhythmiciens* que Paul Claudel tanto desejava.

No segundo e último Festival de Hellerau, a ópera Orfeu e Eurídice foi encenada integralmente, com solistas, coral, orquestra completa e o coro de *rhythmiciens* formado pelos estudantes do Instituto. O resultado do espetáculo superou as expectativas e foi aclamado como a mais sublime encenação de Orfeu e Eurídice e amplamente discutido pelos jornalistas e críticos por muito tempo:

Ao menos por vinte anos o Orfeu de Hellerau estaria presente na mente e nos escritos dos homens de teatro como um momento memorável e único que arrasou a desgastada mas persistente convenção naturalista que dominava a cena contemporânea. Por um instante foi aberta na realidade uma fissura fascinante, até aquele momento apenas sonhada, de um teatro novo e todavia capaz de recuperar uma antiga, mística e esquecida perfeição estética: a fusão completa de todos os seus elementos sob a regência de um único princípio ordenador, a obra de arte total (ROPA. La Danza et l’Agitprop, p. 74).

Em contraposição às montagens rebuscadas do teatro naturalista, a encenação de Orfeu e Eurídice foi realizada com as escadarias e praticáveis de Appia e a poderosa iluminação de Salzmann. Os figurinos dos atores e coralistas seguiram a mesma orientação, limitando-se aos *collants*¹¹ e algumas túnicas.

Nas versões mais conhecidas do mito, Orfeu não resiste aos insistentes apelos de sua amada, virando-se em sua direção e perdendo-a para sempre. Gluck acrescenta ao final do Terceiro Ato, a cena em que Cupido sopra em Eurídice o alento vital, permitindo a ela a oportunidade de mais um reencontro, dessa vez definitivo, com o seu amado, uma celebração manifesta do triunfo do Amor e da beleza sobre toda a humanidade.

Na montagem apresentada no 2º Festival de Hellerau, realizada a partir da composição Dalcroze-Appia-Salzmann, o final edificante foi suprimido, deixando na lembrança dos espectadores os lamentos do fiel esposo¹²:

*Che farò senza Euridice?
Dove andrò senza il mio ben?
Che farò? Dove andrò?
Che farò senza il mio ben?
Dove andrò senza il mio ben?
Euridice! Euridice!
Oh Dio! Rispondi!
Io son pure il tuo fedele!
Che farò senza Euridice...
... Euridice!
Ah! Non m'avanza più soccorso,
più speranza,
né dal mondo, né dal ciel!
Che farò senza il mio ben?*

*
* *

No dia 4 de fevereiro de 1914, Wolf Dohrn sofreu um acidente de esqui no cantão suíço de Valais que o conduziu à morte. Por conta dessa fatalidade, as atividades escolares de Hellerau foram temporariamente suspensas. A morte do fundador do Instituto abalou a todos, especialmente Dalcroze que escreveu: “Como a morte torna um homem mais real do que a vida. Como a separação nos faz conhecer melhor as pessoas, sobretudo a separação por toda eternidade”¹³. Depois do período de luto, as atividades foram retomadas entre as manobras do exército alemão que se exercitava nas proximidades do Instituto. Os abalos surdos da artilharia pouco a pouco maculavam a suavidade das lições de Plástica Animada, causando nos estudantes calafrios que eles compreenderiam algum tempo depois.

As atividades do *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus Jaques-Dalcroze* duraram apenas 3 anos, mas isso foi o suficiente para a sua repercussão internacional. A experiência de Hellerau foi reconhecida, merecidamente, como um dos acontecimentos mais instigantes da historiografia teatral novecentista, tendo sido responsável pela fundação de nova tradição cênica. Dalcroze estava bastante consciente dessa projeção: “Esses festivais atraíram a atenção de espectadores vindos de todas as partes do mundo – entre diretores teatrais, músicos, coreógrafos, pintores e dramaturgos – e certamente exerceram uma poderosa influência sobre a encenação

lítica do século XX”¹⁴. Ao final da vida, Dalcroze ainda se lembrava com nostalgia dos momentos vividos na cidade-jardim:

Durante 4 anos eu pude harmonizar as faculdades intelectuais, estéticas e musicais de, digamos, 200 estudantes, colocar em comunicação seus ritmos físicos e psíquicos, e fazer deles, ao mesmo tempo, músicos e artistas. A cena poderia ser arranjada de todos os modos, pois ela era formada por cubos de madeira muito leves de diversas dimensões e muito facilmente transportáveis. A sala tornava-se, ao sabor de nossas vontades, uma escadaria, um plano inclinado, uma esplanada com colunas, dentre outras possibilidades, permitindo-nos uma quantidade de experiências muito interessantes nos domínios do espaço e da relação deste com a figura humana. As instalações de luz elétrica eram de uma potência, de uma variedade e de uma plasticidade comovedoras. Que milagres a luz seria capaz de operar quando colocada a serviço de um estilo! Na sala de espetáculo do meu Instituto de Hellerau, as paredes, o teto e o assoalho eram recobertos de cortinas brancas transparentes através das quais fundiam-se os raios projetados por um gigantesco aparato de luz. Numerosos equipamentos permitiam a obtenção de gradações de luz numa escala de nuances de 100 graus. Por ocasião da inauguração da sala, eu compus uma obra orquestral, e corais interpretados ritmicamente por 120 estudantes escondidos na obscuridade de uma escadaria de 60 degraus. Pouco a pouco, a sombra desfazia-se – a partir de um *crescendo* formidável e muito lento das vozes da orquestra e dos coros que invadiam o espaço – até atingir o uníssono da dupla luz, da cena e da sala; enquanto os corpos pouco a pouco despertavam e elevavam-se, os braços elevavam-se num movimento contínuo. As vibrações sincrônicas da luz, das sonoridades e dos deslocamentos espaciais atingiam o público em toda inteireza do seu ser. Na encenação de Orfeu de Gluck, luzes coloridas também intervinham, tornando-se, nos Infernos como nos Campos Elísios, cúmplices dos ritmos musicais e corporais que elas eram capazes de desenhar, escandir e nuançar com toda a discrição. Tais experiências foram-me muito úteis e confirmaram minha confiança sobre as possibilidades de uma união sagrada de todas as artes reunidas (JAQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 172-3)

NOTAS

¹ Agradeço aos arquitetos Marina Varella Borges e Ulisses Terra pela gentil orientação sobre as origens e permanências das cidades-jardim européias.

² HOWARD. Cidades-Jardim de Amanhã (2002).

³ Bablet-Hahn In. APPIA. Œuvres Complètes, p. 128.

⁴ ROPA. La Danza e l'Agitprop, p. 74

⁵ Paul Claudel apud APPIA. Op. cit., p. 92.

⁶ Jaques-Dalcroze apud BRUNET-LECOMTE. Jaques-Dalcroze: sa vie, son œuvre [1950], p. 128.

⁷ Wolf Dohrn apud BERCHTOLD. Émile Jaques-Dalcroze et son Temps, p. 91.

⁸ “Alegria, faísca divina/filha do Eliseu/nós penetramos extasiados/em teu santuário celeste/Teus encantos mágicos unem novamente/o que a moda separou/Todos os homens tornam-se irmãos/onde tuas suaves asas pousam” (tradução livre dos versos da “An die Freude” de Schiller extraídos da partitura da 9ª Sinfonia de Beethoven, opus 125).

⁹ JAQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 167.

¹⁰ A Dança das Fúrias de Gluck descreve a descida de Orfeu para o mundo inferior e o violento assalto das Fúrias que tentam impedir a sua passagem. Essa dança de Gluck foi interpretada por muitas gerações de dançarinos como Isadora Duncan, Harald Kreutzberg, Doris Humphrey, Pina Bausch e muitos outros, constituindo-se como uma espécie de tradição poética.

¹¹ A idéia dos diretores de Hellerau – além da busca pelos elementos essenciais da encenação – era valorizar o corpo humano, compreendido por Appia como uma “obra de arte viva”. Bablet-Hahn afirmou: “O maiô de Hellerau foi o primeiro *collant* utilizado numa cena de teatro, o que também representou uma verdadeira revolução” (In. APPIA. Op. cit., p. 111).

¹² “O que farei sem Eurídice? Para onde irei sem o meu dileto amor? O que farei? Para onde irei? O que farei sem o meu dileto amor? Eurídice! Eurídice! Oh Deus! Responda-me! Eu sou o seu fiel esposo! O que farei sem Eurídice... Eurídice! Ah! Já não há mais socorro ou esperança, nem do mundo, nem do céu! O que farei sem o meu dileto amor?” (tradução livre dos versos extraídos do libreto de Ranieri de Calzabigi).

¹³ Jaques-Dalcroze apud BRUNET-LECOMTE. Op. cit., p. 166.

¹⁴ JAQUES-DALCROZE. Petite Histoire de la Rythmique [1935], p. 10.

QUADRO 6

1914

Devemos responsabilizar a guerra?
Quando os canhões dispararam em agosto de 1914,
será que os rostos dos homens e mulheres
pareceram tão feiosos aos olhos uns dos outros
a ponto de matar o romantismo?
(Virginia WOOLF. Um Teto todo Seu, p. 22.)

A eclosão da PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL encerrou de maneira brutal a experiência de Hellerau. Do contrário, Jaques-Dalcroze possivelmente retomaria as maquetes de Adolphe Appia, injustamente rejeitadas no concurso de Bayreuth, e juntos encenariam a tetralogia wagneriana garantindo ao Instituto um lugar de destaque no campo da encenação lírica.

No momento do fatídico atentado, Dalcroze gozava de uma licença para compor, em Genebra, a *Fête de Juin* (Festa de Junho)¹. A notícia sobre a interrupção das atividades no Instituto veio da parte de Harald Dohrn que, através de um telegrama, solicitou a ele uma posição neutra diante dos acontecimentos. Sendo um homem comprometido com os valores humanos, Dalcroze não pôde atender ao amigo, assinando o protesto coletivo escrito por seus concidadãos contra os atentados das tropas alemãs:

Jornal *La Suisse*, 27 de setembro de 1914.

Nós abaixo-assinados, cidadãos suíços, violentamente chocados pelo injustificado atentado contra a Catedral de Reims, seguido de um incêndio voluntário das riquezas históricas e científicas de Louvain, reprovamos com todas as nossas forças esse ato de barbárie que atingiu a humanidade inteira num dos mais nobres testemunhos de sua grandeza moral e artística.²

Alguns haviam considerado imprudente sua atitude, mas Dalcroze estava consciente das conseqüências de sua declaração pacifista, o que implicaria numa retaliação contra o Instituto. Orientado pelas autoridades alemãs, Harald Dohrn coagiu Dalcroze a assinar uma carta de retratação sob a ameaça de ser definitivamente banido de Hellerau³. O documento não foi assinado, o que obrigou Dalcroze a deixar para trás o seu dileto amor. Desesperado, Harald Dohrn vociferou: “Vós não sois capaz de nos julgar. Deixai-nos livres pois desejamos agir com sabedoria para o bem de vossas idéias que também são nossas!”⁴.

Em meio aos acontecimentos, Dalcroze recebeu um convite para realizar uma turnê pelos Estados Unidos onde seria responsável pela fundação de uma escola de Rítmica. O discípulo e amigo Percy Ingham também ofereceu a ele a direção da recém-inaugurada *London School of Dalcroze Eurhythmics*. Diante do clima de hostilidade, Dalcroze declinou dos convites internacionais e permaneceu na Suíça.

A imprensa alemã e a opinião pública, manipuladas pelos mecanismos de propaganda do Estado, acusaram-no de traição; os jornais publicaram o veredicto: “Para a Alemanha, Dalcroze está acabado”⁵, enquanto alguns alunos de Hellerau enviaram-lhe declarações de repúdio: “Eu vomito e cuspo na sua cara”⁶.

Como compositor, Dalcroze buscou na música um meio de aliviar-se da angústia de ter testemunhado, como afirmou Walter Benjamin, “uma das mais terríveis experiências da história”⁷. Ainda no ano de 1914, ele escreveu uma alegoria musical para coro e orquestra intitulada *Impressions Tragiques* (Impressões Trágicas), na qual é possível ouvir as suas lamentações.

*
* *

O Instituto de Hellerau acabou sendo ocupado pelos alemães na PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL, utilizado como sanatório da Cruz Vermelha, e pelos russos na SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, como caserna e paiol. Todo material produzido nos 3 anos do Instituto, minuciosamente registrado em manuscritos, desenhos e croquis, perdeu-se quase que por completo⁸.

A experiência de Hellerau não foi totalmente esquecida. Em 1925, um grupo de *rhythmiciennes* formado na cidade-jardim organizou, sob a liderança de Valeria Kratine e Rosalia Chladek, uma sociedade de dança conhecida como Hellerau-Laxemburgo onde a Rítmica ganhou novos contornos, ajustando-se às necessidades de uma dança em pleno florescer. Situada próximo à capital austríaca, Hellerau-Laxemburgo tornou-se em pouco tempo um centro de excelência em dança contemporânea que formou toda uma geração de dançarinos e pedagogos da dança, cujos ecos ainda podem ser ouvidos nas lições poéticas de Françoise Dupuy.

NOTAS

¹ A “Fête de Juin” – espetáculo patriótico dividido em quatro atos com libreto de Daniel Baud-Bovy e Albert Malche – foi encomendada para celebrar o centenário da entrada de Genebra na Confederação Suíça. Para realização do espetáculo foi construído um teatro provisório com fosso para orquestra e um auditório com capacidade para 6.000 espectadores sentados. A Festa foi dirigida por Firmin Gémier e coreografada por Annie Beck. A Plástica Animada ocupava um lugar central na narrativa poética. O número de participantes contabilizava um total de 1.500 pessoas, entre músicos, cantores, *rhythmiens* e figurantes. Além da orquestra completa, havia três coros, um em cena, outro no fosso destinado a reforçar o coro sobre o palco e um coro de crianças. Entre os solistas, destacava-se Nina Faliero. Ao final do espetáculo, o fundo da cena abria-se para o lago de Genebra de onde se aportavam embarcações das quais desciam centenas de figurantes e *rhythmiens*. Encenada nove vezes, entre 2 e 13 de julho, “a Festa de Junho foi sentida por todos como um momento excepcional de união e concentração nacional” (Bablet-Hahn In. APPIA. Œuvres Complètes, p. 275).

² BERCHTOLD. Émile Jaques-Dalcroze et son Temps, p. 108-9.

³ Após a morte de Wolf Dohrn, Harald Dohrn assumiu a direção do Instituto de Hellerau. Mesmo não dispondo das virtudes administrativas de seu irmão, Harald Dohrn tentou contornar a situação, declarando publicamente que Jaques-Dalcroze era apenas um funcionário contratado. Os alunos estrangeiros, que eram a maioria no Instituto, voltaram para os seus países. As atividades foram retomadas sob a direção de algumas *rhythmiennes* como Rosalia Chladek e Valeria Kratine mas, sem a presença daquele que inspirou e deu vida ao Instituto, Hellerau foi sendo paulatinamente esquecida no cenário teatral novecentista.

⁴ Harald Dohrn apud BERCHTOLD. Op. cit., p. 110.

⁵ “Dalcroze ist für Deutschland erledigt”. *Gazzete de Frankfort*, 29 de outubro de 1914 apud BERCHTOLD. Op. cit., p. 111.

⁶ Cf. BRUNET-LECOMTE. Jaques-Dalcroze: sa vie, son œuvre [1950], p. 172.

⁷ Experiência e Pobreza [1933] In BENJAMIN. Obras Escolhidas, p. 114.

⁸ Desde o ano de 1989, o edifício do *Bildungsanstalt* encontra-se sob a guarda do Instituto Gert Palucca que, entre os escombros de uma utopia, mantém viva uma tradição inaugurada por Émile Jaques-Dalcroze.

QUADRO 7

ÀS VOLTAS COM A DANÇA

Incontáveis são os textos em que Jaques-Dalcroze discutiu os problemas estético-pedagógicos da dança. Isso demonstra uma considerável preocupação com os descaminhos de uma arte que, outrora, estabelecia fraternais relações com a música: “A dança e a música sempre estiveram associadas em todas as épocas. Essa união foi singularmente afrouxada no concurso do século passado”¹. Dalcroze não se considerava um *maître* de dança ou mesmo um coreógrafo, e mesmo tendo rejeitado violentamente tais aproximações, ele tinha grande expectativa quanto aos benefícios que a Rítmica poderia trazer a todas as artes dramáticas: “Os estudos de Rítmica constituem-se como o ABC da técnica corporal necessária a todo artista completo. Pois eles se destinam à inteligência e à vontade”².

Dalcroze tinha muito orgulho de seu sistema de educação musical, mas ele não estava sozinho ao destacar o valor de suas descobertas. Muitos se posicionaram ao seu lado a favor da introdução da Rítmica em todas as escolas de artes. Adolphe Appia, Jacques Rouché, Jacques Coupeau e Príncipe Wolkonski são alguns deles. Bernard Shaw também ficou impressionado com as demonstrações dos *rythmiciens*:

Através da música, os alunos obtêm uma mente tão iluminada que lhes permite mover diferentes partes do corpo expressando uma música distinta, até se tornarem uma coleção de ritmos associados, dissociados e estilizados. E ainda mais, os alunos tornam-se capazes de criar uma música que exerce uma influência rítmica irresistível sobre o outro [...] Dalcroze é o maior dos tiranos, como todos os grandes mestres (Bernard Shaw apud MAYOR. Rythme et Joie avec Émile Jaques-Dalcroze, p. 71).

Na cidade-jardim de Hellerau, Dalcroze orientou artistas como Suzanne Perrotet, Mary Wigman, Hanya Holm, Valeria Kratine, Rosalia Chladek entre muitos outros personagens que foram responsáveis pelo florescer de uma nova dança na Europa como nos Estados Unidos³.

Mary Wigman foi uma das fundadoras do movimento expressionista na dança conhecido como *Ausdruckstanz* (Dança Expressiva). Ela iniciou a carreira artística como musicista, e somente aos 25 anos deu início aos estudos de ginástica e Plástica Animada sob a orientação de Jaques-Dalcroze no Instituto de Hellerau. Wigman chegou a receber o certificado de *rythmicienne*, embora nunca tenha ministrado, oficialmente, lições de Rítmica. Hélène Brunet-Lecomte esteve sempre ao lado de Jaques-Dalcroze e pôde descrever algumas idiossincrasias da dançarina alemã:

Mary Wigman foi uma aluna muito interessante. Podemos observar, desde o início, suas inclinações na direção do grotesco e do misterioso, de acentos exasperados e tensões hipersensíveis, com uma bela compreensão dos movimentos em grupo. Num determinado dia, ela subitamente deixou a escola para

juntar-se a Laban, testemunhando ao seu mestre uma nebulosa ingratidão, pois foi ele que a formou inteiramente. Nunca ele recebeu dela sequer uma palavra de desculpa, reconhecimento ou mesmo de explicação (BRUNET-LECOMTE. Jaques-Dalcroze: sa vie, son œuvre [1950], p. 114).

A maior preocupação de Wigman não era propriamente a música, mas a relação do ritmo puro com a expressividade do corpo e com a ginástica. Não por acaso, ela ficou conhecida, ao lado do “pai da ginástica” (Jahn), como *Mutterturn*, a “mãe da ginástica alemã”. Algumas de suas obras coreográficas, como a Dança da Feiticeira (*Hexentanz*) de 1928, são emblemáticas da relação ritmo-movimento em que ela utilizou apenas instrumentos de percussão. A formação que recebera em Hellerau também orientou as suas investigações de cunho pedagógico, que ocupavam em sua vida um lugar de destaque. Como pedagoga da dança, Mary Wigman formou muitos dançarinos na Europa – como Gret Palucca, Harald Kreutzberg, Hanya Holm, Hélène Carlut, e nos Estados Unidos onde realizou, nos anos de 1930, uma grande turnê⁴.

Os movimentos da nova dança eram para Dalcroze uma resposta muito eloqüente à inexpressividade do balé clássico que “assemelha-se mais a um pássaro cujas asas lhe foram arrancadas”⁵. Para ele, todavia, a modernidade na dança passava ao largo do *Ausdruckstanz* de Mary Wigman: “Alguns mestres de Rítmica buscam ressuscitar as evoluções e gestos da Idade Média ou da Antigüidade e criam aquilo que denominam como dança grotesca, uma série de deformações do movimento que diminuem e depreciam a humanidade”⁶.

Dalcroze acompanhou muito de perto as aparições dos dançarinos modernos, assistindo com frequência a espetáculos coreográficos onde a música, na maioria dos casos, era apenas um acessório descartável da encenação, sem contar o exagero de certas companhias de dança em tentar agradar os vários gostos do público: “Os bailarinos do Opera de Paris alternam o estilo de Pavlova com aquele de Isadora, de Lifar, Jooss e mesmo de Josephine Baker”⁷.

Alguns artistas, como Ruth Saint Denis, Maud Allan e as irmãs Wiesenthal, suscitavam em Dalcroze alguma comoção, mas não tanto quanto Alexandre Sakaroff: “um dançarino russo magnífico, que nos transportava de admiração. Um dançarino com personalidade, inteligente, musical, possuidor de um corpo soberbo, hábil em todos os exercícios”⁸.

O lirismo de Isadora Duncan também não foi capaz de conquistá-lo inteiramente, ainda que ela tenha buscado, como ele, traduzir no próprio corpo as nuances expressivas da música. Roger Garaudy referiu-se a Duncan como “a dançarina dionisíaca”⁹, uma denominação muito própria observando-se que a música era o sopro criativo de seus devaneios coreográficos. *Miss*

Duncan, como Jaques-Dalcroze, declarou-se como “inimiga do balé”¹⁰, que ela considerava “um gênero falso e absurdo, fora do domínio da arte”¹¹, “uma ginástica rígida e vulgar”¹². Apesar das afinidades estético-filosóficas com o trabalho de Isadora Duncan, Dalcroze não reconheceu nela qualquer sensibilidade musical:

Isadora Duncan, a célebre renovadora da dança, tinha excelência na arte de traduzir as emoções, mas como ela, infelizmente, não era musicista, a mais sugestiva das músicas clássicas e modernas tornava-se um mero acompanhamento [...] Isadora não possui nenhum senso musical. Para ela, a música é apenas um acompanhamento totalmente exterior. Por outro lado, ela possui excelência na arte plástica sem acompanhamento musical. Era a sua música pessoal que ela interpretava e seus movimentos, divididos e metrificadas de maneira lógica, sucediam-se harmoniosamente com emoção e uma soberana simplicidade (JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 82).

Na realidade, Isadora Duncan foi um caso a parte. Dalcroze, como tantos homens daquele período, era assaltado por sentimentos ambíguos e contraditórios. E apesar das críticas, ele a defendeu contra os esnobes que, ao invés de analisar o sentido técnico e poético de suas obras coreográficas, limitavam-se a discutir a candura de seus pés descalços: “Discutir unicamente as formas corporais, e particularmente os pés desnudos da dançarina, é o mesmo que acompanhar um recital de piano observando apenas as qualidades do instrumento e não aquelas do intérprete”¹³. A cumplicidade não foi gratuita. Dalcroze sofria o mesmo tipo de interpelação em suas demonstrações de Plástica Animada onde o público, predominantemente masculino, não perdia a oportunidade de contemplar “a mocinha loira de maiô azul”¹⁴, desprezando por completo o conteúdo estético-filosófico daqueles exercícios.

A Rítmica, especialmente os exercícios de Plástica Animada, não foi concebida como técnica coreográfica do mesmo modo que as demonstrações públicas, realizadas com o seu grupo de *rhythmiciennes*, não se prestavam como número de Vaudeville. Edith Naef, a mais fiel discípula de Dalcroze e guardiã dos preceitos de seu mestre até o final de sua vida, enfatizou que os exercícios de Rítmica não foram criados como espetacularização do corpo, mas para permitir aos futuros musicistas uma compreensão das íntimas relações estabelecidas entre a música e o gesto, entre o ritmo musical e a expressividade do corpo¹⁵.

É evidente que a técnica das *rhythmiciennes* mais experientes – o grupo de elite – era impecável, causando, como aconteceu com Adolphe Appia, grande comoção no público. Por essa razão, as comparações com a arte da dança não cessavam de surgir, o que levou Dalcroze a publicar uma espécie de carta aberta intitulada *Pour Répondre à Ceux qui Confondent les*

Exercices Publics de Gymnastique Rythmique de mes Élèves avec des Exercices de Danse (Para Responder Àqueles que Confundem os Exercícios Públicos de Ginástica Rítmica dos meus Alunos com os Exercícios de Dança) , de onde se pode retirar as seguintes sentenças:

Minhas alunas não são dançarinas. Elas dedicam-se a aprender música, não a dança teatral. Na realidade, elas não dançam, mas transformam os sons em movimento, e se elas não se mostram excessivamente entravadas, é devido ao estudo aprofundado das leis do equilíbrio e do dinamismo corporal que conduz, inevitavelmente, à harmonização (logo, à graça) dos gestos, dos passos e dos movimentos. Não é possível, absolutamente, comparar as interpretações plásticas das minhas alunas com a dança de Miss Duncan, Maud Allan e das irmãs Wiesenthal [...] Minhas alunas são, antes de mais nada, musicistas que simplesmente exprimem com os seus corpos as emoções que a música revela em suas almas. Elas ignoram completamente a coreografia grega ou moderna e é meu desejo expresso que permaneçam nessa ignorância (JAQUES-DALCROZE. In Risposta a Quanti Confondono gli Esercizi Pubblici di Ginnastica Ritmica dei miei Allievi con degli Esercizi di Danza [1909] In CARANDINI e VACCARINO. La Generazione Danzante, p. 321).

Nas primeiras décadas do século XX, os espetáculos de Vaudeville encontravam-se em profusão, na Europa como nos Estados Unidos. Isadora Duncan, como tantos outros artistas de sua geração, estreou num Music-Hall. Para um diretor de Vaudeville, o espetáculo artístico não deveria ultrapassar os limites de um divertimento fácil, exótico e variado. Tais espaços eram gerenciados sob a ótica dos negócios (*business*), do mesmo modo como se deveria administrar uma loja de carros ou uma lanchonete. A exibição de jovens e graciosos corpos femininos foi largamente explorada. Os números de dança figuravam entre as principais atrações dos teatros de variedades, especialmente os grupos formados por moças que traduziam no próprio corpo os anseios de uma nova sociedade, econômica, técnica, ágil, limpa, homogênea, coletiva e desprovida de consciência histórica¹⁶. De acordo com Inge Baxmann, as *Girls* (garotas): “representavam a norma, o tipo, um sentimento de comunidade fundada sobre a estandardização, sobre a normatização e sobre a economia de energia, enquanto que o corpo de massas concebido por Mary Wigman anunciava a possibilidade de uma nova síntese”¹⁷. Entre os grupos de maior sucesso destacava-se aquele formado pelas *Tiller Girls* (garotas Tiller) que, conforme Fritz Giese, “eram máquinas de dançar, sem que elas fossem por isso marcadas por um adestramento militar ou uma obediência mórbida. Não se tratava de uma necessidade de obedecer, mas da idéia da técnica e do aspecto coletivo de toda técnica”¹⁸.

A vulgaridade desses espetáculos provocou em Dalcroze sentimentos de repulsa. Com muita frequência, o grupo de *rythmiciennes* era confundido com as *girls* que animavam os teatros de variedades. Por conseguinte, o público muitas vezes questionava as qualidades musicais das

rythmiciennes que antes de qualquer coisa eram musicistas. Hélène Brunet-Lecomte testemunhou uma situação em que um espectador tentou colocar as *rythmiciennes* numa situação bastante embaraçosa:

Havia na audiência um compositor bem famoso que, aceitando o convite de Jaques lançado ao público, subiu ao pódio para escrever sobre o quadro negro uma melodia de sua composição. O referido musicista, querendo colocar em xeque o grupo de jovens *rythmiciennes* ou talvez desejando assegurar-se da veracidade das palavras proferidas pelo mestre, escreveu sobre o quadro uma melodia que continha uma constelação de dificuldades. Notas enharmônicas, dobrados sustentidos, dobrados bemóis e muitos intervalos perigosos. Após terem decifrado a melodia sem nenhum erro, Jaques fez com que elas se virassem de costas para o quadro e solicitou que repetissem de cor, o que foi realizado com perfeição (BRUNET-LECOMTE. Jaques-Dalcroze: sa vie, son œuvre [1950], p. 89).

Enquanto o balé limitava-se aos desenhos decorativos, os dançarinos modernos, dançarinas em sua maioria, buscavam retratar em suas obras coreográficas a realidade sociopolítica do presente. Dalcroze, como Isadora Duncan, apostava no lirismo como fonte dos estudos expressivos do corpo. Os dois buscavam um retorno nostálgico aos tempos helênicos. Quando dirigiu o grupo de *rythmiciens* durante as festas escolares de Hellerau, às vésperas da PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL, Dalcroze estava preocupado com a dimensão plástica da música, com o sentido clássico da “orquéstica” (ορχηστικ), nada mais.

Dalcroze, ao contrário de Appia e outros artistas modernos, não tinha a intenção de revolucionar o mundo das artes. Seus posicionamentos encontravam-se muito mais próximos de uma reforma da prática artístico-pedagógica, o que o levou a certas contenções observadas pelos seus contemporâneos como um sinal de retrocesso. Rudolf Laban, ao contrário, buscou uma liberdade absoluta em suas pesquisas sobre a expressividade do corpo, ao menos até ele deixar a sua escola no *Monte Verità*, situado nas colinas de Ascona (Suíça), para assumir a direção do Teatro Nacional de Berlim, sob a guarda do Terceiro Reich.

Laban esteve presente nos festivais de Hellerau e desfrutou das demonstrações de Plástica Animada. Com seus galanteios, ele conseguiu persuadir Suzanne Perottet, que era o braço direito de Dalcroze naquele momento, a deixar o Instituto de Hellerau para dirigir com ele a sua escola naturalista em Ascona. Mary Wigman iria juntar-se a eles pouco tempo depois. As duas artistas, *rythmiciennes* formadas por Émile Jaques-Dalcroze, sentiam-se mais livres no *Monte Verità*. Para Laban, a música não era o ponto de partida definitivo das investigações sobre a expressividade do corpo; era preciso, inclusive, buscar emancipar-se de seu jugo. No sistema de Dalcroze, ao contrário e como afirmou a historiadora Eugenia Casini Ropa, “a música reina soberana, ela

dirige, dita, inspira e forma”¹⁹. Dalcroze não tinha qualquer dúvida sobre a imprescindibilidade da música para a arte da dança:

Para mim, o papel do intérprete dançarino consiste em modelar tudo aquilo que é musical em movimento plástico, o fraseado, o ritmo, os contornos melódicos, os encadeamentos harmônicos, sentindo em todo momento – através do aparelho muscular – as diversas dinâmicas musicais e aplicando-se em torná-las visíveis (JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 88).

De qualquer modo, por coincidência ou não, Laban desenvolveu a Coreologia, a sua ciência do movimento, em consonância com os estudos da Rítmica, especialmente no que se refere à tríade espaço-tempo-energia. Dalcroze não demonstrou qualquer desconforto com as aparentes semelhanças entre os seus estudos especiais e as investigações de Laban, dirigindo a este apenas uma pequena referência:

Todo ritmo deve ter um ponto de partida determinado, uma atividade regular, em seguida um impulso lógico. Eu me dedico muito especialmente aos pontos de partida dos movimentos, pois eles variam de intensidade e de forma dependendo do local onde se originam, nas escápulas, no quadril, nas mãos, no torso ou na cintura pélvica. Rudolf Laban cometeu a injustiça de proclamar que todos os movimentos deveriam partir da cintura. Cada movimento poderá ter uma origem diferente pois, como se diz, todos os caminhos levam a Roma (JAQUES-DALCROZE. *Petite Histoire de la Rythmique* [1935], p. 15).

Dalcroze concentrou seus ataques sobre o balé. Isso não se deu por acaso, mas pela triste figura que os bailarinos realizavam durante o drama musical: “Ah! Devemos ser estúpidos, nós artistas e também o público, por não nos revoltarmos contra os espetáculos que continuamente são apresentados sobre as cenas líricas, uma verdadeira negação do belo”²⁰. Para ele, inspirado nos movimentos da “orquéstica”, os dançarinos deveriam realizar o contraponto dramático com os cantores, com a música e com a atmosfera geral do drama, o que, definitivamente, não acontecia: “Um abismo separa os movimentos da orquéstica grega daqueles observados atualmente no balé”²¹.

As críticas também se estendiam sobre os compositores que, ao contrário de Johann Strauss que “dançava no lugar enquanto dirigia suas valsas”²², eram incapazes de compreender a natureza expressiva do corpo humano:

Não há nada mais ridículo no mundo do que observar certos musicistas compondo árias de dança quando eles não conhecem os recursos motores do corpo humano e observar, por outro lado, dançarinos a interpretar corporalmente músicas que a sua completa ignorância das leis e sensações musicais os impedia de analisar, sentir, traduzir e reviver o sentimento musical (JAQUES-DALCROZE. *Remarques sur l’Arythmie* [1932], p. 10).

A formação dos bailarinos era para Dalcroze a razão de sua inexpressividade. Para ele, as convenções estabelecidas pelo balé impediam a naturalidade dos movimentos dos bailarinos, sem contar a ausência de qualquer relação com a música, fonte de todos os estudos coreográficos:

Eu lamento profundamente, e às vezes sinto-me agredido, ao constatar que um grande número de admiradores do balé postula que a Rítmica é inimiga da dança. O balé é evidentemente associado à música desde sua criação. Logo, os bailarinos deveriam compreendê-la e respeitá-la. No entanto, os estudos de balé enclausuraram-se numa essência unicamente corporal e absolutamente independente dos estudos musicais e das suas nuances. Na maior parte do tempo, a música serve apenas como suporte métrico, não havendo uma colaboração íntima (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 115-116).

Os dançarinos que tenham feito estudos de balé durante dez anos já não poderão sentir os benefícios da preparação que eu preconizo. Seus estudos especializados criaram nos seus corpos automatismos muito difíceis de serem modificados. As dissociações de braços, ombros e torso não serão realizadas com naturalidade, pois esses dançarinos foram habituados a sinergias harmonizadas e seus braços conhecem apenas os gestos paralelos. A dançarina que tiver recebido uma educação completa realizará mais rapidamente os exercícios de balé clássico em comparação aquela que, desde as primeiras lições, tenha sido submetida a uma educação realizada sem a prévia colaboração do espírito (JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 104).

Jacques Rouché, grande entusiasta das idéias de Dalcroze, tentou introduzir lições de Rítmica na formação dos bailarinos enquanto esteve na direção do Opera de Paris. A experiência durou muito pouco tempo. O *rhythmicien* enviado por Dalcroze não foi convincente o bastante para persuadir os jovens artistas sobre os benefícios plásticos da Rítmica e também não soube conduzi-los a estabelecer com a música íntimas relações. O resultado foi drástico e culminou no desligamento de Rouché da direção do Opera. De acordo com Jaques-Dalcroze, a maior parte dos *maîtres* de balé desprezava as virtudes musicais das *rhythmiciennes* e também a autonomia delas como artistas, intérpretes e criadoras:

Uma dessas professoras de balé disse-me: “O que eu não gosto nas suas alunas é que frequentemente elas dançam às vezes um pouco mais rápido, às vezes um pouco mais lento, não sabendo manter-se estritamente na métrica!”. E o mestre de balé, o senhor Staats, homem de muita inteligência, disse-me um dia que não podia servir-se das *rhythmiciennes* pois “elas tinham muita personalidade!”, e acrescentou, “Eu considero minhas bailarinas como marionetes cujos fios são por mim manipulados” (JAQUES-DALCROZE. La Musique et Nous [1945], p. 84).

Dalcroze insistiu em cultivar nos estudantes, musicistas ou dançarinos, a sua personalidade, posicionando-se na contramão daquelas afetações que ele denominou como “gestos inúteis”; do contrário, seria melhor substituir os artistas por bonecos, conforme a história de Kleist sobre o teatro de marionetes:

E qual a vantagem que tal boneco teria diante dos bailarinos vivos? A vantagem? Antes de mais nada, uma negativa, meu caro amigo, ou seja, que ele nunca será um bailarino afetado. Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (*vis motrix*) encontra-se em qualquer outro ponto que não seja o centro de gravidade do movimento. E o operador simplesmente não tem em seu poder nenhum outro ponto, utilizando o arame ou o cordão: assim todos os membros são, como deveriam ser, pesos mortos, meros pêndulos, e seguem simplesmente a lei da gravidade; um Dom valioso, que se procura em vão na maior parte dos nossos bailarinos (KLEIST. Sobre o Teatro de Marionetes, p. 21).

Dalcroze sonhou com uma outra realidade para os artistas da dança que não deveriam contentar-se com “ridículas acrobacias”²³ nas quais os braços serviam apenas para sustentar o equilíbrio e as pernas atuavam com o único propósito de “negar o peso do corpo”²⁴. E a crítica contra a formação do bailarino segue adiante:

Os estudos atuais dos dançarinos são longos e penosos. E qual é o resultado disso? Fazer executar com as pernas uma quantidade enorme de pequenos movimentos rápidos e horrorosos, sem qualquer expressão ou nuance e fazer saltar os dançarinos o mais alto possível, como as rãs, e a girar no lugar como um pião (JAQUES-DALCROZE. Comment Retrouvez la Danse? [1912], p. 128).

Roger Garaudy considerou o balé como “uma língua morta”²⁵. Dalcroze estaria plenamente de acordo com a sentença pois, além de considerar os bailarinos arrítmicos e inexpressivos, ele observou que eles eram musicalmente surdos, incapazes de perceber as inflexões da música, limitando-se a acompanhar os tempos mais acentuados do compasso. Isso se constituía para ele uma falta grave pois: “não é a métrica que assegura a originalidade da expressão musical, mas o ritmo”²⁶.

Seguindo a tradição fundada por Delsarte, Dalcroze buscou a expressividade gestual dos dançarinos pois era preciso traduzir a vitalidade da música, os seus impulsos, seus silêncios, suas dinâmicas. A dança, do seu ponto de vista “é a arte de expressar as emoções com o auxílio de movimentos corporais ritmados”²⁷; ou ainda “tornar visível os ritmos sonoros”²⁸.

Os passeios pelas Exposições Universais foram uma grande experiência que permitiram a Dalcroze conhecer novas formas musicais e danças que ele jamais havia imaginado. Os dançarinos javaneses, birmaneses ou cambojanos, ao contrário dos bailarinos europeus, exploravam até o limite as possibilidades expressivas de seus corpos:

É profundamente lamentável que todos os bailarinos sejam obrigados a adotar a mesma posição das mãos fazendo os dedos perderem completamente a personalidade. Nada mais sugestivo que as danças cambojanas e javanesas em que os dedos, os punhos e as mãos representam um papel muito mais importante do que as pernas, enquanto a fisionomia, por sua vez, comenta a ação corporal. Nas danças

javanesas os dedos dos dançarinos tornam-se comoventes intérpretes do pensamento e dos sentimentos (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 152).

As danças de certos povos são marcadas por uma extraordinária excitação. As endiabradas e persistentes sonoridades dos tam-tam retiram das mentes cansadas toda preocupação interior, pois, pouco a pouco, os corpos entram em transe e os espíritos despertos tomam um andamento religioso. As danças birmanesas são singularmente sugestivas e as faculdades de invenção dos dançarinos são prodigiosamente desenvolvidas. Muitos de seus movimentos são improvisados e suas combinações associam-se intimamente com as improvisações dos instrumentos que fazem o acompanhamento (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 96).

O ponto de vista do colonizador não impediu que Dalcroze observasse as sutilezas rítmico-expressivas das danças orientais, tomando-as como referência para a sua noção de técnica corporal que se aproxima, em grande medida, das discussões desenvolvidas pelo antropólogo Marcel Mauss²⁹. Para Jaques-Dalcroze:

Existem muitos tipos de técnica. Os dançarinos cambojanos e javanese têm uma técnica completa para os braços, punhos e dedos, sem possuir os recursos exigidos pelas marchas, corridas e saltos. Peça-mos a eles para realizarem os vôos de Ícaro dos russos e observaremos que eles recusar-se-ão, permanecendo fiéis às atitudes ajoelhadas e sendo incapazes de deslocamentos rápidos. Esses dançarinos, mesmo faltando-lhes uma técnica para os saltos, podem ser qualificados como possuidores de uma técnica imperfeita dos movimentos corporais e da Plástica Animada? Por outro lado, certos virtuosos que executam perfeitos deslocamentos sobre as pontas e toda sorte de giros em grande velocidade, possuidores de todos os recursos corporais fornecidos pelos estudos da dança clássica, não sabem caminhar de modo natural e revelam-se singularmente imprestáveis se for preciso expressar-se através das mãos, dos punhos, dos braços e do torso. (JAQUES-DALCROZE. La Technique Corporelle et les Mouvements Continus [1928], p. 6-7).

Para Dalcroze, as técnicas de dança são múltiplas como as danças das diversas sociedades. A técnica do balé apresentava – especialmente nos seus maneirismos – muitos problemas, além de ser incompleta para o intérprete moderno. Ao contrário dos críticos que se limitavam a apontar problemas sem jamais oferecer qualquer alternativa, Dalcroze apresentou aos professores de dança uma contraproposta, organizada a partir de alguns temas de estudo:

1) Estudo da respiração do ponto de vista das nuances dinâmicas e agógicas; 2) Estudo dos diversos pontos de partida do movimento; 3) Estudo dos impulsos e reações em todas as suas nuances; 4) Estudo de todas as variações de tempo e energia; 5) Estudo dos diferentes tipos de marcha; 6) Estudo da orquestração corporal (Plástica Animada); 7) Estudo das oposições de linhas; 8) Estudo dos deslocamentos; 9) Estudo da relação da dança com a música, com a palavra, com a luz; 10) Estudo da polimetria e polirritmia (ordenação e dissociação de movimentos); 11) Estudo dos diversos tipos de anacruse; 12) Estudo das relações entre os timbres instrumentais e os gestos do corpo; 13) Estudo das marchas contínuas; 14) Estudo das oposições (JAQUES-DALCROZE. Notes Éparses sur la Danse Artistique de nos Jours [1939], p. 6-8).

Com o suporte de Appia, Dalcroze convenceu-se da necessidade de “mover-se sobre diversos tipos de terrenos”³⁰, pois cada experiência permitiria ao dançarino a exploração de novas formas de expressão: “É preciso que todos os movimentos corporais, marchas, gestos e atitudes sejam estudados não apenas sobre uma face plana, mas sobre diferentes planos, inclinações de terrenos de diversos graus como os praticáveis e escadarias”³¹.

Entre tantas tensões e dúvidas sobre as relações da dança com a Rítmica, do dançarino com o *rythmicien*, Dalcroze acabou por render-se aos próprios anseios afirmando com convicção: “O dançarino moderno deve ser um *rythmicien*”³²; o amor pela arte da dança também guiou as suas expectativas: “Que a dança do amanhã seja uma dança de expressão e poesia, uma manifestação de arte, emoção e verdade”³³.

Jaques-Dalcroze discutiu amplamente a retidão das escolas e conservatórios de música observando que, em primeiro lugar, seria preciso “preparar o terreno”, ou seja, sensibilizar a criança antes de inculcar nela os elementos analíticos da linguagem musical. Para ele: “As qualidades auditivas, rítmicas e emotivas são inexistentes na quase totalidade de alunos dos conservatórios”³⁴. A mesma dinâmica pode ser observada nas escolas e conservatórios de dança, conduzida pela denominada “cultura do passo”, um termo que define a lógica mecanicista de um ensino de dança centrado unicamente nas posturas e passos pré-determinados. Nesse sentido, a faculdade mimética, responsável pela regência das artes – em especial o teatro e a dança – encontra-se ausente. Duncan afirmou que: “A dança não é, como se tende a acreditar, um conjunto de passos mais ou menos arbitrários que são o resultado de combinações mecânicas e que, embora possam ser úteis como exercícios técnicos, não poderiam ter a pretensão de constituírem uma arte: são meios e não um fim”³⁵; uma idéia atualizada por Klauss Vianna que sugeriu: “Não decore passos, aprenda um caminho”³⁶.

Parafraseando o pensamento de Dalcroze poderíamos sonhar que antes de semear o trigo seria preciso preparar o terreno. Exatamente o contrário do que se faz nas escolas e conservatórios de dança. E ao que concerne especialmente à arte da dança, logo nas primeiras aulas, a criança é obrigada a reproduzir passos e movimentos que não têm qualquer relação com o seu corpo. Ensina-se os *demi-pliés* e os *ports de bras* antes que ela tenha tomado consciência do próprio corpo, seu peso, suas dimensões, texturas e volumes. Ensina-se à criança coreografias fixas e acabadas sem permitir a ela a criação de movimentos que nasçam de suas íntimas fantasias.

NOTAS

- ¹ JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 82.
- ² JAQUES-DALCROZE. *La Technique de la Plastique Vivant* [1922], p. 7.
- ³ Consultar o fluxograma no Apêndice C, p. 197.
- ⁴ Antes de voltar para a Alemanha, Mary Wigman requisitou uma de suas alunas, Hanya Holm para dirigir em Nova Iorque o *Wigman's Institute of Dance* (Instituto de Dança Mary Wigman), fundado no ano de 1931. Hanya Holm formou várias gerações de artistas – Alwin Ayley por exemplo, cultivando neles o espírito do *Ausdruckstanz*. A visibilidade do trabalho de Hanya Holm levou-a a ser convidada para trabalhar na Broadway onde coreografou, entre outros musicais, as cenas dançantes de “My Fair Lady”, cuja estréia deu-se em 15 de março de 1956.
- ⁵ JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 86.
- ⁶ JAQUES-DALCROZE. *Petite Histoire de la Rythmique* [1935], p. 13.
- ⁷ JAQUES-DALCROZE. *Notes Éparses sur la Danse Artistique de nos Jours* [1939], p. 21
- ⁸ Jaques-Dalcroze apud BRUNET-LECOMTE. *Jaques-Dalcroze: sa vie, son œuvre* [1950], p. 137.
- ⁹ Cf. GARAUDY. *Dançar a Vida*, p. 57.
- ¹⁰ DUNCAN. *Minha Vida*, p. 14.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 134.
- ¹² *Ibidem*, p. 14.
- ¹³ JAQUES-DALCROZE. *Le Danseur et la Musique* [1918], p. 155.
- ¹⁴ JAQUES-DALCROZE. *Petite Histoire de la Rythmique* [1935], p. 9.
- ¹⁵ Cf. entrevista presente no vídeo-documentário “The Liberation of the Body: following in the tracks of Emile Jaques-Dalcroze and his students” (Alemanha, 2001, 54 min.), dirigido por Norbert Göller.
- ¹⁶ Não seriam as “chacretes”, continuamente atualizadas nos programas de auditório, vestidas (ou desvestidas) com roupagens mais agressivas, uma permanência dessa tradição?
- ¹⁷ BAXMANN. *Mouvement, Espace et Rythme dans l’Imaginaire Communautaire Moderne en Allemagne*, p. 125.
- ¹⁸ Fritz Giese apud BAXMANN. *Mouvement, Espace et Rythme dans l’Imaginaire Communautaire Moderne en Allemagne*, p. 125.
- ¹⁹ ROPA. *La Danza e l’Agitprop*, p. 70.
- ²⁰ JAQUES-DALCROZE. *Comment Retrouvez la Danse?* [1912], p. 128.
- ²¹ JAQUES-DALCROZE. *Le Danseur et la Musique* [1918], p. 156.
- ²² JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 268
- ²³ JAQUES-DALCROZE. *Comment Retrouvez la Danse?* [1912], p. 122.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ GARAUDY. *Op. cit.*, p. 42.
- ²⁶ JAQUES-DALCROZE. *Comment Retrouvez la Danse?* [1912], p. 122.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 121.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 120.
- ²⁹ Cf. a conferência proferida à Sociedade de Psicologia de Paris, em 1935, e intitulada “Les Techniques du Corps” (As Técnicas do Corpo) In. MAUSS. *Sociologia e Antropologia* (2003).
- ³⁰ JAQUES-DALCROZE. *Comment Retrouvez la Danse* [1912], p. 125.
- ³¹ JAQUES-DALCROZE. *La Rythmique et le Geste* [1910], p. 106. Pina Bausch explorou amplamente o uso de diferentes terrenos, fazendo seu elenco do Wuppertal Tanztheater dançar entre escombros (Palermo Palermo, 1989), cadeiras (Cafe Muller, 1978), terra (Sagração da Primavera, 1975), água (Árias, 1979) e montanhas (Mazurca Fogo, 1998).
- ³² JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 171.
- ³³ JAQUES-DALCROZE. *Comment Retrouvez la Danse?* [1912], p. 131.
- ³⁴ JAQUES-DALCROZE. *L’Éducation par le Rythme* [1909], p. 64.
- ³⁵ Isadora Duncan apud GARAUDY. *Op. cit.*, p. 57.
- ³⁶ Klauss Vianna apud MILLER. *A Escuta do Corpo*, p. 23.

QUADRO 8

MEMÓRIAS DA GINÁSTICA MODERNA

Émile Jaques-Dalcroze manifestou desde a juventude um grande interesse pela ginástica. Suas expectativas quanto à “arte de exercitar o corpo” (γυμναστική τέχνη) ultrapassavam em grande medida aquilo que experimentara nas suas aulas de educação física, unicamente centradas na higiene do corpo. Seus instrutores de ginástica, evidentemente, vibravam em uníssono com a retidão do Colégio Calvino e não puderam acolher as indagações do prodígio:

Durante a minha juventude, eu tinha muito interesse pela ginástica, mas eu já havia percebido que nos locais de cultura física os instrutores não nos conduziam, salvo raras exceções e muito rapidamente, a perceber as relações íntimas entre o corpo e o espírito. Por esse motivo, um dia eu interroguei meu professor que me respondeu: “Cala-te lunático!”. É preciso escolher cuidadosamente as pessoas com as quais nós desejamos comunicar novas concepções. Não devemos fazê-lo até ter encontrado uma maneira absolutamente clara de expressá-las e ter escolhido como confidentes aqueles que realmente desejamos convencer. Se alguém não compreende imediatamente o sentido das explicações, é provavelmente uma falta nossa. Empregamos linguagens diferentes para convencer um padre e para persuadir uma bela mulher. De resto, é melhor não ser compreendido do que encontrar pessoas que simulam compreender-nos (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées [1948], p. 26).

Dalcroze observou que, por volta dos anos de 1880 nas escolas suíças, a denominada “cultura física”¹ encontrava-se praticamente ausente dos programas escolares. Havia uma resistência muito grande da parte de médicos e pedagogos contra a prática de exercícios físicos em função dos supostos prejuízos à saúde das crianças. Isso justifica, em parte, a dificuldade que ele encontrou para implantar a Rítmica que era essencialmente um sistema fundamentado nas expressões do corpo e, portanto, observado com desconfiança.

Ele observou que na virada do século XIX para o século XX, a situação reverteu-se consideravelmente e as práticas corporais, em especial o esporte e a ginástica, foram tomadas de grande visibilidade. A partir desse momento, a profusão de sistemas de educação corporal tomou proporções inimagináveis. A “cultura física” triunfou entre higienistas, pedagogos, moralistas e artistas como panacéia para todos os males da sociedade industrial, proliferando-se nos mais inusitados métodos e sistemas.

Dalcroze, todavia, não encontrou em nenhum dos sistemas disponíveis o suporte adequado para aplicar em suas lições de música inteiramente organizadas na forma de exercícios corporais: “O erro de muitos métodos atuais de cultura física consiste em desenvolver unicamente o movimento por si mesmo, não proporcionando a expressão da interioridade do ser, seus conflitos com a vida universal”².

Foi assim que, chocado com a dureza dos movimentos empregados na prática da ginástica usual, eu imaginei, desde 1905, os *movimentos corporais contínuos*, análogos aqueles do arco sobre a corda ou do som deslizante dos instrumentos de sopro [...] Essa nova técnica impõe-se pouco a pouco, e a reforma do ensino de ginástica é atualmente completado por exercícios de pura essência musical sugeridos pela Ginástica Rítmica. É isso que deve ser afirmado de uma vez por todas, já que tantos professores de cultura física fazem questão de ignorar todos os nossos esforços (JAQUES-DALCROZE. *La Technique Corporelle et les Mouvements Continus* [1928], p. 8-9).

Diante da esterilidade de sistemas “desprovidos de toda humanidade e ausentes de todo caráter artístico”³, Dalcroze sentiu-se impelido a criar, por conta própria, um sistema que pudesse harmonizar as faculdades físicas e anímicas de seus estudantes.

O processo foi lento, exaustivo, solitário e de certo modo intuitivo levando-se em conta a sua inexperiência nos domínios das artes e ciências do corpo: “Eu não sou especialista em medicina ou fisiologia, mas há coisas que adivinhamos, outras que encontramos porque as buscamos”⁴. Na realidade, ele foi o primeiro a apresentar publicamente, de maneira clara e precisa, um sistema de ginástica inteiramente fundamentado no ritmo musical. Conforme Willems:

Para que se possa empreender um eficaz estudo do ritmo musical é indispensável: a) fazer uma distinção entre o ritmo (fonte de vida e de formas musicais), rítmica (ciência das formas rítmicas) e métrica (meio intelectual de medida); b) não considerar o ritmo de modo isolado, mas como parte integrante da tríade ritmo-melodia-harmonia; c) considerar o ritmo, do mesmo modo que a melodia e a harmonia, como uma síntese musical-humana (WILLEMS. *Le Rythme Musical* [1954], p. vi-vii).

Discutido de forma abstrata, o ritmo acabou tornando-se um conceito vago e pouco inteligível, tendo sido amplamente empregado nas bases estético-políticas do totalitarismo europeu como mecanismo ideológico de controle e manipulação das massas.

O metro era considerado como correspondente ao “princípio espiritual”, à “existência isolada”, ao “sistema da ordem”, ao “racionalismo”, à “máquina”, em resumo, a todos os males da cultura moderna, ao passo que o ritmo, princípio vital, corresponderia ao “todo”, ao lugar “orgânico”, ao “sentimento” e à experiência de massa. O ritmo nacional tornou-se, desse modo, uma “forma alemã”, uma forma alternativa de coesão social que permitiria organizar as massas numa força nova com uma coesão que se coloca contra todo movimento (BAXMANN. *Nietzsche et la Culture du Corps et de la Danse en Allemagne*, p. 53).

Rudolf Bode, considerado por Langlade como “fundador da ginástica moderna”⁵, apropriou-se consideravelmente das idéias inauguradas por Jaques-Dalcroze. As ambigüidades de

seu pensamento e as consonâncias com o pensamento de Dalcroze provocaram muitas inquietações.

Dalcroze debateu-se a vida inteira contra resistências de toda sorte. Rudolf Bode, por sua vez, trilhou um caminho mais ameno. Ainda jovem, Bode teve o privilégio de matricular-se no Instituto de Hellerau, conquistando o certificado de *rythmicien* em 1911. Isso significa que ele recebeu uma formação de vanguarda acerca da relação música-corpo-ritmo-expressão, num momento em que Dalcroze encontrava-se em plena maturidade como artista e pedagogo. Bode, não obstante, revelou-se pouco propenso a dar continuidade ao legado que recebera manifestando, pouco tempo depois, uma posição absolutamente contrária aos pressupostos da Rítmica.

Dalcroze não era indiferente aos talentos de seu aluno musicista, mas havia um certo distanciamento entre mestre e discípulo. Em 1913, Rudolf Bode apresentou um pequeno seminário em Hellerau que despertou muito interesse nos estudantes. Wolf Dohrn, diretor do *Bildungsanstalt*, vislumbrou no jovem professor a possibilidade de ampliar os limites estético-pedagógicos do Instituto. Dalcroze foi veementemente contrário à proposta de Dohrn, pois estava convencido das perversas intenções de Bode que além de desejar distorcer os princípios da Rítmica almejava tomar o seu lugar no Instituto⁶. Suas preocupações eram bastante justas pois Dalcroze, apesar de ser o fundador do *Bildungsanstalt*, era um estrangeiro enquanto Bode gozava do prestígio de ser alemão, podendo expressar com maior legitimidade os interesses nacionalistas do Instituto.

De qualquer modo, foi a formação recebida em Hellerau que conduziu Rudolf Bode a desenvolver um sistema de ginástica organizado num conjunto de exercícios conduzidos por ritmos naturais e impulsos interiores do indivíduo. Para evitar comparações com a obra de Dalcroze, Bode denominou o seu método de Ginástica Expressiva (*Ausdrucksgymnastik*), publicando no ano de 1922 um manual didático de forte caráter ideológico⁷.

Ainda que Rudolf Bode tenha negado os ensinamentos de seu mestre, os pressupostos estético-pedagógicos da Ginástica Expressiva assemelham-se em inúmeros pontos com o pensamento de Dalcroze. Os dois pensadores estavam imbuídos de um desejo de reforma da educação, dispostos a enérgicas reações contra os usos indevidos do poder escolástico. Ambos manifestaram-se como herdeiros de Jahn e Ling e entusiastas das idéias de Rousseau, Pestalozzi e François Delsarte. O trabalho em grupo era uma tônica para os dois; para Bode: “Quanto mais os

pupilos exercitarem-se juntos, mais rapidamente cada um deles encontrará o seu ritmo individual”⁸.

Como seus contemporâneos, Bode inspirou-se nas imagens do período Ático, como é possível observar nas fotografias didáticas que acompanham a obra *Ginástica Expressiva*:

A última parte da obra é amplamente ilustrada com 48 fotografias em preto e branco que, nas entrelinhas do discurso visual, narra a perigosa ideologia de uma ginástica pura (*Reinegymnastik*), exibindo corpos jovens de ambos os sexos, magros, musculosos, quase nus, retratados ao ar livre, no campo ou à beira-mar; corpos *in natura*, supostamente desprovidos de vícios, historicidade ou memória (MADUREIRA. *Ginástica Expressiva de Rudolf Bode*, p. 221).

Bode e Dalcroze, como Rudolf Steiner e tantos outros artistas e intelectuais dessa geração, elegeram uma educação fundamentada no ritmo – ou ainda na Eurytmia – como ponto de fuga de uma vida mecanizada e opaca. Todos eles apontavam em uníssono a arritmia de uma sociedade cujos modos sócio-econômicos de produção caminhavam em descompasso com a organicidade do corpo. O sentido clássico da música (μουσική) foi evocado como fio condutor das obras didáticas de toda uma geração de pedagogos do corpo no princípio do século XX. Cada um deles, no entanto, tinha um ponto de vista muito particular.

Dalcroze apostou numa educação conduzida pela música e destinada à formação de musicistas, diletantes ou profissionais; para ele, a música é o ponto de partida, a trajetória e o destino da Rítmica.

Na Eurytmia de Rudolf Steiner não se trata propriamente da arte musical, mas das vibrações sonoras que provocam no corpo diversos estados anímicos traduzidos em gestos e vocalises⁹. Steiner define a sua Eurytmia como “a forma visível das sonoridades da linguagem e da música. Sua fonte é a própria natureza do homem, uma sorte de linguagem muda que pode ser confiada ao corpo do dançarino ou às evoluções de um grupo no espaço”¹⁰.

Rudolf Bode, por sua vez, considerava a música um elemento muito importante como “estímulo para as emoções”¹¹. Não por acaso, ele escreveu uma pequena obra musical destinada à prática da *Ginástica Expressiva* intitulada *Musik und Bewegung: Klaviermusik für Gymnastik und Gruppenrhythmik* (*Música e Movimento: Peças para piano destinadas à Ginástica e à Rítmica em Grupo*)¹². Bode era um excelente músico, mas as suas composições não ultrapassam os limites de um acompanhamento métrico, no qual os tempos fortes do compasso são acentuados numa pulsação propriamente gímnica (*staccato fortissimo*). Sua preocupação não estava centrada no desenvolvimento musical dos praticantes, mas na promoção da saúde e na modelação de corpos

belos e vigorosos. Por conseguinte, a música acabou tendo um papel coadjuvante em seu sistema, utilizada como instrumento facilitador da educação: “Não devemos ser absorvidos pela música, o objetivo da Ginástica Expressiva é controlar o movimento com o suporte da música”¹³.

Como musicistas, Dalcroze e Bode estavam perfeitamente conscientes da potência emotiva de uma obra musical. As escolhas, portanto, não foram aleatórias e evidenciam as intenções político-estéticas de cada autor. Enquanto Dalcroze arriscava-se com fugas de Bach, sinfonias de Beethoven, jogos de Debussy e prelúdios de Rachmaninoff, Bode, quando não utilizava um tambor, valia-se de suas próprias composições inteiramente centradas no estudo da métrica e desprovidas de nuances rítmico-expressivas.

Para Edgar Willems, Dalcroze foi um dos poucos autores na história da música a compreender com precisão a diferença entre métrica, rítmica e ritmo. Willems inclusive questiona a denominação Rítmica para um sistema inteiramente fundamentado no ritmo. Ainda assim, Bode negou o trabalho de Dalcroze naquilo em que ele era mais virtuoso:

O uso do metrônomo, como um meio para determinar o sentido rítmico nos laboratórios de psicologia esportiva, é devido à carência de uma compreensão da natureza do ritmo. O mesmo equívoco fundamental prevalece no método rítmico de Jaques-Dalcroze, que não deveria absolutamente ser chamado ginástica rítmica (BODE. Expression-Gymnastics, p. 39).

As palavras de Bode relevam marcas de uma disputa pela hegemonia da ginástica, num momento em que ela foi investida de grande poder. A observação, no entanto, não tem fundamento. O sistema de Dalcroze, ao contrário da observação de Bode, é uma educação conduzida pelo ritmo e destinada ao pleno domínio dessa faculdade musical. A crítica ao sistema de Dalcroze talvez se refira aos exercícios de marcha amplamente empregados nas lições de Rítmica que, de fato, constituíam-se apenas como ponto de partida da redescoberta do sentido rítmico-muscular.

Dalcroze nunca se manifestou publicamente contra Rudolf Bode, mas é possível observar algumas discussões que poderiam ser perfeitamente destinadas ao sistema ginástico de seu ex-aluno: “O pior é a inexistência dessa ginástica, pois não podemos confundi-la com a ginástica higiênica e muito menos com aquela realizada com um acompanhamento musical, encerrada numa ginástica métrica”¹⁴; “Ao reger o encadeamento desses movimentos através de gritos, contagens ou batidas num surdo, o professor irá formar ginastas e dançarinos da velha escola”¹⁵.

Jaques-Dalcroze, Rudolf Bode e tantos outros artistas e intelectuais na primeira metade do século XX, na Europa como na América, encontravam-se completamente tomados por um ufanismo nacionalista. Cada qual empregou sua energia criativa em prol da regeneração dos valores culturais de seu país. Em Genebra, Dalcroze dirigiu grandes festas nacionalistas realizadas com agrupamentos de milhares de pessoas¹⁶. Praticamente no mesmo período, Villa-Lobos apresentava no Brasil, sob a guarda de Getúlio Vargas, as manifestações orfeônicas, cantadas a 40 mil vozes.

A cega adoração pela “adorada e cruel cidade”¹⁷ de Genebra, e pela Suíça de maneira geral, conduziu Dalcroze a perigosas aproximações com o discurso totalitarista segundo o qual a superioridade étnica e cultural dos europeus era um conceito definitivo:

Eu acabei de indicar um caminho a ser seguido e espero, de todo coração, que alguns corajosos queiram decidir engajar-se, mesmo pagando o preço de certos inconvenientes. O problema da educação é certo, o que nos apaixona ainda mais, neste momento presente tão difícil de viver. Vale a pena dedicar-se a esse empreendimento capital, com uma forte esperança no futuro, e fazer os sacrifícios necessários para o aprimoramento da raça e a segurança da alma das gerações futuras (JAQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 103).

A tradição de uma exaltação patriótica das massas permanece ainda muito viva nos festivais internacionais de ginástica como nos espetáculos de abertura dos Jogos Olímpicos. Seja no Brasil ou na China, numa competição amadora pueril ou num torneio mundial, o ritual é sempre o mesmo: jovens atletas, retos, exuberantes, impávidos, marchando rumo ao progresso até estacionarem em posição de sentido para ouvir, com orgulho patriótico, o hino de seus países. Milton José de Almeida faz uma interessante leitura sobre o discurso visual desses eventos:

Grandes espetáculos transmitidos em cadeia mundial de redes de televisão são momentos de aglomeração e ordenação virtual e público em torno à celebração de valores e virtudes. São momentos em que a História é reordenada e rerepresentada em liturgia visual. Durante os dias em que o espetáculo transcorre, como nas Olimpíadas, imagens e palavras envolvem o público em emoção e participação e ao mesmo tempo o informam e educam. Sentimentos individuais são trazidos a uma frequência coletiva e enfeixados numa grande pulsação nacional. As Olimpíadas são, também, uma simulação estilizada e controlada das guerras entre nações. Os territórios a serem conquistados não são terras e cidades, mas são locais morais e virtuosos que têm sua representação visual final no pódio. A guerra social e econômica que ocorre no planeta ocorre aí em simulação visual e realismo controlado. As normas da competição simulam os tratados internacionais que regulam a convivência harmônica entre os homens e as nações. As provas simulam a prática dessa convivência. O último colocado possui a perfeição do Vício, o primeiro, a perfeição da Virtude (ALMEIDA. A Liturgia Olímpica, p. 80).

Aparentemente, as festas dirigidas por Dalcroze revelam-se idênticas às manifestações de massa amplamente empregadas como mecanismo de propaganda dos regimes totalitários em diferentes tempos históricos, atualizações de uma mesma idéia: *panem et circenses* (Pão e Jogos de Circo)¹⁸. Dalcroze, todavia, apostava num sentido mais elevado para os *Festspielen* nacionais: “A obra de arte coletiva que preconizo deverá não apenas satisfazer o povo mas, sobretudo, comover os artistas”¹⁹. Para ele, a idéia de um agrupamento plástico estaria mais próxima dos coros da tragédia clássica, responsáveis pela criação de uma atmosfera verdadeiramente dramática e democrática:

Todos nós ficamos admirados, em nossas festas de ginástica, com o soberbo quadro animado formado pelas centenas de jovens que se movem cadenciadamente ao som da música. A simultaneidade e o sincronismo dos gestos produzem um efeito comovedor e estético. Os ginastas não buscam, para orientar e guiar seus movimentos em conjunto, a realização de uma obra de arte ou de um sentimento. Os únicos objetivos que possuem são a disciplina e a higiene. Eles cultivam o movimento por si mesmo e não pensam em considerá-lo como um meio de expressão dos sentimentos. Em cena, no drama lírico, a multidão de figurantes também cultiva o gesto coletivo, mas o coloca a serviço de uma idéia. Seu papel é duplo: tomar parte da ação dramática e, em seguida (como no drama de Ésquilo), comentar o pensamento do poeta ou exprimir os sentimentos do espectador, criando uma ligação entre a cena e o público. No momento em que os figurantes atuam como confidentes dos heróis ou reveladores das verdades religiosas ou filosóficas contidas no drama, seu gesto torna-se essencialmente musical (JAQUES-DALCROZE. *La Rythmique et le Geste* [1910], p. 115).

Jaques-Dalcroze nunca assumiu cargos públicos. Bode, ao contrário, figurou entre os altos funcionários do governo alemão, assim como Mary Wigman, Rudolf Laban, Leni Riefenstahl²⁰ e tantos outros artistas alemães daquele período que aceitaram participar do Terceiro Reich como uma oportunidade única de realização profissional. Qualquer julgamento sobre esses homens e mulheres que viveram aqueles “tempos sombrios”²¹ parece ser precipitado.

Hendrik Höfgen, protagonista do romance de Klaus Mann²², encarnou o horror daqueles tempos, tentando manter-se estável no delicado equilíbrio entre forças ambíguas. No clímax da narrativa, onde havia ainda alguma possibilidade de escolha, Hendrik Höfgen oferece-nos algumas centelhas de discernimento ao gritar: “Essa é a única forma de liberdade para mim! Eu sou um ator, um ator alemão! Eu preciso da língua alemã, preciso da minha pátria”²³. Ele não estava plenamente de acordo com as manobras da autarquia nazista, mas tampouco foi capaz de escapar da prisão que ele mesmo havia construído para si:

Será que também sou um deles? [...] Tenho realmente necessidade de mendigar perdão à corja de assassinos? Será que dependo deles? Meu nome já não goza de fama internacional? Eu poderia me sair bem em qualquer lugar... Talvez não fosse muito fácil, mas daria certo. Que alívio ou que salvação

seria: retirar-me orgulhoso e voluntariamente de um país cujo ar está pestilento; declarar em alto e bom som minha solidariedade para com aqueles que querem lutar contra um regime manchado de sangue! Como me sentiria puro se tivesse forças para tomar tal decisão! Que sentido novo, que dignidade nova ganharia a minha vida! (MANN. Mefisto, p. 186).

Rudolf Bode não ascendeu ao poder por acidente. Movido por um propósito muito definido e aproveitando o declínio da Rítmica na Alemanha desde o fechamento do Instituto de Hellerau, Bode acentuou na Ginástica Expressiva os valores advindos do romantismo de Goethe, apresentando-a como um legítimo produto cultural nacional capaz de promover a redenção de uma sociedade sensivelmente abatida pela PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL.

Hélène Brunet-Lecomte escreveu: “Bode afirma possuir a paternidade de todos os exercícios de Rítmica. Ele afirma ainda que a Rítmica é puramente intelectual”²⁴. A pequena referência sobre a relação Dalcroze-Bode revela um dado muito importante. Para o *Nationalsozialismus*, que apostava na ginástica como seu carro-chefe, a Rítmica e, de modo geral, o pensamento de Dalcroze, era demasiado artístico e intelectualizado, incapaz de contribuir efetivamente para a formação de uma nova sociedade, de uma nova raça. É importante ressaltar que o posicionamento pacifista de Dalcroze diante dos bombardeamentos alemães desferidos contra a Catedral de Reims e contra a biblioteca de Louvain, em 1914, nunca foi esquecido, tendo sido rememorado durante a ascensão do Terceiro Reich com a explícita intenção de detrair da Rítmica, sistema desenvolvido por um traidor.

A sofisticação musical da Rítmica foi um motivo muito concreto para a sua inadequação ao programa ginástico do Terceiro Reich, destinado a higienizar, disciplinar e docilizar a massa de praticantes. Por outro lado, a ginástica de Bode, tendo sido construída em consonância com o programa político-visual nazista, foi incorporada como educação física oficial do governo alemão.

*
* *

Da busca “espiritual” do ritmo, inaugurada no princípio do século XX, pouco restou. Mesmo entre os compositores, a pesquisa sobre o ritmo perdeu espaço para as investigações de novas formas musicais, novas harmonias e, especialmente, novas dissonâncias que pudessem traduzir a complexidade sociocultural do presente.

Salvo raras exceções, os sistemas ginásticos da atualidade, tão bem representados pelos denominados *Body Systems* (Sistemas Corporais), resumem-se ao culto narcisista cujas conseqüências podem ser pensadas a partir das problematizações descritas por Ana Márcia Silva:

Se as práticas corporais representam um profundo culto ao corpo e levam a uma acentuação do narcisismo, até que ponto essas práticas devem ser incentivadas? Se o narcisismo leva a uma permanente insatisfação, na medida que as experiências com o mundo são desvalorizadas frente a um ego exacerbado, estariam essas práticas corporais, em última análise, prestando um desserviço aos indivíduos que as procuram? Se há culto ao corpo, baseado na busca por um modelo hegemônico de beleza, que é realizado de forma irrefletida, não se está incentivando, ainda mais, a perda de autonomia do sujeito? (SILVA. Das práticas corporais ou porque “narciso” se exercita, p. 250).

Os espaços onde “narciso se exercita” não prescindem de um bom e seguro acompanhamento métrico – entoadado em *staccato fortissimo* – que não apenas ensurdece a inteligência musical dos praticantes como adormece toda e qualquer faculdade humana que poderia habitá-los. A cultura *fitness*²⁵ manifesta-se como negação do ritmo e contribuem para o declínio do espírito lúdico (*ludus*), já demasiadamente esgotado pelo “espírito econômico”, conforme o conceito apresentado por Werner Sombart²⁶.

Dalcroze afirmou em tom profético: “A Rítmica será para a educação física um precioso complemento”²⁷; revisitar os princípios estético-filosóficos por ele lançados poderia contribuir significativamente como resistência contra o esvaziamento de sentido da prática pedagógica da educação física.

NOTAS

- ¹ Cf. JAKUES-DALCROZE. *La Technique de la Plastique Vivant* [1922], p. 7. Dalcroze utiliza o termo “cultura física” inspirado no movimento pela reeducação corporal alemã, a denominada “Körperbildung” ou “Körperkultur”.
- ² JAKUES-DALCROZE. *La Grammaire de la Rythmique* [1926], p. 3.
- ³ JAKUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 167.
- ⁴ JAKUES-DALCROZE. *Souvenir, Notes et Critiques* [1942], p. 103.
- ⁵ Cf. LANGLADE e LANGLADE. *Teoria General de la Gimnasia*, p. 39.
- ⁶ Cf. FRANCO. *Ginnastica e Corpo Espressivo*, p. 67.
- ⁷ Sobre essa obra consultar: MADUREIRA. *Ginástica Expressiva de Rudolf Bode* (2008).
- ⁸ BODE. *Expression-Gymnastics* [1931], p. 47.
- ⁹ “Na teosofia, a vibração é criadora de toda forma material. Um pensamento, um gesto ou um movimento provocam uma ressonância no organismo, que é essencialmente constituído de tensões e vibrações” (BAXMANN. *Mouvement, Espace et Rythme dans l’Imaginaire Communautaire Moderne en Allemagne*, p. 129).
- ¹⁰ Rudolf Steiner apud WILLEMS. *Le Rythme Musical* [1954], p. 243.
- ¹¹ BODE. Op. cit., p. 43.
- ¹² A obra, publicada em 1931, é dividida em 6 volumes: I. balanços, marchas, corridas, saltitos; II. impulso a partir da posição estática, impulsos com passos, impulso durante a marcha, impulso com saltitos; III. balanços ritmados, poses ritmadas, flutuações ritmadas, ataques ritmados; IV. balanços largos, balanços leves, balanços grandes, balanços sutis; V. dança espanhola, dança húngara, dança eslava; VI. a tarde, a noite, o dia.
- ¹³ BODE. Op. cit., p. 43.
- ¹⁴ JAKUES-DALCROZE. *Le Rythme comme Éducateur* [1930], p. 9.
- ¹⁵ JAKUES-DALCROZE. *Les Hop Musicaux* [1930], p. 14.
- ¹⁶ Por exemplo: *Poème Alpestre*, apresentado no teatro da Exposição Nacional de Genebra em 1896; *Jeu du Feuillu* (1899); *Festival Vaudois* (1903); *Fête de Juin* (1914); *Fête de la Jeunesse et de la Joie* (1923); *Genève Chante* (1937).
- ¹⁷ “Eu tenho muita consideração por Genebra, cidade um pouco cruel mas que eu adoro e à qual estou ligado por todos os laços do temperamento, do caráter, do coração e do espírito” (Jaques-Dalcroze apud MAYOR. *Rythme et Joie avec Émile Jaques-Dalcroze*, p. 101).
- ¹⁸ O adágio de Juvenal (Sátira, X, 81) é aqui revisitado como expressão da permanência, nos eventos ginásticos e esportivos, de uma ideologia totalitária que busca manter as massas na ignorância e na falta de raciocínio, contentando-as com necessidades materiais básicas e divertimentos vulgares de fácil entendimento.
- ¹⁹ JAKUES-DALCROZE. *Souvenir, Notes et Critiques* [1942], p. 171.
- ²⁰ Observar os filmes dirigidos pela cineasta alemã Leni Riefenstahl: *Triumph des Willens* (O Triunfo da Vontade, 1935, 110 min.) e *Olympia* (1936), dividido em dois longa-metragens (A Festa do Povo e A Festa da Beleza). Sobre a construção político-visual do fascismo alemão através do cinema de Riefenstahl consultar ALMEIDA. *A Liturgia Olímpica* (2001).
- ²¹ ARENDT. *Homens em Tempos Sombrios* (1987).
- ²² MANN. *Mefisto* (2000). István Szabó dirigiu um filme baseado nesse romance (*Mephisto*, 1981, 166 min.), onde Hendrik Höfgen ganhou um rosto: Klaus Maria Brandauer.
- ²³ Cf. monólogo extraído do filme *Mefisto*.
- ²⁴ BRUNET-LECOMTE. *Jaques-Dalcroze: sa vie, son œuvre* [1950], p. 229.
- ²⁵ Cultura *fitness*, cultura do ajustamento ou cultura da malhação são termos empregados para denominar não apenas atividades corporais, como as ginásticas de academia, mas todo um conjunto de comportamentos psicológicos e socioculturais. A cultura do “ajustamento” (*fitness*) define espaços, formas de sociabilização, normas de conduta (nutrição e modos de se vestir) e, sobretudo, uma sensibilidade endurecida e indiferente às dores do mundo. Fundada sob a égide do narcisismo, a cultura *fitness* é uma espécie de religião cultuada nas academias (templos) cuja liturgia revela-se nos exercícios físicos mecanizados como uma forma de “dominar a natureza” (VAZ, 1999). Ao contrário da Rítmica, da dança, do circo ou da capoeira, a cultura *fitness* é absolutamente desprovida do espírito lúdico. A máxima “no pain, no gain” (sem sofrimento não há rendimento), muito bem empregada por John Weider, um dos fundadores da indústria da malhação, revela claramente a ética do “puritanismo ostentatório do corpo” (COURTINE, 1995), que se contrapõe drasticamente ao prazer e à alegria inerentes ao “homem que joga” (*homo ludens*).
- ²⁶ SOMBART. *El Burgues*, 1982.
- ²⁷ JAKUES-DALCROZE. *Souvenir, Notes et Critiques* [1942], p. 118.

QUADRO 9

FRANÇOISE DUPUY
PERMANÊNCIA DAS LIÇÕES DE RÍTMICA
*NA DANÇA CONTEMPORÂNEA*¹

Françoise Dupuy é sem qualquer dúvida uma das melhores dançarinas de sua geração na Europa. Não é por acaso que muitos dos grandes coreógrafos tenham composto peças especialmente para ela – o que se deve não apenas à sua refinada técnica e à sua inteligência aguçada, mas também por sua imensa versatilidade como atriz que a permitiu interpretar magnificamente papéis trágicos, líricos ou humorísticos. Poderíamos simplesmente encantar-nos com beleza de seus movimentos ou deixar-nos arrebatados pela sua força dramática (ROBINSON. *L’Aventure de la Danse Moderne en France*, p. 208).

Françoise Dupuy nasceu em Lyon no ano de 1925. Na contramão de uma educação convencional, ela recebeu em casa uma formação cultural elementar (gramática, matemática, história, literatura); somente aos 12 anos ela passou a frequentar a escola. Marcel Michaud, seu pai, era proprietário de uma galeria de arte, o que proporcionou a ela uma experiência bastante particular. Jeanne Debise, sua mãe, tinha muito interesse pela dança, tendo estudado com Hélène Carlut, futura mestra de Françoise. Aos 5 anos de idade manifestou claramente o seu amor pela dança, sendo matriculada no curso de balé da Ópera de Lyon. Algum tempo depois, ela recebeu as primeiras lições de Rítmica com uma *rythmicienne* conhecida como Birmelet, sem interromper os estudos de balé clássico, em cuja técnica desenvolveu-se muito rapidamente.

A dança sempre foi a maior paixão de Françoise, todavia ela não se limitou aos domínios da arte do movimento, tendo estudado música com o compositor César Geoffray e pintura com o cubista francês Albert Gleizes, cujos ateliês frequentou por muito tempo. Todos os mestres de Françoise, em consonância com os ideais de uma época, ocupavam-se da matéria poética do fazer artístico, uma lição que Françoise assimilou profundamente: “Não devemos buscar a forma, mas aquilo que está no devir da forma. Procuramos a linguagem pessoal do ser humano, sua expressão. A forma vem depois, ela é uma consequência, não um objetivo”².

Com a invasão da capital francesa pelos alemães, em 1938, boa parte da intelectualidade artística européia refugiou-se na cidade de Lyon. O fluxo de artistas na casa da família Michaud era intenso, impregnando o ambiente com um clima de liberdade política e criativa. Françoise desfrutou desse deslocamento cultural: “Eu era muito pequena mas me lembro daquela atmosfera”³.

Em Lyon, encontrava-se Hélène Carlut, a primeira francesa a estudar em Hellerau-Laxemburgo sob a supervisão de Rosalia Chladek. Carlut também frequentou alguns estágios de verão conduzidos por Jaques-Dalcroze e realizou, na Alemanha, estudos com Harald Kreutzberg e Mary Wigman. Carlut também havia estudado com César Geoffray, recebendo dele uma formação musical completa. Isso garantiu a ela uma compreensão bastante precisa dos

pressupostos da Rítmica e, conseqüentemente, uma maior liberdade em aplicá-los no ensino de dança.

Aqueles da linha Dalcroze ou de sua sucessão assegurada pela escola de Hellerau-Laxemburgo através de Valeria Kratine e Rosalia Chladek, possuíam, de maneira geral, uma base sólida – um certo rigor técnico conquistado através da prática da ginástica – e uma musicalidade devido ao trabalho da Rítmica (ROBINSON. *L’Aventure de la Danse Moderne en France*, p. 137).

Ao final da SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, Françoise Dupuy mudou-se para Paris juntamente com o senhor Michel Michaud para inaugurar uma nova galeria de arte que, por algum tempo, ela administrou. Na capital francesa, Françoise encontrou o coreógrafo e dançarino alemão Jean Weidt que a convidou a integrar o *Ballet 38*, uma das companhias de dança mais engajadas naquele período. Na companhia de Weidt, Françoise conheceu o dançarino e coreógrafo Dominique Dupuy que se tornaria o seu companheiro.

Conforme Françoise, a condição do artista era muito difícil naqueles tempos do pós-guerra. Como outros artistas de sua geração, Françoise vivia em pequenas comunidades, dividindo a moradia com outros colegas e assumindo, como todos eles, as funções domésticas. Na companhia de Weidt, além de atuar como intérprete, ela era responsável pelas mais diversificadas funções: produção, confecção de figurinos e máscaras, pintura dos cenários, etc. Os cachês do *Ballet 38* não eram suficientes para garantir o seu sustento: “Éramos obrigados, Dominique e eu, a trabalhar em cabarés para ganhar a vida”⁴. O desejo de montar a própria companhia era grande, mas foi para ela muito difícil juntar as pessoas e formar um grupo. Em 1955 ela conseguiu realizar tal empreendimento, fundando com Dominique Dupuy o *Ballet Moderne de Paris*, que foi muito mal recebido pela crítica: “É difícil encontrar nesse deserto sequer um elemento moderno ou mesmo parisiense” (*Le Figaro*)⁵. Apesar dessas negativas, o *Ballet Moderne de Paris* seguiu em plena atividade, na França e no exterior, até 1979.

Somente depois de uma carreira de vinte anos como dançarina e coreógrafa, como ela faz questão de ressaltar, Françoise Dupuy aceitou o convite de alguns amigos e pessoas do governo para trabalhar com a formação de dançarinos. Reconhecida pela seriedade de seu trabalho, Françoise acabou envolvendo-se com a política cultural francesa, assumindo importantes cargos públicos no Ministério da Educação e Cultura que permitiram a ela organizar uma escola profissional de dança, criar o Encontro Internacional de Dança Contemporânea (R.I.D.C.) e

instituir, depois de muitos anos de negociação, a dança como disciplina integrante do currículo das escolas francesas.

*
* *

Inspirada pelos ateliês de Gleizes e pelos ensinamentos de Carlut, Françoise insiste na poética da dança, um claro manifesto de resistência contra a denominada “cultura do passo”. Para ela, o mais importante é conscientizar o dançarino sobre os elementos constitutivos da matéria expressiva da dança, quais sejam, a respiração, as tensões e resistências do corpo, as torções e espirais, os impulsos do movimento, as suspensões e quedas, o jogo das oposições, os focos de expressão (esterno e sacro), o eixo (coluna), o espaço, a noção de grupo e coro, a noção de paisagem e, sobretudo, o ritmo pois: “se não há ritmo, se não há o sentido rítmico, para mim já não há dança”⁶; “O dançarino nunca é monorítmico, mesmo quando dança sozinho, ele é sempre polirrítmico”⁷.

Os princípios da Rítmica estão muito presentes na pedagogia de Françoise Dupuy. O ritmo é definitivamente o fio condutor de suas lições poéticas. Não por acaso, ela carrega sempre consigo, em todos os cursos de formação que ministra na França e também nas viagens pelo exterior, um pequeno pandeiro à moda dos *rhythmiciens* com o qual ela propõe variações de *tempo* e ritmos que devem ser traduzidos em marchas, gestos e expressões do corpo. Françoise toma a marcha como ponto de partida para a redescoberta do sentido rítmico-muscular, seguindo muito de perto a indicação de Jaques-Dalcroze para quem “Os exercícios de marcha constituem-se como ABC da educação coreográfica”⁸.

Quando Françoise não dispõe de um músico ou um pianista, ela utiliza alguns instrumentos de percussão para indicar formas rítmicas a serem traduzidas através das marchas: “A dança não começaria no momento em que esse caminhar é dominado no tempo, no espaço, na energia, para que possa narrar outras coisas além da identidade do caminhante? A dança começa no instante em que o caminhar é colocado a serviço do indizível”⁹.

O trabalho em grupo é uma tônica da pedagogia de Françoise Dupuy, uma noção estético-filosófica que ela herdou de Carlut para quem “o indivíduo, incorporado ao grupo, prova da satisfação de ser parte integrante de um todo coeso, submisso à regra e ao coletivo. Aquilo que era um esforço torna-se alegria e aquilo que era uma coação, torna-se uma libertação”¹⁰.

Françoise está preocupada em formar diletantes, ou seja, artistas que se dediquem aos estudos poéticos, em princípio, por amor à arte.

O diletante é qualquer um que ame as artes. Eu chamarei de artista incompleto aqueles que, amando sem qualquer vigor sua arte, tomam-na apenas como um ganha pão, não conhecendo o seu arrebatamento sagrado! Eles não são invadidos pela emoção profunda que provoca os sentimentos espontâneos e a necessidade de exteriorizá-los. Eu tive, em minhas aulas, diletantes que se revelaram mais artistas do que certos alunos profissionais que se revelam e permanecerão sempre “burgueses”. O artista completo é invadido pela música, o incompleto procura apenas aproximar-se dela (JAQUES-DALCROZE. *La Musique et Nous* [1945], p. 49).

Os “hop” musicais são também largamente empregados nas lições de Françoise. Com o auxílio de sinos, pratos e outros instrumentos, ela mantém os dançarinos “sob pressão”, pois “o corpo inteiro deve estar num permanente estado de alerta”¹¹. Esse “estado de alerta” é também definido por ela como um “estado de dança”, no qual o dançarino, apesar do arrebatamento provocado pela potência psicofísica do gesto expressivo – quase um transe – não perde a consciência do seu fazer poético. Françoise também retoma os princípios da Plástica Animada, discutindo a importância do “solfejo corporal” na formação do dançarino:

A palavra solfejo pode parecer imprópria pois as notas musicais não existem, nem um sol nem um fá. Contudo, para a dança, trata-se – antes de qualquer coisa – de um estudo dos princípios elementares das noções de duração cuja experiência corporal encontra-se em relação direta com as dinâmicas e o espaço habitado pelo movimento (DUPUY. *Permanence du Rythme dans la Danse Contemporaine*, p. 43).

Para os coreógrafos modernos – como Carlut e Weidt – trabalhar com amadores não significava um declínio poético, ao contrário, tratava-se de uma escolha estética e, por conseguinte, política. O aprimoramento gestual dos diletantes não era colocado em segundo plano, pois um conhecimento impreciso das bases técnicas da dança seguramente arrasaria toda poética de um espetáculo coreográfico. Françoise observou que sua mestra Hélène Carlut tinha essa preocupação:

O nível de competência técnica e artística dos seus alunos era admirável, ainda que trabalhassem apenas algumas horas por semana. O rigor e a clareza de sua abordagem sobre a técnica (a atenção estava focada, por exemplo, na sustentação do corpo, nas técnicas de salto, na musicalidade e no domínio rítmico) e sobre a criatividade parecem ter exercido uma influência definitiva sobre a prática de seus contemporâneos na França (Françoise Dupuy apud ROBINSON. *L’Aventure de la Danse Moderne en France*, p. 142).

Françoise também observou na dança do século XX o desejo em retornar aos primórdios da dança: “Parece-me que a dança contemporânea carrega esse largo sentido do dançar onde todos podem participar, amadores e crianças”¹²; “A dança é algo que pertence a todos, ela não é feita apenas para os especialistas. O balé, ao contrário, é feito para especialistas”¹³.

Em suas lições, Françoise solicita aos alunos-dançarinos que ouçam a música, discriminando os fraseados, as nuances agógicas, as dinâmicas, os ritmos. Compreender a linguagem musical é uma condição imprescindível para que eles possam libertar-se de um fazer mecânico encerrado em contagens retas (1, 2, 3, 4). Françoise também está de acordo com a “surdez” do bailarino, que não é formado para sentir a música. Para ela: “Conta-se até 8 (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8) independentemente da métrica, do ritmo e das nuances da música”¹⁴.

De acordo com Françoise Dupuy, a dança contemporânea tem como característica o retorno às origens e a busca das fontes do movimento, suas variações de espaço, tempo e energia, seus impulsos e paradas, acentuações e inflexões gestuais. Para ela, Dalcroze – ao lado de François Delsarte – é seguramente o centro de todas essas investigações.

A escola de Hellerau-Laxemburgo buscou novas possibilidades para a Rítmica de Jaques-Dalcroze, especialmente uma maior liberdade em relação à música. Françoise propõe que os exercícios – na verdade ela prefere utilizar o termo movimento – sejam realizados, num primeiro momento, *toujours à votre vitesse*, ou seja, “sempre num tempo pessoal”, pois é preciso saber ouvir o seu próprio corpo: “Se o aluno segue sempre um ritmo exterior, imposto, o gesto poderá ser realizado, mas o seu estudo pode tornar-se mecânico, o que torna a percepção do ritmo inconsciente. É preciso deixar que o aluno encontre o caminho”¹⁵.

Na contramão de uma “cultura do excesso”, que tão bem caracteriza a sociedade de consumo, Françoise busca trabalhar com um número reduzido de princípios para que possa desenvolvê-los adequadamente: “Há escolas que trabalham com uma quantidade imensa de conteúdos, modificando e acrescentando novos temas todos os dias”. Para ela, cada movimento carrega em seu devir toda a potência poética e expressiva; ao invés de realizar mecanicamente um movimento “vinte e cinco mil vezes”¹⁶, é preferível realizá-lo 3 ou 4 vezes, com consciência e segurança: “O importante não é fazer o movimento demasiado alongado, mas realizá-lo com precisão”.

No trabalho criativo de Françoise Dupuy, a música não é um detalhe na produção do espetáculo coreográfico, constituindo-se como elemento central da expressividade do corpo que

dança. Ela procura, sempre que possível, contratar músicos para interpretar, no palco com os dançarinos, a trilha sonora do espetáculo pois, em consonância com os pensamentos de Jaques-Dalcroze, ela percebe na música registrada um grave declínio da potência mágica da música, o que acentua substancialmente a “surdez” dos dançarinos.

Em algumas de suas obras coreográficas, Françoise pôde contar com a colaboração de musicistas que interpretaram peças especialmente escritas para o espetáculo. Ela afirmou ter sido a primeira artista na França a escolher uma peça de Villa-Lobos para montar um trabalho coreográfico¹⁷. O compositor brasileiro sentiu-se tão honrado com a proposta que não apenas autorizou a montagem como escreveu um arranjo para orquestra especialmente escrito para o espetáculo dirigido por Françoise Dupuy. O repertório de suas obras coreográficas é eminentemente erudito, entre compositores clássicos e modernos como: Schubert, Bartók, Messiaen, Villa-Lobos, Charpentier, Jean Schwartz; mas ela também utiliza obras de caráter “popular”¹⁸ (folclórico) de diversas culturas.

*
* *

Françoise dirige, ao lado de seu companheiro Dominique Dupuy, um centro de estudos e pesquisas em dança contemporânea conhecido como *Mas de la Danse*. A “Casa da Dança” localiza-se ao sul da França, no vilarejo de Fontvieille, na região de Provença. Chegar lá é quase uma aventura. Se o passageiro encontrar-se em Paris, será preciso pegar o trem na Estação de Lyon com destino a Avignon; depois de algumas horas de viagem, é possível observar pela janela os mesmos girassóis que inspiraram as telas de Vicent van Gogh; de Avignon faz-se uma conexão para Arles, uma cidade habitada por imemoriais arenas romanas; o vilarejo de Fontvieille, onde os moinhos de Aphonse Daudet repousam tranqüilamente, localiza-se na periferia de Arles, sendo preciso seguir, de carro ou ônibus local, uma pequena estrada de onde é possível avistar alguns castelos medievais.

A “Casa da Dança” é situada num grande terreno ocupado por duas construções do século XII: uma parte residencial, onde acontecem algumas conferências, e um prédio anexo onde são realizadas as lições poéticas. O salão foi inteiramente reformado para as lições de dança, tendo sido dividido em duas salas. Sinais da Rítmica já se mostram à vista como o piano, um gongo chinês e outros instrumentos de percussão sistematicamente utilizados por Françoise Dupuy. Há

também pequenos tapetes individuais destinados para os trabalhos técnicos realizados no chão e barras laterais para os exercícios de equilíbrio e suspensão; não há espelhos; do lado de fora, é possível vislumbrar um belo jardim devidamente domesticado para as lições realizadas *en plein air* (ao ar livre); o centro do terreno, entre árvores racionalmente arranjadas nas laterais, é revestido por uma camada de linóleo de modo a tornar mais confortável o trabalho *en plein air* dos artistas.

Os encontros organizados por Françoise e Dominique Dupuy dão continuidade à tradição de Hellerau, na qual o corpo era celebrado como matéria poética de todas as artes. Tais encontros, conforme Joana Lopes, “não se caracterizam por um retorno saudosista ao passado, mas pela reafirmação da necessidade humanizadora da arte”¹⁹; Françoise Dupuy aposta nessa idéia: “Para mim, trata-se de uma escolha humana. A arte que faço é uma escolha humana. A dança contemporânea é uma escolha humana”²⁰.

Os estágios de verão oferecidos pela “Casa da Dança” oferecem aos participantes, entre amadores e profissionais de várias áreas (dança, teatro, pedagogia, música e terapia) vindos de vários países (Itália, França, Espanha, Guiana Francesa e Brasil), um ambiente multicultural de cumplicidade e troca de idéias. Os almoços compartilhados ao redor da piscina onde é possível alimentar-se confortavelmente enquanto os corpos *in natura* ganham alguma coloração. Levando-se em consideração uma necessidade de “estar junto”²¹, os estágios de verão promovidos pela “Casa da Dança” não se restringem ao aprimoramento técnico dos artistas. Há um sentido mais amplo naqueles encontros com a matéria poética do corpo. Por um instante, é possível viver a experiência do “estar junto”, de um modo um tanto anarquista, e despir-se de algumas convenções burguesas que geralmente arrasam as criações coletivas. Nesse ambiente de transnacionalidade, a troca de idéias sobre a arte e a condição humana era imprescindível.

Ao final de cada encontro, à moda dos festivais escolares de Hellerau, todos os participantes realizam uma espécie de montagem cênica, uma síntese dos conteúdos desenvolvidos ao longo das semanas de trabalho. Como evento público, convidados e jornalistas são trazidos para compor a audiência das apresentações. A demonstração de 1997 foi inteiramente realizada nos jardins da “Casa da Dança”. No ano seguinte, deslocamo-nos para um capela medieval situada nos arredores de Fontvieille, onde foi possível apreciar, além dos estudos expressivos do corpo, um coral a 4 vozes entoado pelos próprios dançarinos e conduzido por uma regente que também participava das lições poéticas de Françoise Dupuy.

*
* *

Em 2007, Françoise Dupuy veio ao Brasil pela primeira vez, convidada para participar da V Bienal Internacional de Dança de Santos. Apesar da longa viagem que tinha pela frente, ela aceitou vir ao Brasil compartilhar um pouco de uma experiência cujos fios nos conduzem de volta a Hellerau. Durante os 7 dias em que permaneceu na cidade de Santos, sua programação limitou-se ao itinerário hotel-teatro, teatro-hotel, excetuando-se os 5 minutos em que foi levada, com muita insistência, para ver um mar habitado pelos navios de carga.

Aos 82 anos e com a mesma obstinação demonstrada havia 10 anos, Françoise ministrou o ateliê intitulado “a poética da dança”. Não é por excentricidade que Françoise ministra suas lições poéticas trajando um macacão, semelhante ao modelo utilizado pelos operários nas fábricas. Para ela, a arte da dança, antes de mais nada, é uma experiência política, um campo de batalha, uma luta até o fim. Ela dá continuidade a uma tradição em que a dança não estava separada da sociedade, ao contrário, ela era responsável, conjuntamente às outras artes, em girar a roda da história, no sentido inverso. Por essa razão e não outra, sua tolerância com a indisciplina dos alunos-dançarinos é praticamente nula, o que em nada diminui a força poética e libertadora de seus ensinamentos.

Entre os inúmeros grupos e dançarinos participantes da Bienal, poucos tiveram a curiosidade de conhecer o consagrado trabalho de Françoise Dupuy, inscrevendo-se em outros cursos, aparentemente mais atrativos, mais acrobáticos e mais modernos. Modernos? Não. Não havia nenhum outro artista naquele ambiente que carregasse no próprio corpo a história de uma dança moderna por excelência, dos idos de Hellerau-Laxemburgo. Estranho pensar que a temática da Bienal era a memória quando, de fato, alimentou-se o esquecimento.

Françoise encerrou a programação da Bienal Internacional com o espetáculo solo intitulado *Seule?* (Sozinha?), dirigido por seu companheiro Dominique Dupuy que também apresentou uma pequena peça intitulada *L’Ecume du Temps* (A Espuma do Tempo). Ambos artistas, maravilhosamente envelhecidos pelo tempo, apresentaram-se diante de um auditório vazio. Nada pessoal da parte do público, pois é sabido de todos que os participantes não permanecem na Bienal até a última noite. Não teria sido mais adequado e igualmente elegante convidar o casal Dupuy para o espetáculo de abertura de uma Bienal sobre as memórias da dança? Eis uma questão que não quer calar.

NOTAS

¹ Os dados biográficos e algumas citações utilizadas neste capítulo foram extraídos de duas entrevistas realizadas com Françoise Dupuy: *Entrevista I*. Realizada por José Rafael Madureira e Maria Cristina Pinto no *Centre d'Études et Recherches en Danse Contemporaine – Mas de la Danse*, situado na cidade de Fontvieille, região da Provença (França), no dia 30 de agosto de 1998 durante o estágio “Corps, matière poétique”; *Entrevista II*. Realizada em Paris pelo compositor Raul do Valle no dia 1º de novembro de 1998. Estas entrevistas fizeram parte das pesquisas sobre a relação música-dança-ritmo-expressão desenvolvidas na UNICAMP através de dois centros de pesquisa que atualmente encontram-se integrados, o Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança (GITD) e o Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS), coordenados, respectivamente, por Joana Lopes e Jônatas Manzolli.

² Cf. Entrevista 1.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Cf. crítica de Claude Baignères publicada no jornal “Le Figaro” apud ROBINSON. *L’aventure de la danse moderne en France*, p. 203.

⁶ Cf. Entrevista 1.

⁷ DUPUY. *Permanence du Rythme dans la Danse Contemporaine*, p. 43

⁸ JACQUES-DALCROZE. *Comment Retrouvez la Danse?* [1912], p. 124

⁹ Cf. “Pas de Danse”, escritos não publicados de Françoise Dupuy disponibilizados durante o curso “La Danza: una poetica” realizado nos dias 16, 17 e 18 de fevereiro de 1998 durante o evento “Educar Danzando: la danza nella formazione del bambino” organizado pelo Departamento de Música e Espetáculo da Universidade de Bolonha e coordenado pela historiadora Eugenia Casini Ropa.

¹⁰ Hélène Carlut apud ROBINSON. *L’Aventure de la Danse Moderne en France*, p. 140.

¹¹ Cf. Françoise Dupuy In *Entrevista 1*.

¹² Cf. Entrevista 1.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Cf. Entrevista 2.

¹⁵ Cf. Entrevista 1.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ A peça estreou em 1951 sob o título de “Visage de terre”.

¹⁸ Cf. Entrevista 2.

¹⁹ Cf. introdução do Relatório de Viagem “En Danse - 97”, produzido por Andrezza Moretti, José Rafael Madureira, Juliana Moraes e Maria Cristina Pinto.

²⁰ Cf. Entrevista 1.

²¹ Cf. conceito-chave da obra organizada por Claire ROUSIER. *Être Ensemble* (2003).

EPÍLOGO

Émile Jaques-Dalcroze foi um filho de seu tempo, um tempo complexo e contraditório que produziu grandes homens como Bertrand Russel e homens tão pequenos que não vale a pena mencionar. Apesar das ambigüidades que pairam sobre o seu pensamento, Dalcroze foi um grande homem e, em certa medida, genial, o que não pode ser negado. Seus mestres foram geniais (Hugo de Senger, Lavignac, Vicent d'Indy, Fauré, Delibes, Mattis Lussy), assim como suas viagens (Argel, Moscou, Viena, Paris, Praga, Londres, Estocolmo, Budapeste, Berlim, Dublin, Bruxelas), seus companheiros de jornada poética (Eugène Ysaye, Adolphe Appia, Stravinsky, Coupeau, Edouard Claparède, Ernest Ansermet, Paul Boepple) e seus discípulos Mary Wigman, Marie Rambert, Rosalia Chladek, Hélène Carlut, Valeria Kratina.

Não resta dúvida de que Dalcroze tenha sido favorecido pela Fortuna, mas ele, de sua parte, não permaneceu inerte, ao contrário, trabalhou incessantemente todos os dias de sua vida, compondo, escrevendo artigos, ministrando cursos de formação e proferindo conferências pelo mundo afora. Dalcroze explorou até a exaustão as suas capacidades como artista e pedagogo. Ele não percorreu uma linha reta e tampouco permaneceu protegido atrás de certas convenções burguesas que ele desprezava.

Entre incontáveis produções poéticas, a Rítmica, definitivamente, é a obra-prima de Jaques-Dalcroze, uma criação que ganhou vida própria logo após ter sido concebida. Não se pode esquecer, contudo, que tal sistema foi engendrado por um artista completo, um homem profundamente cultivado no domínio das letras e das ciências, um homem que era, antes de mais nada, sensível e obstinado em construir uma obra poético-pedagógica que pudesse despertar nos indivíduos o Mozart adormecido. Foram muitos anos de investigação, provas, ensaios e erros até que a Rítmica fosse apresentada ao público como sistema de educação musical.

Como sistema de educação corporal, a Rítmica foi continuamente apropriada pela ginástica, pela dança e pela educação física, misturando-se e, em alguns casos, desviando-se do fio condutor de uma experiência poética concebida por Dalcroze inteiramente sustentada pelo ritmo musical.

Dalcroze não foi o primeiro a buscar um corpo vívido e expressivo, que pudesse contrapor-se aos maneirismos e afetações dos cantores, atores e dançarinos da velha escola. De acordo com a história oficial, o pensamento de François Delsarte, indiretamente através de Isadora Duncan, Ruth Saint Denis e especialmente Ted Shawn, provocou na dança o despertar de

uma modernidade. Antes de Delsarte, todavia, houve Georges Noverre, um artista que sonhou com bailarinos mais expressivos e lutou para que a arte da dança conquistasse o status das belas-artes.

Dalcroze assimilou os conceitos técnico-expressivos da Estética Aplicada sem demonstrar qualquer interesse no caráter místico-religioso da obra de Delsarte. Ao contrário de seu mestre invisível, Dalcroze não era um alquimista, mas alguém que se debruçou a vida inteira sobre a reforma do ensino de artes nas escolas e conservatórios.

Foi em Hellerau, com o imprescindível suporte filosófico de Adolphe Appia, que a Rítmica conquistou uma plenitude poética, caminhando muito além de seu propósito inicial destinado ao treinamento psicofísico de estudantes de música. Hellerau foi o amor diletto de Jaques-Dalcroze, uma cidade-utopia que permitiu a ele a realização de todos os seus devaneios como artista e pedagogo. Abandonar a cidade-jardim sem olhar para trás foi para ele uma grande provação.

De volta à Suíça, Dalcroze concentrou-se na dimensão pedagógica da Rítmica, um trabalho pelo qual ele era apaixonado e que ele não deixou de investir toda sua força criativa. Desde o fechamento de Hellerau, Dalcroze não mais escreveu peças dramáticas, concentrando os seus esforços na manufatura de obras didáticas, canções e pantomimas destinadas às lições de Rítmica. A experiência de Hellerau, todavia, nunca foi esquecida, sendo continuamente rememorada nos momentos de nostalgia, até o final de sua vida.

*
* *

As palavras de Jaques-Dalcroze, em suma o seu pensamento, agora cantam em português do Brasil, revigoradas como se tivessem acabado de nascer e, de fato, renasceram do esquecimento em que se encontravam. O legado deixado encontra-se disponível aos artistas, intelectuais, diletantes e curiosos interessados nas andanças de um homem às voltas com os seus anseios e dúvidas, e nas reverberações de sua obra poético-pedagógica que atravessou o tempo.

Entre ruídos, apropriações, mutações e reinvenções, o pensamento de Dalcroze ainda provoca, no presente, muitas inquietações, choques, idéias e júbilos; ele provoca, sobretudo, a abertura de novos espaços de reflexão sobre o sentido da arte na vida íntima da sociedade. Levando-se em consideração que “o ritmo é o alicerce de toda arte”, a Rítmica pode ser pensada

como um caminho para o despertar poético do futuro artista a partir da matéria imprescindível ao seu fazer, seu próprio corpo.

É preciso não perder de vista que a magia da Rítmica não pode ser descrita, assim como a música não carrega os seus encantos mais profundos ao ser gravada num disco. A potência poética da Rítmica só pode ser percebida na inteireza do corpo, através de uma lição de Rítmica conduzida por um *rythmicien* como Iramar Rodrigues, responsável pelo renascimento, no Brasil, de uma obra que se encontrava à deriva no oceano de fontes e discursos sobre a educação poética do corpo.

Resta ainda sonhar com a audição pública das canções e concertos escritos por Émile Jaques-Dalcroze – quiçá também a encenação de suas comédias líricas – que, como já foi anunciado, revelam uma riqueza singular de timbres, melodias e ritmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TEXTOS E LIVROS DE ÉMILE JAQUES-DALCROZE

- * Les Études Musicales et l'Éducation de l'Oreille [1898] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Fœtisch, 1965.
- * Le Cœur Chante: impressions d'un musicien [1900]. Genève.
- * Un Essai de Réforme de l'Enseignement Musical dans les Écoles [1905] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Fœtisch, 1965.
- * L'Initiation au Rythme [1907] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Fœtisch, 1965.
- * L'Éducation par le Rythme [1909]. *Le Rythme*. Genève, n. 1, p. 63-70.
- * Pour Répondre à Ceux qui Confondent les Exercices Publics de Gymnastique Rythmique de mes Élèves avec des Exercices de Danse [1909]. *Le Rythme*. Genève, n. 7 (traduzido para o italiano por Susanna Franco e publicado In: CARANDINI e VACCARINO. *La Generazione Danzante*, p. 321).
- * L'Éducation par le Rythme et pour le Rythme [1910]. *Le Rythme*. Genève, n. 2, p. 19-31.
- * Fragments d'une Conférence [1910]. *Le Rythme*. Genève, n. 6, p. 6-8.
- * Le Rythme au Théâtre [1910]. *La Grande Revue*. Paris, p. 539-550 (publicado por Marie-Louise Bablet-Hahn In: APPIA, Adolphe. *Œuvres Complètes*. Genève: L'Âge d'Homme, 1988).
- * La Musique et l'Enfant [1912] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Fœtisch, 1965.
- * Comment Retrouver la Danse? [1912] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Fœtisch, 1965.
- * La Rythmique, le Solfège et l'Improvisation [1914] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Fœtisch, 1965.
- * La Rythmique et la Composition Musical [1915] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Fœtisch, 1965.
- * L'École, la Musique et la Joie [1915] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Fœtisch, 1965.
- * A Bâtons Rompus [1916]. *Le Rythme*. Genève, n. 1, p. 3-17.

- * Le Rythme et l'Imagination Créatrice [1916] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Suïça: Editions Fœtisch, 1965.
- * La Rythmique et le Geste dans le Drame Musical et Devant la Critique [1910-1916] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Fœtisch, 1965.
- * *La Rythmique I* [1916]. Lausanne: Jobin & Cie.
- * *La Rythmique II* [1917]. Lausanne: Jobin & Cie, 1917.
- * Le Danseur et la Musique [1918] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Foetisch, 1965.
- * La Rythmique et la Plastique Animée [1919] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Fœtisch, 1965.
- * Le Rythme, la Mesure et le Tempérament [1919] In: *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Laussane: Editions Fœtisch, 1965.
- * Définition de la Rythmique [1921]. *Le Rythme*. Genève, n. 7, p. 1-8.
- * La Technique de la Plastique Vivante [1922]. *Le Rythme*. Genève, n. 9, p. 4-11.
- * Devoirs et Savoirs du Maître de Rythmique [1922]. *Le Rythme*. Genève, n. 10, p. 7-10.
- * Principes et But de la Rythmique [1924]. *Le Rythme*. Genève, n. 12, p. 3-5.
- * Les Exercices de la Méthode Intégrale de Rythmique, Solfège et Improvisation [1924]. *Le Rythme*. Genève, n. 12, p. 12-21.
- * Lettre aux Rythmiciens [1924]. *Le Rythme*. Genève, n. 13, p. 1-8.
- * La Grammaire de la Rythmique: preparation corporelle aux exercices physiques de la méthode [1926]. *Le Rythme*. Genève, n. 17, p. 2-8.
- * Quelques Recomendations aux Professeurs de Rythmique [1926]. *Le Rythme*. Genève, n. 17, p. 10-15.
- * La Technique Corporelle et les Mouvements Continus [1928]. *Le Rythme*. Genève, n. 23, p. 6-16.
- * L'Esprit de l'Enseignement Musical [1930]. *Le Rythme*. Genève, n. 28, p. 3-4.
- * Les "Hop" Musicaux [1930]. *Le Rythme*. Genève, n. 28, p. 14-19.
- * Le Rythme comme Educateur [1930]. *Le Rythme*. Genève, n. 29, p. 8-11.

- * La Rythmique et l'Éducation Corporelle [1931]. *Le Rythme*. Genève, n. 32, p. 3-5.
- * L'Enfant et le Sentiment Plastique [1931]. *Le Rythme*. Genève, n. 32, p. 10-13.
- * Remarques sur l'Arythmie [1932]. *Le Rythme*. Genève, n. 33, p. 3-13.
- * L'Improvisation au Piano [1932]. *Le Rythme*. Genève, n. 34, p. 3-15.
- * Le Jardin d'Enfants [1932]. *Le Rythme*. Genève, n. 34, p. 21-24.
- * Rythmes Irréguliers [1933]. *Le Rythme*. Genève, n. 35, p. 3-9.
- * Improvisation Musical [1933]. *La Revue Musical*. n. 136, p. 344-358.
- * Petite Histoire de la Rythmique [1935]. *Le Rythme*. Genève, n. 39, p. 3-18.
- * Cours de Vacances [1937]. *Le Rythme*. Genève, n. 43, p. 12-13.
- * Notes Éparses sur la Danse Artistique de nos Jour [1939]. *Le Rythme*. Genève, n. 46, p. 3-26.
- * *Souvenir, Notes et Critiques* [1942]. Neuchâtel: Attinger.
- * *La Musique et Nous: notes sur notre double vie* [1945]. Genève: Perret-Gentil.
- * *Notes Bariolées* [1948]. Genève/Paris: Jeheber.
- * *Le Rythme, la Musique et L'Éducation* [1965]. Lausanne: Editions Fœtisch (edição original de 1920).

BIBLIOGRAFIA SOBRE ÉMILE JAQUES-DALCROZE E SUA OBRA

APPIA, Adolphe. L'Origine et les Début de la Gymnastique Rythmique. *Les Feuilletts*. Genève, n. 11, julho de 1911 (publicado em APPIA, Adolphe. *Œuvres Complètes*. Genève: L'âge d'Homme, 1988, p. 140-5).

BACHMANN, Marie-Laure. *Dalcroze Today: an education through and into music*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

_____. *La Rítmica Jaques-Dalcroze: una educación por la música y para la música*. Madrid: Pirámide, 1998.

BERCHTOLD, Alfred. Émile Jaques-Dalcroze et son Temps. In: MARTIN, Frank et al. *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur et le créateur de la Rythmique*. Neuchâtel: La Baconnière, 1965, p. 27-158.

BRUNET-LECOMTE, Hélène. *Jaques-Dalcroze: sa vie, son œuvre*. Genève: Jeheber, 1950.
CALDWELL, Timothy. *Expressive Singing: Dalcroze Eurhythmics for voice*. New Jersey: Prentice-Hall, 1995.

DÉNES, Tibor. Catalogue Complet. In: MARTIN, Frank et al. *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur et le créateur de la Rythmique*. Neuchâtel: La Baconnière, 1965, p. 461-572.

DUTOIT-CARLIER. Jaques-Dalcroze: createur de la Rythmique. In: MARTIN, Frank et al. *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur et le créateur de la Rythmique*. Neuchâtel: La Baconnière, 1965, p. 305-412.

FINDLAY, Elsa. *Rhythm and Movement: applications of Dalcroze Eurhythmics*. Florida: Summy-Birchard, 1971.

GAGNEBIN, Henri. Jaques-Dalcroze Compositeur. In: MARTIN, Frank et al. *Émile Jaques-Dalcroze: L'Homme, Le Compositeur, Le Créateur de la Rythmique*. Neuchâtel: La Baconnière, 1965, p. 159-288.

KUCZKIEWICZ, Marzena Brzozowska. *Toujours Jeune la Rythmique Jaques-Dalcroze sePorte Bien*. Belgique, 1985 (in mimeo).

MADUREIRA, José Rafael. O Ritmo, a Música e a Educação. (resenha). Campinas: *Proposições*. v. 18, n. 2 (52), jan./abr. 2007, p. 269-73.

MARTIN, Frank et al. *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur et le créateur de la Rythmique*. Neuchâtel: La Baconnière, 1965.

MAYOR, Jean-Claude. *Rythme et Joie avec Émile Jaques-Dalcroze*. Chapelle-sur-Moudon: Ketty & Alexandre, 1991.

REICHEL, Bernard. Les Chansons de Jaques-Dalcroze. In: MARTIN, Frank et al. *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur et le créateur de la Rythmique*. Neuchâtel: La Baconnière, 1965, p. 289-304.

SEGNI-JAFFÈ, Louisa Di. Jaques-Dalcroze e il Teatro. In. *Enciclopedia del Teatro del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1980, p. 437-441.

STADLER, Edmond. Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia. In: MARTIN, Frank et al. *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur et le créateur de la Rythmique*. Neuchâtel: La Baconnière, 1965, p. 413-460.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor. *Filosofia da Nova Música*. (tradução de Magna França). São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. (tradução de João Marcos Coelho). In: ADORDO, Theodor et. al. *Textos Escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 165-191.

_____. Idéias para a Sociologia da Música. (tradução de Roberto Schwarz). In: ADORNO, Theodor et al. *Textos Escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 259-268.

ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. (tradução de José Luis Mora Fuentes). São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ALMEIDA, Guilherme e VIEIRA, Trajano. *Três Tragédias Gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. (participação de Haroldo de Campos). São Paulo: Perspectiva, 1997.

ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e Sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.

_____. A Liturgia Olímpica. In: SOARES, Carmen Lúcia. (org.). *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2001, p.79-108.

_____. Investigação Visual a Respeito do Outro. In: GALLO, Sílvio e SOUZA, Regina Maria de (orgs.). *Educação do Preconceito: ensaios sobre poder e resistência*. Campinas: Alínea, 2004, p. 29-68.

_____. O Triunfo da Escolástica, a Glória da Educação. In: *Revista Educação e Sociedade*, v. 26, n. 90, 2005, p. 117-139.

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. *Oração de Parainfo (1935)*. In: *Revista Pro-Posições*, Campinas, v. 16, n. 1 (46), jan./abr. 2005, p. 261-270.

APPIA, Adolphe. *Œuvres Complètes*. (organização, apresentação e notas de Marie-Louise Bablet). Genève: L'âge d'Homme, 1988 (t. 3).

_____. *A Obra de Arte Viva*. (tradução e notas de Redondo Júnior) Lisboa: Editora Arcádia, (s. d.).

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. (tradução de Luis Otávio Burnier et al.). São Paulo-Campinas: Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre Nada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BAUDELAIRE. Charles. *Richard Wagner e “Tannhäuser” em Paris*. (tradução de Plínio Augusto Coêlho e Heitor Ferreira da Costa). São Paulo: Edusp, 1990.

_____. *Escritos sobre arte*. (tradução de Plínio Augusto Coêlho). São Paulo: Edusp, 1991.

BAXMANN, Inge. Nietzsche et la Culture du Corps et de la Danse en Allemagne. In: ROUSIER, Claire (org.). *Être Ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXème. siècle*. Pantin: Centre National de la Danse, 2003, p. 41-64.

_____. Mouvement, Espace et Rythme dans l’Imaginaire Communautaire Moderne en Allemagne. In: ROUSIER, Claire (org.). *Être Ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXème. siècle*. Pantin: Centre National de la Danse, 2003, p. 123-142.

BENJAMIN. Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. (tradução de Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMANN, Antoine. *A prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica de Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. (tradução de Maria Emília Pereira Chanut). Bauru: Edusc, 2002.

BERTHERAT, Térèse. *O Corpo tem suas Razões*. (tradução de Estela dos Santos Abreu). São Paulo: Martins Fontes, 1980

BODE, Rudolf. *Musik und Bewegung: Klaviermusik für Gymnastik und Gruppenrhythmik* (Heft 1: Federn, Marschieren, Laufen, Hüpfen). München: C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung München, 1931.

_____. *Musik und Bewegung: Klaviermusik für Gymnastik und Gruppenrhythmik* (Heft 2: Schwünge im Stand, Schwünge mit Schritten, Schwünge im Schreiten, Schwünge mit Hüpfen). München: C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung München, 1931.

_____. *Musik und Bewegung: Klaviermusik für Gymnastik und Gruppenrhythmik* (Heft 3: Schwingende Rhythmen, Schwebende Rhythmen, Fließende Rhythmen, Stürmende Rhythmen). München: C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung München, 1931.

_____. *Musik und Bewegung: Klaviermusik für Gymnastik und Gruppenrhythmik* (Heft 4: Weites Schwingen, Heiteres Schwingen, Großes Schwingen, Verhaltenees Schwingen. München: C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung München, 1931.

_____. *Musik und Bewegung: Klaviermusik für Gymnastik und Gruppenrhythmik* (Heft 5: Spanischer Tanz, Ungarischer Tanz, Slavischer Tanz). München: C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung München, 1931.

_____. *Musik und Bewegung: Klaviermusik für Gymnastik und Gruppenrhythmik* (Heft 6: Der Abend, Die Nacht, Der Morgen). München: C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung München, 1931.

_____. *Expression-Gymnastics*. (tradução em inglês de Sonya Forthal e Elizabeth Waterman). New York: A. S. Barnes & Company, 1931.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do Pai/Reconstrução do Pai*. (tradução de Alvado Machado e Luis Roberto Mendes Gonçalves). São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CALVINO, Italo. *Cidades Invisíveis*. (tradução de Nilson Moulin). São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. *Por que ler os clássicos*. (tradução de Nilson Moulin). São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. *O Visconde Partido ao Meio*. (tradução de Nilson Moulin). São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CAMPANELLA, Tomás. *A Cidade do Sol*. (tradução do italiano de Álvaro Ribeiro). Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1953.

CAMPANELLA, Tommaso. *La Cité du Soleil*. (tradução francesa de Arnaud Tripet). Genève: Librairie Droz, 2000.

CARANDINI, Silvia e VACCARINO, Elisa. *La Generazione Danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*. Roma: Di Giacomo Editore, 1997.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. (tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada). São Paulo: Martins Fontes, 1977.

CHASIN, Ibaney. *O Canto dos Afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades – uma antologia*. 5. ed. (tradução de Dafne Nascimento Rodrigues). São Paulo: Perspectiva, 2002.

COURTINE, Jean-Jacques. Os Stakhanovistas do Narcisismo: body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: SANT'ANNA, Denise Bertuzzi (org.) *Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

DÉOTTE, Jean-Louis. Walter Benjamin: masse et cinéma. In: ROUSIER, Claire (org.). *Être Ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXème. siècle*. Pantin: Centre National de la Danse, 2003, p. 211-229.

DINVILLE, Claire. *A Técnica da Voz Cantada*. (tradução de Marjorie Courvoisier Hasson). Rio de Janeiro: Enelivros, 1990.

DUNCAN, Isadora. *Minha Vida*. (tradução de Gastão Cruls). 11. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

DUPUY, Françoise. Permanence du Rythme dans la Danse Contemporaine. *Marsyas*, Paris, n. 27, setembro de 1993, p. 43-44.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. (tradução de Ruy Jungmann). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. *Mozart: sociologia de um gênio*. (tradução de Sergio Goes de paula). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

EMERY, Eric. *Temps et Musique: temps et dialectique de la durée, dialectique de la durée dans l'art musical*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1975.

EURÍPIDES. *As Bacantes*. (tradução de Trajano Vieira). São Paulo: Perspectiva, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. 21. ed. (tradução de Raquel Ramallete). Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FRANCO, Susanne. Ginnastica e Corpo Espressivo: il metodo Bode. *Teatro e Storia*, Bolonha, n. 12, p. 67-96, 1997.

_____. *Armonie del Corpo, del Gesto e del Movimento: influenza della estetica applicata di François Delsarte e del delstartismo nella pedagogia plastico-musicale di Jaques-Dalcroze*. *Biblioteca Teatrale*, Roma, n. 34, p. 5-44, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. 6. ed. (tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica Viva*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

GROVE,

HANNAH, Arendt. *Homens em Tempos Sombrios*. (tradução de Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Impérios: 1875-1914*. 3. ed. (tradução de Sieni Maria Campos et al.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOWARD, Ebenezer. *Cidades-Jardins de Amanhã*. (tradução de Marco Aurélio Lagonegro) 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4. ed. (tradução de João Paulo Monteiro). São Paulo: Perspectiva, 1996.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. 2. ed. (tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano). São Paulo. Editora Globo, 2001.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do Homem Grego*. (tradução de Arthur Parreira) 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JUVÉNAL. *Satires*. (tradução em francês de Pierre de Labriolle e François Villeneuve). Paris: Les Belles Lettres, 1996

_____. *Sátiras*. 2. ed. (tradução de Francisco Antônio Martins Bastos). São Paulo: Edições Cultura, 1945.

KENNEDY, Michael. *Mahler*. (tradução de Álvaro Cabral) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. (tradução de Pedro Sússeking). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

LANGLADE, Alberto e LANGLADE, Nelly Rey de. *Teoria General de la Gimnasia*. 2. ed. Buenos Aires: Stadium, 1982.

LOPES, Joana. *Pega Teatro*. São Paulo: Papirus. 1989.

_____. *Coreodramaturgia: uma dramaturgia para a dança*. 2. ed. Santos: Comunnicar, 2007.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la Danse Contemporaine*. Paris: Contre Danse, 1997.

MADUREIRA, José Rafael. *François Delsarte: Personagem de uma dança (re) descoberta*. Campinas: Faculdade de Educação da Unicamp, 2002, 244 p. (dissertação de mestrado).

_____. *Ginástica Expressiva de Rudolf Bode*. (resenha). Campinas: *Pro-Posições* v. 19, n. 2 (56), maio/ago. 2008, p. 217-22.

MANN, Klaus. *Mefisto*. (tradução de Erlon José Paschoal). São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. (tradução de Lamberto Puccineli e Mauro de Almeida). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MORENO, Andréa. *Corpo e Ginástica num Rio de Janeiro – mosaico de imagens e textos*. Campinas: Faculdade de Educação da Unicamp, 2001, 246 p. (tese de doutorado).

MILLER, Jussara. *A Escuta do Corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

MUNFORD, Lewis. *A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*. (tradução de Neil da Silva). 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NICHOLAS, Lorraine. Mécénat et Communauté à Dartington Hall. In: ROUSIER, Claire (org.). *Être Ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXème. siècle.* Pantin: Centre National de la Danse, 2003, p. 165-178.

PETRÔNIO. *Satyricon.* (tradução de Paulo Leminski). 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ORTEGA, Francisco. *Intensidade: para uma história herética da filosofia.* Goiânia: Editora da UFG, 1998.

_____. *Amizade e Estética da Existência em Foucault.* Rio de Janeiro: Graal Ltda., 1999.

_____. Da Ascese à Bio-Ascese ou do Corpo Submetido à Submissão ao Corpo. In: RAGO, Margareth et al. (orgs.) *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas.* Rio de Janeiro: DP & A, 2002, p. 139-173.

OWEN, Wilfred. *The Poems of Wilfred Owen.* London: Wordsworth Poetry Library, 1994.

PERROT, Michele. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra.* (tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily). São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

PIRCHAN, Emil. *Harald Kreutzberg: sein Leben un seine Tanze.* Wien: Wilhelm Frick Verlag, 1950.

PLATÃO. *O simpósio ou do amor.* (tradução e notas de Pinharanda Gomes). Lisboa: Guimarães Editores, 1986.

_____. *Fedro.* 5. ed. (tradução de Pinharanda Gomes). Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

_____. *A República.* (tradução de Enrico Corvisieri). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PLATON. *Les Lois.* (tradução em francês de Édouard des Places). Paris: Les Belles Lettres, 1992 (3 v.).

_____. *La République.* (tradução em francês de Émile Chambry) Paris: Les Belles Lettres, 1996 (3 v.).

PORTE, Alain. *François Delsarte: une anthologie.* Paris: Editions IPMC, 1992.

RANDI, Elena (org.). *François Delsarte: le leggi del teatro – il pensiero scenico del precursore della danza moderna.* Roma: Buzone Editore, 1993.

RILKE, Rainer Maria. *Histórias do Bom Deus.* (tradução de Pedro Sússekind). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

ROBINSON, Jacqueline. *L'Aventure de la Danse Moderne en France (1920-1970).* Paris: Editions Bouge, 1990.

ROUSIER, Claire (org.). *Être Ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXème. siècle*. Pantin: Centre National de la danse, 2003.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio ou da educação*. (tradução de Roberto Leal Ferreira). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ensaio sobre a origem das línguas*. 2. ed. (tradução de Fulvia Moretto). Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

ROPA, Eugenia Casini. *La Danza e L'Agitprop: i teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*. Bologna: Il Mulino, 1988.

_____. (org.). *Alle Origine della Danza Moderna*. Bologna: Il Mulino, 1990.

RUSSEL, Bertrand. *Autobiografia (1872-1914)*. (tradução de Brenno Silveira). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *No que acredito*. (tradução de André de Godoy Vieira). Porto Alegre: L & PM Pocket, 2007.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. (tradução de Tomás Rosa Bueno). São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Terra dos Homens*. (tradução de Ruben Braga). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. (tradução de Marisa de Fonterrada, Magda Gomes e Maria Lúcia Paschoal). São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SHAWN, Ted. *Every Little Movement: a book about François Delsarte*. 2. ed. New York: M. Witmark & Sons, 1963.

_____. *Chaque petit Mouvement: à propos de François Delsarte*. (tradução em francês, introdução e notas de Annie Suquet). Paris: Centre National de la Danse, 2005.

SILVA, Ana Márcia. Das práticas corporais ou porque “narciso” se exercita. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Florianópolis; v. 3, n. 17, maio 1996, p. 244-251.

SOARES, Carmen. *Educação Física: Raízes Européias e Brasil*. Campinas: Autores Associados, 1994.

_____. *Imagens da Educação no Corpo*. Campinas: Autores Associados, 1998.

_____. (org.) *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2000.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana*. 9. ed. (tradução de Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, (s. d.).

_____. *Édipo Rei*. (tradução de Trajano Vieira). São Paulo: Perspectiva, 2001.

SOMBART, Werner. *El Burguês: Contribución a la Historia Elpiritual del Hombre Economico Moderno*. 4. ed. (tradução de Maria Pilar Lorenzo). Madrid: Alianza Editorial, 1982.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. (tradução de Carlos Alberto Faraco). Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

SZEEMANN, Harald. Monte Verità. In: ROUSIER, Claire (org.). *Être Ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXème. siècle*. Pantin: Centre National de la Danse, 2003, p. 17-40.

VALÉRY, Paul. *A Alma e a Dança*. (tradução de Marcelo Coelho). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VAZ, Alexandre Fernandez. Treinar o Corpo, Dominar a Natureza: notas para uma análise do esporte com base no treinamento corporal. *Caderno Cedes*. Dossiê Corpo e Educação. Campinas: Faculdade de Educação da Unicamp, n. 48, 1999.

WILLEMS, Edgar. *Le Rythme Musical: étude psychologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

WOOLF, Virginia. *Um Teto todo Seu*. (tradução de Vera Ribeiro). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CRONOLOGIA

ANO	IDADE	VIDA
1865	-	Aos 6 de julho nasce em Viena (Áustria) Émile Henri Jaques, filho de Jules Jaques e Julie Jaunin. Seus pais eram de origem suíça (Saint Croix, Yverdon), bem como o restante da família. A mudança para a capital austríaca ocorreu devido ao trabalho do senhor Jules que, na condição de representante das relojarias Irmãos Mermod e Audemars, deveria realizar freqüentes viagens pela Rússia e Polônia. Boa parte da família Jaques, o tio, o avô o bisavô, era formada por pastores que, em uníssono, cultivavam a música com grande entusiasmo; havia também o tio e padrinho Emile Jaques, professor, violinista e pianista virtuose que influenciou significativamente o devir musical do sobrinho.
1870	4	Nascimento de sua irmã Hélène, que se tornará uma das colaboradoras mais presentes na futura carreira profissional de Émile.
1870	5	No Parque do Estado (<i>Stadtpark</i>), em Viena, a família Jaques acompanhou os concertos da orquestra imperial, dirigidas por Johann Strauss.
1871	6	Observando que o amor transgeracional pela música cativara o primogênito, o casal Jaques empenhou-se em proporcionar a ele todas as condições para o florescer de seu devir poético. Aos 6 anos recebe as primeiras lições de piano.
1875	10	Retorna à Suíça com toda a família no mês de julho; admissão na Escola Privat fundada por Rudolf Töpffer em 1814; alguns meses antes de deixar Viena, Émile teve a oportunidade de assistir com grande comoção a uma montagem de Aida conduzida pelo próprio Verdi.
1877	12	Admissão no Colégio Calvino, onde organizou uma pequena orquestra, a <i>Musigena</i> ; lançou, com a colaboração do colega Philippe Monnier, o jornal <i>Cricri</i> , rapidamente censurado pelo diretor do Colégio por seu conteúdo supostamente subversivo; no mesmo período foi admitido no Conservatório de Genebra onde recebeu ensinamentos dos professores Oscar Schultz, Hugo de Senger e Henri Ruegger.

- 1881 16 Entrada para a Sociedade de Belas-Letras; nesse ambiente, apresentou suas primeiras canções calorosamente acolhidas por seus camaradas.
- 1883 18 Fim dos estudos secundários e formatura com honras no Colégio e no Conservatório; participa de uma pequena turnê de verão pela França a convite de seu primo Bonarel, diretor do Teatro de Lausanne.
- 1884 19 Muda-se para Paris; aloja-se num pequeno apartamento na rua Sainte-Anne e frequenta as aulas de Gabriel Fauré, Albert Lavignac, Vicent d'Indy, Marmontel e, nos domínios da dicção, estuda com Talbot; associa-se à Sociedade de Autores, Compositores e Editores de Música conhecida como SACEM, fundada em Paris no ano de 1850.
- 1886 21 Para poder custear seus estudos avançados de música, consegue uma vaga de pianista no Hotel de Banhos Saint-Gervais-les-Bains, em Haute-Savoie; nesse hotel conhece Léo Delibes que reconhece o talento do jovem pianista e promete introduzi-lo na arte da instrumentação; ao voltar para Genebra recebe o convite de Esnest Adler para ser o regente substituto da orquestra de um teatro de Vaudeville na capital da Argélia; reencontro com o colega de colégio Raymond Valcroze de quem tomará por empréstimo o sonoro sobrenome, com uma pequena modificação, passando a apresentar-se, a partir desse momento, Émile Jaques-Dalcroze; a criação de um nome artístico foi necessária por exigência de uma editora francesa interessada em publicar suas canções pois já havia em Paris outro compositor chamado Jaques; além da mudança de nome, Jaques-Dalcroze deixa crescer a barba e passa a usar óculos.
- 1887 22 Parte para Áustria para um aprofundamento de 2 anos na Academia de Música de Viena; estuda com Hermann Graedener, Adolf Prosnitz, Robert Fucks e Anton Bruckner.
- 1889 24 Volta para Genebra e, logo em seguida, viaja novamente para Paris onde conhece Mattis Lussy cujas teorias sobre o ritmo musical serão amplamente estudadas e aplicadas na Rítmica.
- 1891 26 De volta a Genebra é convidado a participar da Academia de Música de Genebra como responsável pela cadeira de História da Música, trabalho que desenvolve com excelência acadêmica.
- 1892 27 Admissão no Conservatório de Genebra tornando-se responsável pela cadeira de Harmonia Teórica e Solfejo Superior, onde inicia os primeiros experimentos de seu sistema de educação musical.
- 1895 30 Associa-se ao *Sapajou*, companhia fundada por pintores de Genebra, onde realiza performances musicais.
- 1897 31 Conhece a cantora italiana Nina Faliero e realiza com ela diversos concertos; Nina Faliero, celebrada pela beleza de sua voz, será responsável em divulgar as canções de Jaques-Dalcroze; início da amizade com o violinista virtuose Eugène Ysaye.

- 1898 33 * Publicação do artigo “Les Études Musicales et l’Éducation de l’Oreille”.
- 1899 34 Aos 26 de dezembro celebra as núpcias com Nina Faliero.
- 1900 35 Inspirado na SACEM, envolve-se no projeto de criação de uma associação suíça pelos direitos do músico que será fundada somente no ano de 1923 sob o nome de SUISA; turnê em Alsácia e Holanda.
- 1902 37 Participa do Congresso de musicistas suíços em Aarau, onde apresenta suas idéias acerca da educação rítmica; abertura de um grupo de estudos especiais em uma sala alugada e pedido de autorização dos pais para liberarem seus filhos para o experimento.
- 1903 38 Morte de Julie, sua mãe em 24 de agosto seguida, menos de um ano depois, pela morte de Jules, seu pai aos 23 de abril de 1904.
- 1905 39 Demonstração pública da Ginástica Rítmica no Cassino de Saint Pierre em Genebra; Congresso sobre o ensino de música em Soleure onde apresenta um memorando sobre a reforma da pedagogia musical.
* Publicação do artigo “Un Essai de Réforme de l’Enseignement Musical dans les Écoles”.
- 1906 40 Encontro com Adolphe Appia que, casualmente, assiste à demonstração pública da Ginástica Rítmica; inicia-se nesse momento a intensa correspondência entre os dois amigos que culminará na utopia de Hellerau; logo depois é realizado o 1º curso oficial de Rítmica na *Petite Salle de la Réformation*, em Genebra, de 23 de agosto a 8 de setembro, período em que Jaques-Dalcroze era diretor da Sociedade de Ginástica Rítmica de Genebra.
* Publicação, em alemão, de seu sistema de educação musical “Die Rhythmik”.
- 1907 41 Demonstração do método em Stuttgart.
* Publicação do artigo “L’Initiation au Rythme”.
- 1909 44 Nascimento de Gabriel, o único filho do casal Emile Jaques-Dalcroze e Nina Faliero, no dia 22 de setembro; turnês pela Europa e publicação do primeiro número da revista bilingüe “Le Rythme/Der Rhythmus” cujo editor é Paul Boepple que será um meio muito importante de divulgação da Rítmica de Dalcroze; turnê pela Alemanha e Áustria para demonstrações e conferências; recebe informalmente a proposta do irmãos Dohrn entusiasmados em fundar um Instituto Jaques-Dalcroze na Alemanha; morte de seu professor e amigo Mattis Lussy.
* Publicação dos artigos “L’Éducation par le Rythme” e “Pour répondre à ceux qui confondent les exercices publics de Gymnastique Rythmique de mes élèves avec des exercices de Danse”.

- 1910 45 Neste ano, depois de receber e aceitar o convite oficial dos irmãos Dohrn, pede sua demissão do Conservatório cujos diretores rapidamente o nomeiam professor honorário oferecendo-lhe, por sua notoriedade, uma medalha de ouro; seguindo esse movimento a Universidade de Genebra oferece a Jaques-Dalcroze o seu 1º *honoris causa*; na noite de 30 de junho, às vésperas da partida para Alemanha, recebe uma calorosa homenagem do Círculo de Artes e Letras; início da construção do Instituto de Hellerau em Dresden e, enquanto aguarda a conclusão do projeto arquitetônico, inicia os estudos da Rítmica num local provisório.
* Publicação dos artigos “L’Éducation par le Rythme et pour le Rythme”, “Le Rythme au Théâtre” e “Fragments d’une Conférence”.
- 1911 46 Finalização e inauguração do *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus Jaques-Dalcroze*, que iniciou as atividades escolares em meio aos retoques de acabamento e instalações gerais.
- 1912 47 1ª Festival do Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau, realizado entre os dias 26 de junho e 11 de julho.
* Publicação dos artigos “La Musique et l’Enfant” e “Comment Retrouver la Danse?”.
- 1913 48 2ª Festival do Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau, realizada de 21 a 28 de junho; inauguração da London School of Eurhythmics sob a direção de Percy Ingham que impulsionará a abertura de outras escolas de Rítmica em Paris, Berlim, Viena, Estocolmo, Moscou e Nova Iorque.
- 1914 49 Morte do fundador do Instituto de Hellerau Wolf Dohrn; depois de encenar a nacionalista Festa de Junho em Genebra e com a eclosão da PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL, Jaques-Dalcroze permanece na Suíça; em setembro assina o protesto coletivo contra o bombardeamento da Catedral de Reims e da biblioteca de Louvain; dispersão de todos os alunos estrangeiros, a maioria deles volta para os seus países de origem; o Instituto de Hellerau é fechado pelos militares e ocupado pela Cruz Vermelha.
* Publicação do artigo “La Rythmique, le Solfège et l’Improvisation”.
- 1915 50 Inauguração, em outubro, do Instituto Jaques-Dalcroze em Genebra na rua da *Terrassière*, número 44, onde se mantém até o presente momento.
* Publicação dos artigos “La Rythmique et la Composition Musical” e “L’École, la Musique et la Joie”.
- 1916 51 * Publicação dos artigos “A Batôns Rompus”, “Le Rythme et l’Imagination Créatrice”, “La Rythmique et le Geste dans le Drame Musical et Devant la Critique” e do primeiro volume de seu método de educação musical “La Rythmique I: Enseignement pour le Développement de l’Instinct Rythmique et Métrique, du sens de l’Harmonie Plastique et de l’Equilibre des Mouvements et pour la Régularisation des Habitudes Motrices”.

- 1917 52 * Publicação do segundo volume de seu método de educação musical “La Rythmique II: Enseignement pour le Développement de l’Instinct Rythmique et Métrique, du sens de l’Harmonie Plastique et de l’Equilibre des Mouvements, et pour la Régularisation des Habitudes Motrices”.
- 1918 53 Morte do amigo Théophile Ysaye.
* Publicação do artigo “Le Danseur et la Musique”.
- 1919 53 Ministra curso na Escola Normal de Música de Paris; Jacques Rouché introduz a Rítmica na Grand-Opera de Paris.
* Publicação dos artigos “La Rythmique et la Plastique Animée” e “Le Rythme, la Mesure et le Tempérament”.
- 1920 54 Pequena estadia na capital francesa ministrando cursos e conferências; turnê pela Bélgica.
* Publicação do livro “Le Rythme, la Musique et L’Éducation”, uma reunião de pequenos textos escritos entre 1898-1919 que pode ser compreendido como um panorama dos pressupostos pedagógicos e estético-filosóficos da Rítmica.
- 1921 55 * Publicação do artigo “Définition de la Rythmique”.
- 1922 56 Morte do desenhista e colaborador Paulet Thévenaz.
* Publicação dos artigos “La Technique de la Plastique Vivante” e “Devoir et savoirs du Maître de Rythmique”.
- 1924 58 Permanece em Paris por dois anos; nas férias de verão, Jaques-Dalcroze dirige os cursos de *Westfield College* em Londres.
* Publicação dos artigos “Principes et But de la Rythmique”, “Les Exercices de la Méthode Intégrale de Rythmique” e “Lettre aux Rythmiciens”.
- 1925 60 Conferências em Turim; durante a celebração do 60º aniversário de Jaques-Dalcroze, a República e o Cantão de Genebra conferem-lhe o título de “burgueses de honra”; em outubro, por conta da demissão de Jacques Rouché, as lições de Rítmica são suprimidas do Opera de Paris.
- 1926 61 Primeiro Congresso do Ritmo realizado em Genebra com a presença de representantes de 12 países: Alemanha, Inglaterra, Bélgica, Espanha, Estados Unidos, França, Hungria, Polônia, Suécia, Holanda e Checoslováquia; criação da União Internacional de Professores do Método (U.I.P.M.) que será substituída, em 1977, pela Federação Internacional dos Professores de Rítmica (F.I.E.R.), mantida assim até o presente momento.
* Publicação dos artigos “La Grammaire de la Rythmique: Preparation Corporelle aux Exercices Physiques de la Méthode” e “Quelques Recomendations aux Professeurs de Rythmique”.

- 1927 62 Por ocasião da Exposição Internacional de Frankfurt, Jaques-Dalcroze retorna à Alemanha depois de um intervalo de 13 anos; é recebido com grande entusiasmo no Congresso de Pedagogia Musical.; turnê pela Polônia.
- 1928 62 Morte do amigo Adolphe Appia; primeira tentativa estatal de inclusão da Rítmica na escola primária;
* Publicação do artigo “La Technique Corporelle et les Mouvements Continus”.
- 1929 63 Turnê pela Alemanha, Holanda e Suíça; o governo francês concede a Jaques-Dalcroze o título de Oficial da Legião de Honra e de Oficial da Instrução Pública.
- 1930 64 Cursos de Rítmica em Estocolmo; criação da Sociedade Dalcroze no Japão.
* Publicação dos artigos “L’Esprit de l’Enseignement Musical”, “Les Hop Musicaux” e “Le Rythme comme Educateur”.
- 1931 65 Morte do amigo Eugène Ysaye.
* Publicação dos artigos “La Rythmique et l’Education Corporelle” e “L’Enfant et le Sentiment Plastique”.
- 1932 66 Conferência no Conservatório Real de Bruxelas por ocasião das comemorações do centenário da escola.
* Publicação dos artigos “Remarques sur l’Arythmie”, “L’Improvisation au Piano” e “Le Jardin d’Enfants”.
- 1933 67 * Publicação dos artigos “Rythmes Irréguliers” e “L’improvisation Musical”.
- 1934 69 Introdução oficial da Rítmica nas escolas de Estocolmo.
- 1935 70 Por ocasião do 70º aniversário, recebe um “livro de ouro” contendo 10.500 assinaturas de alunos do mundo inteiro.
* Publicação dos artigos “Petite Histoire de la Rythmique” e “Causerie à Bâtons Rompus”.
- 1936 71 Nesse ano Jaques-Dalcroze recebe o seu 2º *honoris causa* pela Universidade de Chicago; primeiro Congresso Internacional de Educação Musical em Praga.
- 1937 72 Turnê pela Escandinávia; cursos de Rítmica na Escola de Arte Dramática e Lírica de Ankara (Turquia).
* Publicação do artigo “Cours de Vacances”.
- 1939 74 Eclosão da SEGUNDA GUERRA MUNDIAL; interrupção das viagens e turnês.
* Publicação do artigo “Notes Éparses sur la Danse Artistique de nos Jour”.

1940	75	Morte do amigo e colaborador Edouard Claparède.
1942	77	* Publicação do livro “Souvenir, Notes et Critiques”.
1944	79	Morte do amigo e colaborador Percy Ingham, fundador da <i>Dalcroze School of Dalcroze Eurhythmics</i> , a primeira escola de Rítmica, inaugurada em 1913.
1945	80	Harald Dohrn é assassinado pelos nazistas; final da SEGUNDA GUERRA MUNDIAL; diversas manifestações comemorativas pelo 80º aniversário de Jaques-Dalcroze; a Universidade de Lausanne outorga a Jaques-Dalcroze o seu 3º <i>honoris causa</i> . * Publicação do livro “La Musique et Nous: notes sur notre double vie”.
1946	81	Morte, aos 69 anos, da esposa Nina Faliero; nesse ano recebe pela primeira vez o prêmio de Literatura, Música e Belas-Artes.
1947	82	O Instituto de Estocolmo recebe apoio governamental; Jaques-Dalcroze recebe o seu 4º <i>honoris causa</i> pela Universidade de Clermont-Ferrand.
1948	83	* Publicação do livro “Notes Bariolées”.
1950	84	No dia 1º de julho, às vésperas de celebrar o seu 85º aniversário, Émile Jaques-Dalcroze despede-se de uma vida inteiramente dedicada a fazer da música uma experiência de alegria e amor.

PERSONALIDADES

Adler, Ernest (?) Músico suíço. Foi celebrado por suas transcrições para piano de óperas consagradas. Em 1886, convidou Jaques-Dalcroze para dirigir com ele a orquestra de um teatro de variedades na capital da Argélia.

Alexander, Gerda (1908-1994) Terapeuta e *rythmicienne* dinamarquesa. Foi aluna de Jaques-Dalcroze e desenvolveu o seu método de reeducação corporal, conhecido como Eutonia, inspirada pela experiência da Rítmica.

Allan, Maud (1883-1956) Dançarina canadense. Citada por Jaques-Dalcroze como umas dançarinas mais expressivas de seu tempo ao lado de Isadora Duncan e Ruth Saint Dennis.

Andrade, Mário de (1893-1945) Escritor brasileiro.

Andry, Nicolas (1658-1742) Médico e intelectual francês. Considerado como fundador da ortopedia por ter sido o primeiro a valer-se do termo na publicação do controverso livro “Ortopedia ou a arte de prevenir e corrigir, nas crianças, as deformidades do corpo”, publicado em 1749. Michel Foucault publicou em “Vigiar e Punir” (1975) duas xilogravuras extraídas desse livro: a conhecida “árvore contorcida” (ilustração n. 1), que por muito tempo foi empregada como símbolo das sociedades ortopédicas e a “alegoria da ortopedia” (ilustração n. 30), onde pode-se observar uma jovem senhora de feições suaves sentada aos pés de colunas helênicas carregando com firmeza uma régua que contém os dizeres *hæc est regula recti*; ao seu redor pode-se avistar três meninos-cupidos-anjos.

Appia, Adolphe (1862-1928) Escritor, ensaísta, cenógrafo, desenhista e filósofo da arte suíço. Nasceu em Genebra e ali viveu boa parte de sua vida. Adolphe Appia foi amigo e conselheiro de Jaques-Dalcroze que possibilitou o pleno florescer da Rítmica não apenas como pedagogia musical, mas como passagem obrigatória do artista lírico, do cantor, do ator e do dançarino. Ele aparece com destaque na historiografia teatral como fundador de uma moderna compreensão da encenação dramática, da concepção cenográfica, do espaço cênico, da iluminação e de uma nova leitura do ator lírico. Seus escritos aproximam-se das idéias de Richard Wagner no tocante ao conceito da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*). Em Hellerau, juntamente com Dalcroze, ele pôde dar materialidade às possibilidades teatrais e líricas da Plástica Animada especialmente na encenação de Orfeu e Eurídice de Gluck. Entre seus diversos ensaios destacam-se: *La Mis en scène du drama wagnerien* (1895); *La musique et la mis en scène* (1899) e *Œuvre d'Art Vivant* (1921), dedicada à Emile Jaques-Dalcroze.

Ansermet, Ernest (1883-1969) Regente suíço. Foi um entusiasta da Rítmica Jaques-Dalcroze. Publicou: *L'Experience Musical et le Monde d'aujourd'hui* (1949); *Les Fondements de la Musique dans la Conscience Humaine* (1961); *Le Temps Musical* (1969).

Astaire, Fred (1899-1987) Ator e dançarino estadunidense.

Bach, Johann Sebastian (1685-1750) Compositor alemão.

Baker, Josephine (1906-1975) Dançarina e cantora estadunidense.

Barros, Manoel de (1916) Poeta brasileiro.

Bartók, Béla (1881-1945) Compositor húngaro. Realizou, juntamente com Kodály, uma vasta pesquisa de campo onde compilou as canções folclóricas utilizando-as, posteriormente, como impulso criativo de suas obras sinfônicas sensivelmente influenciadas pela música expressionista de Debussy: “Kodály e eu desejávamos realizar a síntese do Oriente e do Ocidente. Devido à nossa raça, à posição geográfica de nosso país que é simultaneamente a extrema ponta do Leste e a fortificação defensiva do Oeste, nós podíamos ter essa pretensão; isso nos foi possível graças ao vosso Debussy cuja música acabara de chegar até nós, iluminando-nos” (Bartok apud EMERY, 1975, p. 576).

Baud-Vovy, Daniel (1870-1958) Escritor suíço. Escreveu, juntamente com Albert Malche, o libreto da “Festa de Junho”, com a música composta por Jaques-Dalcroze. Também escreveu o texto de duas óperas de Gustav Doret.

Bausch, Pina (1940) Dançarina e coreógrafa alemã. Foi aluna de Kurt Jooss na Folkwangschule na cidade de Essen (Alemanha) que inspirou nela a criação de um novo gênero cênico, o teatro-dança (*Tanztheater*).

Beethoven, Ludwig van (1770-1827) Compositor alemão. Jaques-Dalcroze considerava-o como um “pai espiritual”, tendo dedicado à ele algumas meditações: “Nunca, ao interpretar Beethoven, meu pai espiritual, eu duvidei que as nossas vibrações desconhecidas não levariam a ele o eco da minha emoção. Não há um só momento em minha vida, envolto em dor ou júbilo, que eu não tenha imaginado a presença desse pai, onde quer que eu estivesse e para onde eu fosse, e isso é verdadeiramente reconfortante” (Jaques-Dalcroze apud MAYOR, 1991, p. 93).

Benjamin, Walter (1892-1940) Filósofo alemão.

Bergson, Henri (1859-1941) Filósofo francês.

Berlioz, Hector (1803-1869) Compositor francês.

Birmelet (?) Rhythmicienne francesa. Foi professora de Rítmica de Françoise Dupuy em 1932.

Bizet, Georges (1838-1875) Compositor francês. Sobrinho de François Delsarte, frequentou os cursos de Estética Aplicada ministrados em Paris em meados do século XIX.

Bloch, Ernest (1880-1959) Compositor estadunidense. Esteve presente no 2º Festival de Hellerau em 1913.

Bode, Rudolf (1881-1971) Musicista, pedagogo e compositor alemão. Estudou no conservatório de Lipsia e diplomou-se em Rítmica no Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau em 1911. Apesar da grande influência do pensamento dalcroziano, buscou outros caminhos fundando a chamada Ginástica Expressiva (*Ausdrucksgymnastik*). Entre suas publicações destacam-se: *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik* (1913); *Der Rhythmus seine Bedeutung für Erziehung* (1920); *Ausdrucksgymnastik* (1922); *Rhythmik und Metrik* (1922); *Rhythmus und Körpererziehung* (1923); *Das Lebendige in der Leibeshziehung* (1925); *Musik und Bewegung: Klaviermusik für Gymnastik und Gruppenrhythmik* (1931); *Energie und Rhythmus* (1941); *Rhythmische Gymnastik* (1957).

Boepple, Paul (1886-1970) Professor suíço. Amigo e colaborador de Jaques-Dalcroze, lançou a revista *Le Rythme* em 1909. Grande entusiasta das idéias de Jaques-Dalcroze, acabou por designá-lo como o “Pestalozzi da música”. Publicou um ciclo de seis palestras de Jaques-Dalcroze ministradas em Genebra durante um curso de verão sob o seguinte título: *Der Rhythmus als Erziehungsmitteld für das Leben und die Kunst* (1907).

Bonarel, Samuel Jaques (?) Diretor teatral. Foi responsável pelo Teatro de Lausanne e convidou seu primo Jaques-Dalcroze a realizar com a sua companhia uma turnê pela Suíça.

Bourgeois, Louise (1911) Artista plástica francesa.

Brandauer, Klauss Maria (1944) Ator austríaco. Interpretou Hendrik Höfgen no filme *Mefisto* dirigido por István Szabó (1981, 166 min.), baseado no romance homônimo de Klaus Mann.

Bréville, Pierre (1861-1949) Compositor francês. Entre 1884-6, participava do círculo de amigos de Jaques-Dalcroze.

Browne, Maurice (1881-1955) Diretor teatral inglês. Esteve presente no 2º Festival de Hellerau em 1913.

Bruckner, Anton (1824-1896) Compositor e organista austríaco. Foi professor de harmonia de Jaques-Dalcroze no Conservatório de Viena entre 1887-9.

Brunet-Lecomte, Hélène (1870-1965) Pianista suíça. Irmã e colaboradora de Jaques-Dalcroze, publicou a primeira biografia do criador da Rítmica intitulada: *Jaques-Dalcroze: sa vie, son œuvre* (1950).

Calvin, Jean (1509-1564) Teólogo francês. Fundou em Genebra o Colégio Calvino, freqüentado por Jaques-Dalcroze entre 1877-84.

Calvino, Italo (1923-1985) Escritor italiano.

Calzabigi, Ranieri de (1714-1795) Poeta e libretista italiano. Escreveu, entre outros, o libreto da ópera *Orfeu e Eurídice* de Gluck.

Charcot, Jean-Martin (1825-1893) Neurologista francês. Georges Gilles de la Tourette Médico francês

Carlut, Hélène (1908-1979) Dançarina e coreógrafa francesa. Formou-se em música com César Geoffroy. Estudou na escola Hellerau-Laxemburgo com Rosalia Chladek, tendo participado de inúmeros estágios conduzidos por Jaques-Dalcroze. Foi a primeira mestra de Françoise Dupuy que cultivou nela os princípios da Rítmica Jaques-Dalcroze.

Chladek, Rosalia (1905-1995) Dançarina alemã. Foi aluna de Jaques-Dalcroze em Hellerau. Fundou a escola de Hellerau-Laxemburgo.

Charpentier, Gustave (1860-1956) Compositor francês. Estudou no Conservatório de Paris e compôs peças polêmicas sobre a liberação feminina. Entre 1884-6, participava do círculo de amigos de Jaques-Dalcroze.

Chausson, Ernest (1855-1899) Compositor francês. Após ter cursado direito, iniciou os estudos musicais no Conservatório de Paris. Entre 1884-6, participava do círculo de amigos de Jaques-Dalcroze.

Chenevière, Jacques (1886-1976) Poeta suíço. Amigo e colaborador de Jaques-Dalcroze, foi responsável, juntamente com Edouard Claparède e Auguste de Morsier, pela fundação, em 1915, do Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra. Colaborou com Dalcroze em alguns espetáculos escrevendo os versos da pantomima “Eco e Narciso”, composta para orquestra, coral e solistas, apresentada no Festival de Hellerau em 1912, e o libreto da “La Fête de la Jeunesse et de la Joie”, encenada em 1923. Dalcroze dedicou a ele o texto “Le Rythme, la Mesure et le Tempérament” (1919).

Chopin, Frédéric (1810-1849) Compositor polonês.

Claparède, Edouard (1873-1940) Psicólogo e educador suíço. Foi professor da Universidade de Genebra, onde realizou pesquisas experimentais sobre o desenvolvimento da criança que influenciaram a prática pedagógica das escolas suíças. Foi amigo e colaborador de Jaques-Dalcroze. Entusiasmado com as possibilidades da Rítmica, foi fundador, em 1915 juntamente com Jacques Chenevière e Auguste de Morsier, o Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra. Publicou: *L'Association des Idées* (1902); *Psychologie de l'Enfant et Pédagogie Experimental* [1905].

Claudé, Paul (1868-1955) Escritor e dramaturgo francês. Esteve presente, em 1913, no Festival de Hellerau onde apresentou a peça “Anúncio feito a Maria”.

Combarieu, Jules (1859-1916) Musicólogo e crítico francês. Publicou: *Les rapports de la poésie et de la musique considéré au pont de vue de l'expression* (1894); *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique* (1897); *La musique, ses lois, son évolution* (1911).

Coupeau, Jacques (1879-1949) Dramaturgo francês. Visitou o Instituto de Hellerau e também o Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra. Convencido dos benefícios artístico-pedagógicos do sistema de Dalcroze, introduz a Rítmica como disciplina obrigatória em sua escola de formação de atores conhecida como “Vieux Colombier”, fundada em 1913.

Craig, Gordon (1872-1966) Escritor e diretor teatral inglês. Tinha uma verdadeira adoração por Adolphe Appia, considerando-o como o maior cenógrafo da Europa. As semelhanças com o trabalho de Appia levou Dalcroze a acusá-lo de plágio.

Cunningham, Merce (1919) Dançarino e coreógrafo estadunidense.

Dauriac, Lionel (1874-1923) Musicólogo francês. Publicou: *Essai sur l'Esprit Musical* (1904).

Debussy, Claude (1862-1918) Compositor francês. Liderou o movimento expressionista francês que teve muitos adeptos na Europa como no oriente, conforme Kodály e Bartok. Jaques-Dalcroze considerava-o o maior compositor de sua predileção: “Na criação de uma obra musical, é preciso haver uma constante colaboração entre três elementos principais: a melodia, a harmonia e o ritmo. Muitos compositores conhecem apenas um ou dois desses elementos, o que condena suas obras ao esquecimento ainda que tais elementos sejam de uma essência superior. Outros possuem apenas um desses elementos, agradando apenas aos seus pares. Alfred Poechon acaba de publicar um livro muito interessante sobre as partituras de Jean-Jacques Rousseau, que compunha apenas melodias, desprezando a harmonia e o ritmo. Sua obra musical nasceu morta. Johann Strauss, cujas harmonias são de uma grande pobreza, viverá ainda muito tempo graças aos seus maravilhosos dons do ritmo e da invenção melódica. A obra de Stravinsky, graças à sua incrível rítmica e ao colorido de sua orquestração, viverá ainda muito tempo, mas não tanto tempo quando Debussy, que possui as três qualidades indispensáveis da composição musical (JAQUES-DALCROZE. *Notes Bariolées* [1948], p. 82-83).

Delacroix, Eugène (1798-1863) Pintor francês. Frequentou os cursos de Estética Aplicada de François Delsarte ministrados em Paris em meados do século XIX.

Delibes, Léo (1836-1891) Compositor francês. Muito ligado ao teatro e à dança, foi professor de orquestração de Jaques-Dalcroze. Combarieu escreveu sobre ele: “Antes de Léo Delibes, a música de dança era apenas uma serva insignificante da coreografia; ela servia para auxiliar os saltos e *ronds-de-jambe* e parecia condenada à banalidade; Delibes ofereceu à música dos balés mais movimento e cor, uma maior variedade de ritmos e uma orquestração mais rica”. (Apud BERCHTOLD, 1965, p. 39).

Delsarte, François (1811-1871) Cantor e professor de recitação francês. Conhecido como “gramático do gesto”, desenvolveu uma teoria completa sobre a expressividade humana conhecida como Estética Aplicada. Seu pensamento teve grande influência na concepção da dança do século XX e dos sistemas rítmicos e expressivos de ginástica. Delsarte não publicou seus escritos mais importantes, deixando apenas alguns manuscritos inacabados. Sobre sua vida e obra consultar: SHAWN. *Every Little Movement: a book about François Delsarte* (1963); PORTE. *François Delsarte: une anthologie* (1992); RANDI. *François Delsarte: Le Leggi del Teatro*; MADUREIRA. *François Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta* (2002); SHAWN. *Chaque petit Mouvement: à propos de François Delsarte* (2005).

Diaghilev, Sergei (1872-1929) Empresário russo. Foi responsável em levar o balé russo para o ocidente. Em sua companhia destacavam-se os bailarinos Nijinski e Anna Pavlova. Visitou Hellerau com sua companhia de balé e ficou entusiasmado com as *rythmiciens*. O trabalho cênico de Laban e Wigman também despertaram-lhe a atenção. Sobre as impressões dos artistas alemães escreveu: “A Alemanha possui dançarinos capazes de moverem-se admiravelmente mas que não sabem dançar” (Apud CARANDINI e VACCARINO. *La Generazione Danzante*, p. 285).

Disney, Walt (1901-1966) Cartunista e cineasta estadunidense.

Dohrn, Anton (1840-1909) Zoólogo alemão. Fundador do *aquarium* de Nápoles. Pai de Wolf e Harald Dohrn.

Dohrn, Harald (1885-1945) Engenheiro alemão. Filho do fundador do Aquarium de Nápoles, Anton Dohrn. Dirigiu ao lado do irmão Wolf Dohrn o Instituto de Hellerau. Foi assassinado pelos nazistas às vésperas do término da SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.

Dohrn, Wolf (1878-1914) Intelectual alemão. Filho do fundador do Aquarium de Nápoles, Anton Dohrn. Participou ativamente do socialismo liberal alemão, colaborando diretamente com o sociólogo Friedrich Naumann na criação da associação dos artesãos (*Werkbund*). Dirigiu ao lado de Jaques-Dalcroze e do irmão Harald Dohrn o Instituto de Hellerau. Sofreu um acidente fatal de esqui na estação de Valais (Suíça).

Doret, Gustave (1866-1949) Compositor suíço. Contemporâneo de Jaques-Dalcroze.

d’Udine, Jean (1870-19xx) Crítico e musicólogo francês. Foi um dos principais difusores da Rítmica da França, tendo frequentado o Instituto de Hellerau. Fundou em Paris a Escola Francesa de Ginástica Rítmica. Publicou: *L’Art et le Geste* (1910); *Qu’est-ce que la Danse?* (1921); *Qu’est-ce que la Musique?*; *Traité de Géométrie Rythmique*; *Corrélation des Sons et des Couleurs en Art*; *L’Orquestration de Couleurs*; *Transmutations Rythmiques*

Dumas, Alexandre (1802-1870) Escritor e romancista francês. Frequentou os cursos de Estética Aplicada de François Delsarte ministrados em Paris em meados do século XIX.

Duncan, Isadora (1878-1927) Dançarina e coreógrafa estadunidense. Foi uma das pioneiras da dança moderna nos Estados Unidos (*Modern Dance*), ao lado de Ruth Saint Denis e Loie Fuller. Ainda jovem, abandonou os estudos ortodoxos de balé para criar uma dança de sua própria autoria. Abriu várias escolas na Europa, na Rússia e nos Estados Unidos.

Duncan, Raymond (1874-1966) Dançarino estadunidense. Irmão de Isadora Duncan, desenvolveu, como ela, uma escola de dança sob forte inspiração helênica que teve milhares de seguidores, especialmente na França.

Dupuy, Dominique (1930) Dançarino, coreógrafo e pedagogo francês. Estudou com Jean Weidt, Marcel Marceau, Pilates. Fundou em 1955, juntamente com sua companheira Françoise Dupuy, a companhia de dança conhecida como *Ballet Moderne de Paris*. Juntos, o casal Dupuy dirige, no vilarejo de Fontvieille, sul da França, um centro de estudos e pesquisas em dança contemporânea conhecido como *Mas de la Danse*, promovendo estágios internacionais de verão destinados à dançarinos, pedagogos, artistas. Escreveu vários artigos, boa parte deles publicada na revista *Marsyas*, e prefaciou obras importantes da historiografia sobre a dança.

Dupuy, Françoise (1925) Dançarina, coreógrafa e pedagoga francesa. Estudou balé no Opera de Lyon e a Rítmica Jaques-Dalcroze com Birmelet e Hélène Carlut, que foi aluna de Dalcroze em Hellerau-Laxemburgo. Estudou música com César Geoffroy e pintura com Albert Gleizes Fundou em 1955, juntamente com seu companheiro Dominique Dupuy, a companhia de dança conhecida como *Ballet Moderne de Paris*. Juntos, o casal Dupuy dirige, no vilarejo de Fontvieille, sul da França, um centro de estudos e pesquisas em dança contemporânea conhecido como *Mas de la Danse*, promovendo estágios internacionais de verão destinados à dançarinos, pedagogos, artistas.

Ésquilo (525-426 a.C.) Trágico grego.

Faliero, Nina (1877-1946) Cantora italiana. Esposa de Jaques-Dalcroze. Celebrada pela qualidade de sua voz, foi responsável em divulgar internacionalmente as canções de Dalcroze. Antes de partir com Jaques-Dalcroze e o filho Gabriel para Alemanha, Henry Spiess ofereceu a ela os seguintes versos: “Ela nos ofereceu tantas lágrimas e esquecimentos/Cantando, ela nos ofereceu tanto contentamento/Também por ela, nosso coração chora e reclama/Pois, ao partir, leva consigo muito de nós” (Apud BRUNET-LECOMTE, 1950, p. 114).

Fauré, Gabriel (1845-1924) Compositor e professor francês. Foi professor de Jaques-Dalcroze em Paris no ano de 1884.

Fellini, Federico (1920-1993) Cineasta italiano.

Fichte, Johann (1762-1814) Filósofo alemão.

Freire, Nelson (1944) Pianista e recitalista brasileiro. Foi internacionalmente premiado por suas interpretações de Chopin. O diretor João Moreira Salles realizou um documentário poético sobre a vida do pianista mineiro intitulado: *Nelson Freire* (Brasil, 2002, 102 min.).

Fucks, Robert (1847-1927) Compositor, professor, organista e regente austríaco. Foi professor de Jaques-Dalcroze na Academia de Música de Viena entre 1887-9.

Fuller, Loie (1862-1928) Dançarina estadunidense.

Gautier, Théophile (1811-1872) Poeta e novelista francês. Frequentou os cursos de Estética Aplicada de François Delsarte ministrados em Paris em meados do século XIX.

Gémier, Firmin (?) Diretor teatral suíço. Dirigiu a “Fête de Juin” de 1914, sob a música de Jaques-Dalcroze.

Gluck, Christoph Willibald (1714-1787) Compositor alemão. Jaques-Dalcroze e Adolphe Appia vislumbraram em sua ópera Orfeu e Eurídice a força dramática necessária para materializar os ideais do Instituto de Hellerau.

Gorter, Nina (1869-1922) Musicista e *rythmicienne* holandesa. Foi uma grande colaboradora de Jaques-Dalcroze especialmente no Instituto de Hellerau tendo anotado várias das improvisações realizadas por seu mestre. Traduziu para o alemão várias canções de Dalcroze e foi responsável pela classificação de parte dos exercícios publicados no caderno “La Rythmique II” (1917). Dalcroze dedica “para minha querida amiga e colaboradora Nina Gorter” o texto “L’Initiation au Rythme” (1907).

Gramani, Luiz Eduardo (1944-1998) Músico e compositor brasileiro.

Grandville-Baker, Harley (1877-1946) Diretor teatral inglês. Esteve presente no 2º Festival de Hellerau em 1913.

Herder, Johann von (1744-1803) Filósofo e escritor alemão.

Hofmannsthal, Hugo von (1874-1929) Poeta, escritor e libretista austríaco. Esteve presente no Festival de Hellerau em 1913.

Hölderlin, Friedrich (1770-1843) Poeta alemão.

Holm, Hanya (1893-1992) Dançarina e coreógrafa alemã. Formou-se na escola de Hellerau-Laxemburgo sob os preceitos da Rítmica e estudou com Mary Wigman. Depois de uma turnê realizada nos Estados Unidos com a companhia de dança de Mary Wigman, ficou encarregada de dirigir em Nova Iorque o *Wigman’s Institute of Dance*, fundado em 1931. A visibilidade de seu trabalho levou-a a trabalhar, como coreógrafa, no cinema, na televisão, na montagem de óperas e espetáculos de teatro. Coreografou, entre outros musicais, o premiado *My Fair Lady* (1956), escrito por Lerner e Loewe.

Howard, Ebenezer (1850-1928) Urbanista inglês. Publicou: *Cidades-Jardins de Amanhã* (original de 1898).

Hoyer, Dore (1911-1967) Dançarina e coreógrafa alemã.

Hüber, Hans (1852-1921) Pianista e professor suíço. Considerado o compositor suíço mais importante do século XIX.

Huizinga, Johan (1872-1945) Historiador holandês.

Humboldt, Wilhelm (1767-1835) Filólogo prussiano.

Humphrey, Doris (1895-1958) Dançarina e coreógrafa estadunidense.

Indy, Vicent d’ (1851-1931) Compositor francês. Foi professor de Jaques-Dalcroze no ano de 1884.

Ingham, Percy (1877-1944) Músico e *rythmicien* inglês. Foi um grande amigo e colaborador de Jaques-Dalcroze. Fundou na Inglaterra no ano de 1913 a primeira escola de Rítmica conhecida como *London School of Dalcroze Eurhythmics*. Dalcroze dedicou “ao meu amigo Percy Ingham” o texto “Le Danseur et la Musique” (1918).

Jahn, Friedrich Ludwig (1778-1852) Alemão. Conhecido como “pai” da ginástica alemã, estabeleceu as bases do método ginástico alemão, um dos mais difundidos pelo mundo na primeira metade do século XX.

Jaques, Emile (1826-1880) Musicista suíço. Foi um violinista e pianista virtuose. Foi professor de música em Londres, Bath e Lausanne. Era tio e padrinho de Jaques-Dalcroze e cultivou no sobrinho o amor pela música.

Jeanneret, Charles Édouard “Le Corbusier” (1887-1965) Arquiteto suíço. Esteve presente no Festival de Hellerau, em 1913.

Jessner, Leopold (1898-1945) Diretor teatral alemão. Frequentou o Instituto de Hellerau e participou do Festival de 1913.

Jooss, Kurt (1901-1979) Coreógrafo alemão. Foi assistente de Rudolf Laban aplicando suas teorias no espetáculo coreográfico. Na cidade de Essen, dirigiu a celebrada escola de dança conhecida como *Folkwangschule*, onde formou, entre outras personalidades, Pina Bausch. Em 1932, ganhou o concurso coreográfico de Copenhague com o aclamado espetáculo intitulado “A Mesa Verde” (*Die Grüne Tisch*).

Juliani (?) Professor de canto italiano. Jaques-Dalcroze foi por algum tempo o seu acompanhador nas lições de canto que ministrou em Paris no final do século XIX.

Juvenal (64-128 a.C.) Poeta romano.

Kallmeyer, Hade (?) Pesquisadora alemã. Criou, a partir das teorias de François Delsarte, um sistema de educação corporal conhecido como Ginástica Harmônica. Publicou: *Harmonische Gymnastik* (1910); *Schönheit und Gesundheit* (1911).

Kleist, Heinrich von (1777-1811) Escritor alemão.

Kodály, Zoltán (1882-1967) Compositor e pedagogo húngaro. Realizou, juntamente com Béla Bartók, uma vasta pesquisa de campo sobre a música folclórica húngara, compilando canções que, posteriormente, serviram de tema para suas composições eruditas. “Todo esse estudo da música camponesa foi para mim de uma importância capital pois ele me permitiu libertar-me da tirania dos sistemas modais maiores e menores que eu havia me submetido até então” (Kodály apud EMERY. *Temps et Musique*, p. 575). Comprometido com a qualidade de ensino de música de seu país, criou um método de educação musical fundamentado na leitura musical através do canto, para ele, um instrumento acessível a todos.

Kreutzberg, Harald (1902-1968) Dançarino e coreógrafo alemão. Estudou com Mary Wigman tornando-se adepto do expressionismo alemão na dança, o *Ausdruckstanz*. Foi o primeiro dançarino alemão a realizar uma turnê nos Estados Unidos em 1927, influenciando consideravelmente o trabalho cênico de muitos dançarinos estadunidenses. Sobre sua vida e obra consultar a biografia “Harald Kreutzberg: sein Leben un seine Tanze” (1950), escrita por Emil Pirchan.

Laban, Rudolf (1878-1958) Coreógrafo húngaro. Desenvolveu uma ciência do espaço, a Coreologia, criada a partir da teoria das esferas de Platão, que foi ampliada na Corêutica (estudo dos desenhos espaciais do movimento) e Eucinéutica (relação do movimento com as funções emocionais de expressão). Seus estudos influenciaram sobremaneira a dança do século XX. Dirigiu nas colinas de Ascona (Suíça) uma escola conhecida como Monte Verità, visitada por grandes artistas e intelectuais de esquerda, naturalistas e anarquistas. Criou um sistema de análise e registro do movimento - uma espécie de

partitura do corpo, conhecido internacionalmente como *effortnotation* ou *labanotation*. Entre seus colaboradores destacam-se Mary Wigman, Kurt Jooss e a Suzanne Perrotet. Durante o governo no 3º Reich, coreografou algumas montagens líricas em Bayreuth e assumiu a direção do Teatro Estatal de Berlim. Dirigiu, a convite de Goebbels, a controversa abertura dos Jogos Olímpicos de 1936. Exilou-se na Inglaterra em 1937. Publicou: *Die Welt des Tänzers* (1920); *Choregraphie* (1926); *Gymnastik und Tanz* (1926); *Des Kindes Gymnastik und Tanz* (1926); *Ein Leben für den Tanz: Erinnerungen* (1935); *Effort: Economy of Human Movement* (1947); *Modern Educational Dance* (1948); *The Mastery of Movement on Stage* (1950); *Principles of Dance and Movement Notation* (1957).

Lablanche, Luigi (1794-1858) Baixo italiano.

Lamartine, Aphonse (1790-1869) Poeta francês. Frequentou os cursos de Estética Aplicada de François Delsarte ministrados em Paris em meados do século XIX.

Lavignac, Albert (1846-1916) Professor e escritor francês. Foi professor de solfejo e harmonia no Conservatório de Paris onde ensinou Jaques-Dalcroze no ano de 1884. Publicou diversas obras teóricas sobre o ensino da música.

Leeder, Sigurd (1902-1981) Dançarino, coreógrafo e pedagogo alemão. Foi aluno de Rudolf Laban e trouxe a Coreologia para a América do Sul, tendo lecionado na Universidade de Santiago (Chile).

Leisner, Emmy (1885-1958) Mezzo-soprano alemã. Solista da Ópera do Estado de Berlim, foi convidada para interpretar Orfeu no 2º Festival do Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau em 1913, papel que encenou com virtuosismo.

Lifar, Serge (1905-1986) Dançarino e coreógrafo russo.

Limón, Jose Arcadio (1908-1972) Dançarino e coreógrafo mexicano.

Ling, Pehr Heinrich (1776-1839) Pedagogo e escritor sueco. Desenvolveu um sistema ginástico conhecido como método sueco que orientou as bases da ginástica moderna e da educação física. “Começa a nascer assim a Ginástica Sueca, pensada como um método – racional e prático – para o desenvolvimento e robustecimento dos diversos órgãos do corpo humano. Baseado nas ciências naturais, alastra-se pelo país como solução para a regeneração do povo escandinavo. Acredita-se que a prática da ginástica lingiana cria um verdadeiro modelo exemplar da raça humana, contribuindo para a diminuição da tuberculose e do alcoolismo, consideradas como gangrenas sociais” (MORENO. Corpo e Ginástica num Rio de Janeiro – mosaico de imagens e textos, p. 181). Publicou: *Reglemente for gymnastik* (1836) e *Gymnastik allmänna grunder* (1840), ambos trabalhos reunidos na versão alemã *Schriften über Leibesübungen* (1847).

Linke, Susanne (1944) Dançarina e coreógrafa alemã.

Liszt, Franz (1811-1886) Compositor húngaro.

Llongueras, Joan (1880-1953) Pedagogo e *rythmicien* espanhol. Fundou e dirigiu em Barcelona uma pesquisa sobre a Rítmica no desenvolvimento de crianças cegas que permanece em plena atividade.

Lussy, Mattis (1828-1910) Psicólogo e pedagogo suíço. Desenvolveu, ao final do século XIX estudos sobre a natureza no ritmo que influenciou de maneira determinante a compreensão fisiológica e psicológica do ritmo e, conseqüentemente, a prática pedagógica do ensino musical em especial a Rítmica de Jaques-Dalcroze que foi seu aluno. Escreveu instigantes obras largamente citadas por Jaques-

Dalcroze, Edgar Willems e outros grandes pedagogos: *Traité de l'Expression Musical* (1874), *Le Rythme Musical* (1883), *Concordance entre la Mesure et le Rythme* (1893), *L'Anacrouse dans la Musique Moderne* (1903).

MacKaye, Steele (1842-1894) Ator estadunidense. Foi discípulo de François Delsarte entre 1870-1 e instituiu, os Estados Unidos, uma tradição ligada aos ensinamentos de seu mestre que influenciou toda uma geração de atores e oradores, influenciando também a ginástica, a educação física e a dança novecentista.

Macready, William Charles (1793-1873) Ator inglês. Frequentou os cursos de Estética Aplicada de François Delsarte ministrados em Paris em meados do século XIX.

Maeizel, Johann Nepomuk (1772-1838) Inventor alemão. Fabricou vários instrumentos mecânicos relacionados à música. Patenteou, em 1815, o metrônomo que praticamente não se modificou desde a sua criação.

Mahler, Gustav (1860-1911) Compositor e regente alemão.

Malche, Albert (1876-1956) Professor e pedagogo suíço. Escreveu, juntamente com Daniel Baud-Vovy, o libreto da “Festa de Junho”, com a música composta por Jaques-Dalcroze. Dalcroze dedicou a ele o texto “L'École, la Musique et la Joie” (1915).

Malibran, Maria (1808-1836) Mezzo-soprano espanhola.

Mann, Klaus (1906-1949) Escritor alemão.

Marey, Etienne Jules (1830-1904) Fotógrafo e fisiologista francês. Desenvolveu, através de estudos sobre a dinâmica do movimento humano, bases técnico-científicas que modificaram a percepção e a compreensão do corpo em movimento.

Martin, Frank (1890-1974) Compositor suíço. Trabalhou a partir de 1926 com Jaques-Dalcroze e organizou a obra biográfica *Emile Jaques-Dalcroze: l'Homme, le Compositeur et le Createur de la Rythmique* (1965).

Melba, Nellie (1861-1931) Soprano australiana. Estudou em Paris e apresentou-se em Bruxelas, Londres e Chicago. De acordo com Dalcroze, ela teve um sério comprometimento vocal devido a uma equivocada classificação. Foi graças às operações de Juliani, mestre de canto de quem Dalcroze foi o acompanhador por algum tempo, que ela pôde retornar aos palcos.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809-1847) Compositor alemão.

Mensendieck, Bess (?) Médica holandesa. Desenvolveu, inspirada nas teorias de François Delsarte, um sistema de ginástica higiênica e estética destinada à educação corporal feminina. Publicou: *Körperkultur der Frau: Praktisch hygienische und Praktisch ästhetische Winke* (1906); *Funktionelle Frauenturnen* (1923); *Bewegungsprobleme: die Gestaltung schöner Arme* (1927); *Anmut der Bewegung in täglichen Leben* (1929).

Monnier, Philippe (1864-1911) Literato suíço. Foi colega de colégio de Jaques-Dalcroze tornando-se o libretista de suas óperas.

Montaigne, Michel de (1533-1592) Escritor e moralista francês.

Morcier, Auguste de (1864-1923) Professor e músico suíço. Amigo e colaborador de Jaques-Dalcroze, foi responsável, juntamente com Edouard Claparède e Jacques Chenevière, pela fundação, em 1915, do Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra. Foi o primeiro diretor da U.I.P.M. (*Union International des Professeurs de la Méthode*).

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) Compositor alemão.

Mussorgsky, Modest Petrovich (1839-1881) Compositor russo.

Naef, Edith (1898-2007) *Rythmicienne* suíça. Foi uma das primeiras e mais talentosas alunas de Jaques-Dalcroze. Seguiu por 86 anos como guardiã dos preceitos de seu mestre ministrando animadas lições de Rítmica no Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra. Imagens do trabalho realizado por Edith Naef pode ser consultadas no vídeo-documentário “The Liberation of the Body: following in the tracks of Emile Jaques-Dalcroze and his students”, dirigido por Norbert Göller (Alemanha, 2001, 54 min.).

Nägeli, Hans Geord (1773-1836) Compositor, editor e educador suíço. Fundou a primeira biblioteca de partituras na Suíça. Lançou as primeiras edições de obras para piano de Beethoven, Clementi, Cramer, Bach e Haendel. Escreveu ensaios sobre estética, proferiu palestras e compilou um método de canto. Compôs principalmente peças de música coral e canções. Jaques-Dalcroze era um grande admirador de seu trabalho e escreveu o estudo “13 Piccole variazioni orchestrali sulla canzone popolare La Suisse est belle”, a partir do tema composto por Hüber.

Nijinski, Vaslav (1889-1950) Bailarino russo. Foi imortalizado como “deus da dança”. Esteve presente em Hellerau e foi sensivelmente influenciado pelos pressupostos estético-filosóficos da Rítmica. Convidou a *rythmicienne* Marie Rambert para auxiliá-lo na coreografia “Consagração da Primavera”, criada sobre a música de Stravinsky de grande complexidade rítmica.

Nikolais, Alwin (1912-1993) Coreógrafo e pedagogo estadunidense.

Nolde, Emil (1867-1956) Pintor alemão. Esteve presente no Festival de Hellerau, em 1913.

Noverre, Jean Georges (1727-1810) Coreógrafo e ensaísta francês. Publicou as famosas “Cartas sobre a Dança” que provocaram uma verdadeira revolução na prática cênica e pedagógica do balé clássico.

Owen, Wilfred (1893-1918) Poeta inglês.

Palestrina, Giovanni Perluigi da (1525-1594) Compositor italiano. Considerado um dos maiores compositores do renascimento.

Palucca, Gret (1902-1993) Dançarina, coreógrafa e pedagoga alemã. Estudou com Jaques-Dalcroze e Mary Wigman. Dirigiu, juntamente com Rosalia Chladek, a escola de Hellerau-Laxemburgo na Áustria.

Paquet, Max Afons (1881-1944) Jornalista alemão. Esteve presente no 2º Festival de Hellerau realizado em 1913.

Pasta, Giuditta (1797-1865) Soprano italiana. Considerada durante mais de uma década a maior soprano da Europa.

Pavlova, Anna (1881-1931) Bailarina russa. Esteve presente no 2º Festival de Hellerau realizado em 1913.

Péricles (495-429 a.C.) Estadista ateniense.

Pestalozzi, Johann-Heinrich (1746-1827) Educador suíço.

Pisaroni, Benedetta Rosamunda (1793-1982) Contralto italiana.

Pitoëff, Georges (1884-1939) Diretor teatral russo. Passou vários meses no Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau que inspirou nele muitas reflexões: “Sim, o ritmo, que é a base de toda música e de todo movimento do corpo humano no espaço, é igualmente a base de toda realização cênica. É preciso compreender que Dalcroze não criou um elemento novo no corpo, ele o recuperou do caos dos movimentos corporais, ele afinou-o, educou-o e fez ele tornar-se presente e obediente à vontade e ao pensamento do homem” (Apud BERCHTOLD, 1965, p. 95).

Platão (427-347 a.C.) Filósofo grego.

Prosnitz, Adolf (?) Compositor austríaco. Foi professor de Jaques-Dalcroze durante os estudos que realizou na Academia de Música de Viena. Sobre ele, Dalcroze escreveu: “Graças à Prosnitz, minha estadia prolongada em Viena me deixou uma deliciosa lembrança” (Apud BERCHTOLD. Emile Jaques-Dalcroze et son Temps, p. 44).

Protágoras (480-411 a.C.) Filósofo grego.

Rachmaninoff, Sergei (1873-1943) Compositor russo. Tinha grande admiração pela Rítmica. Veio a conhecer pessoalmente Jaques-Dalcroze durante uma turnê que ele realizou em Moscou a convite do príncipe Wolkonski.

Rambert, Marie (1888-1982) Dançarina, diretora e pedagoga polonesa. Formou-se *rythmicienne* em Hellerau sob a orientação de Jaques-Dalcroze e seguiu para Rússia a convite de Diaghilev para ensinar a Rítmica aos bailarinos. Colaborou com Nijinski na celebrada coreografia “Consagração da Primavera”, realizada sobre a música de Stravinsky.

Rameau, Jean Philippe (1683-1764) Compositor italiano.

Rilke, Rainer Maria (1875-1926) Poeta alemão.

Reinhardt, Max (1873-1943) Diretor teatral austríaco. Esteve presente no Festival de Hellerau, em 1913.

Robbins, Jerome (1918-1998) Dançarino, coreógrafo e diretor teatral estadunidense.

Rocheblave (?) Pastor suíço. Citado por Jaques-Dalcroze como um dos seus conselheiros mais importantes.

Roller, Alfred (1864-1935) Pintor austríaco. Esteve presente no 2º Festival de Hellerau em 1913.

Rossini, Gioacchino Antonio (1792-1868) Compositor italiano. Frequentou os cursos de Estética Aplicada de François Delsarte ministrados em Paris em meados do século XIX.

Rouché, Jacques (1862-1957) Intelectual francês. Dirigiu a escola de balé da Ópera de Paris. Convencido dos benefícios artístico-pedagógicos do sistema de Dalcroze, que ele conheceu em Hellerau, introduziu a Rítmica como disciplina obrigatória na formação dos bailarinos, colocando em xeque a tradição acadêmica da escola mais ortodoxa da Europa. A experiência tem curta duração. Por conta de sua

demissão, em 1925, as lições de Rítmica foram definitivamente suprimidas daquela escola. Escreveu: *L'Art Théâtral Moderne* (1910).

Rubini, Giovanni Battista (1794-1854) Tenor italiano.

Ruegger, Henri (1881-1971) Musicista suíço. Foi professor de Jaques-Dalcroze no Conservatório de Genebra entre 1877-83.

Saint Denis, Ruth (1877-1968) Dançarina estadunidense. Criou, juntamente com o marido Ted Shawn, a escola Denishawn que influenciou toda uma geração de dançarinos estadunidenses.

Saint-Exupéry, Antoine (1900-1944) Escritor e aviador francês.

Sakaroff, Alexandre (1886-1963) Dançarino e coreógrafo russo. Trabalhou ao lado de sua esposa Clodilde. O casal ficou internacionalmente conhecido como os Sakaroff e influenciou a dança moderna europeia, especialmente na França.

Schafer, Murray (1933) Compositor e educador canadense.

Schiller, Johann Christoph Friedrich von (1759-1805) Poeta e dramaturgo alemão.

Schillings, Max von (1868-1933) Músico e regente alemão. Esteve presente no Festival de Hellerau em 1913.

Schmidt, Karl (?) Industrial alemão. Foi um dos fundadores do *Werkbund*. Criou em Dresden os *Werkstätte für Handweckkunst* denominado posteriormente como *Deutsche Werkstätte*. Fundou a cidade-jardim de Hellerau e, conseqüentemente, o Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau.

Schoenberg, Arnold (1874-1951) Compositor austro-húngaro.

Schopenhauer, Arthur (1788-1860) Filósofo alemão

Schultz, Oscar (1860-1942) Musicista suíço. Foi professor de Jaques-Dalcroze no Conservatório de Genebra entre 1877-83.

Senger, Hugo de (1835-1892) Compositor e professor alemão. Foi professor de música de Jaques-Dalcroze no Conservatório de Genebra entre 1877-83. Compôs a música do tradicional *Festspiel* suíço conhecido como “Fête de la Jeunesse” (1866) e também a “Fête des Vignerons” (1889)

Shankar, Uday (1900-1977) Dançarino e coreógrafo indiano. Frequentou o Instituto de Hellerau participando do Festival de 1913.

Shaw, Bernard (1856-1950) Dramaturgo irlandês. Considerado um dos maiores dramaturgos ingleses depois de Shakespeare. Visitou Hellerau e teve sentimentos contraditórios sobre o sistema de Jaques-Dalcroze.

Sinclair, Upton (1878-1968) Romancista estadunidense. Esteve presente nos festivais de Hellerau que inspiram nele as descrições apresentadas no primeiro capítulo de seu livro “World’s End” (1940).

Sontag, Henriette (1806-1854) Soprano alemã. Frequentou os cursos de Estética Aplicada de François Delsarte ministrados em Paris em meados do século XIX.

Stebbins, Genevieve (1857-1926) Pedagoga estadunidense. Estudou o sistema de François Delsarte com Steele MacKaye. Radicou-se na Alemanha influenciando significativamente a ginástica feminina alemã, especialmente as escolas de Kallmeyer e Mensendieck. Publicou: *Delsarte System of Expression* (1885).

Spencer, Herbert, (1820-1903) Filósofo inglês. Em seus “Ensaio sobre a moral, a ciência e a estética” (1886) escreveu sobre a origem e a função da música: “Uma educação racional e experimental realizada nos bancos escolares poderia, em 40 anos, mudar completamente a mentalidade artística de um povo” (Spencer apud JACQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 177).

Spiess, Henry (1876-1940) Literato e poeta suíço. Membro da Sociedade de Belas-Letras de Genebra. Às vésperas da partida de Jaques-Dalcroze para Alemanha, em 1910, homenageou-o com versos de sua autoria. Dalcroze, por sua vez, publicou, em 1919, “Huit Chansons de Henry Spiess”, um ciclo de canções escritas a partir dos versos do companheiro de belas-letas.

Stanislavski, Constantin (1863-1938) Dramaturgo russo. Conheceu Jaques-Dalcroze quando este realizava em Moscou uma turnê com as *rhythmiciens*. Dalcroze teve a oportunidade de visitar o Teatro de Arte, dirigido por ele, onde assistiu a uma apresentação de “Amleto” com a cenografia de Craig, tendo acusado o cenógrafo inglês de plagiar as idéias de Adolphe Appia.

Steiner, Rudolf (1861-1925) Pensador e pedagogo croata. Fundou a Antroposofia, doutrina destinada à educar o homem afim de recuperar o seu verdadeiro lugar no cosmos. Influenciado pelas leis delsartianas da expressividade humana Steiner criou a Eúritmia, um sistema expressivo de educação do gesto. Nas escolas Waldorf, cujos pressupostos pedagógicos fundamentam-se na Antroposofia de Steiner, a Eúritmia continua sendo ensinada como princípio vital da educação psico-física da criança. Jaques-Dalcroze valia-se do conceito de eúritmia como contraposição à arritmia da sociedade, o que provocou alguns equívocos todavia ainda muito presentes. Em inglês, por exemplo, o sistema de Dalcroze é conhecido como “Eurhythmics”. Rudolf Steiner publicou: *Eurythmie als sichtbare Sprache* (1924); *Eurythmie als sichtbarer Gesang* (1924).

Stern, Ernst (1876-1954) Cenógrafo inglês. Esteve presente no 2º Festival de Hellerau em 1913.

Strauss, Johann (1825-1899) Compositor austríaco. Foi regente da orquestra oficial da corte vienense entre 1863 e 1871. Durante esse período, Jaques-Dalcroze pôde fruir dos concertos realizados ao ar livre no Parque do Estado (*Stadtpark*).

Stravinski, Igor (1882-1971). Compositor russo.

Szabó, István (1938) Cineasta húngaro.

Tamburini, Antonio (1800-1876) Barítono italiano.

Talbot, Denis-Stanislas Montalant (1824-?) Ator francês. Integrou a *Comédie Française* nos papéis de financista. Foi professor de declamação e dicção de Jaques-Dalcroze de 1884-6, impregnando seu aluno com os conceitos da Estética Aplicada de François Delsarte.

Taylor, Paul (1930) Dançarino e coreógrafo estadunidense.

Tessenow, Henri (1876-1950) Arquiteto alemão. Concebeu todo o projeto arquitetônico do Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau.

Thévenaz, Paulet (1891-1922) Artista e *rythmicien* suíço. Ilustrou os cadernos didáticos de Jaques-Dalcroze.

Töpffel, Rudolf (1799-1846) Artista e desenhista suíço fundou a escola Privat em 1814, freqüentada por Jaques-Dalcroze entre 1875-77.

Tudor, Antony (1908-1987) Dançarino e coreógrafo inglês.

Valcroze, Raymond (?) Intelectual francês. Foi colega de Jaques-Dalcroze nos tempos do colégio Calvino e emprestou a ele, de muito bom grado, o seu sobrenome cuja primeira consoante foi alterada para dar à luz o nome artístico de Emile Jaques.

Valéry, Paul (1871-1945) Poeta francês.

Verdi, Giuseppe (1813-1901) Compositor italiano.

Villa-Lobos, Heitor (1887-1959) Compositor brasileiro.

Wagner, Richard (1813-1883) Compositor alemão. Frequentou os cursos de Estética Aplicada de François Delsarte ministrados em Paris em meados do século XIX. Fundou uma nova tradição musical sintetizada no conceito da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) que só foi possível graças ao mecenato de Ludwig II, rei da Baviera, que era apaixonado pela sua obra dramática, tornando-se responsável pela construção do teatro de Bayreuth, inteiramente projetado para encenar a tetralogia “O Anel dos Nibelungos”, escrita entre 1853-74. Jaques-Dalcroze, juntamente com Adolphe Appia, seguiu muito de perto o conceito da “obra de arte total” presente no ensaio “A obra de Arte do Futuro” (original de 1847), buscando colocá-lo a prova na celebrada encenação de Orfeu e Eurídice de Gluck, apresentada integralmente em Hellerau no ano de 1913.

Wiesenthal, Grete (1885-1970) Dançarina austríaca. Apresentava-se quase sempre ao lado de suas irmãs Elsa e Berta que ficaram conhecidas como “as irmãs Wiesenthal”.

Weidt, Jean (1904-1992) Dançarino e coreógrafo alemão. Devido ao seu posicionamento político, ficou conhecido como o “dançarino vermelho”, realizando uma obra poética engajada, destinada a discutir as desigualdades sociais e a exclusão. Em 1947, sua companhia de dança, o *Ballet 38*, ganhou com a coreografia “A Célula” (*Die Zelle*) o primeiro prêmio do concurso coreográfico de Copenhague, o mesmo que garantiu a Kurt Jooss, em 1932 com a “Mesa Verde” (*Die Grüne Tisch*), a notoriedade como coreógrafo. Entre outros artistas a participarem do *Ballet 38* destacam-se Françoise e Dominique Dupuy.

Wigman, Mary (1886-1973) Bailarina e coreógrafa alemã. Formou-se *rythmicienne* em Hellerau e alguns anos depois dirigiu-se ao Monte Verità para trabalhar como assistente de Rudolf Laban. Wigman foi a principal personagem do expressionismo alemão na dança (*Ausdruckstanz*). Inaugurou a primeira escola em Dresden, no ano de 1920. Dez anos depois, durante uma turnê realizada nos Estados Unidos, fundou uma escola em Nova Iorque, sob a direção de Hanya Holm. Durante o governo do 3º Reich, onde ocupou altos cargos públicos, Wigman foi uma peça importante na propaganda no regime nazista. Com o exílio de Laban, ela assumiu a controversa abertura dos Jogos Olímpicos de 1936. Publicou: *Die Sprache des Tanzes* (1963).

Willems, Edgar (1890-1978) Músico e Pedagogo belga. Dedicou-se por toda vida na pesquisa sobre as relações fisiológicas entre a música, o ser humano e o mundo exterior. Criou um método de educação musical fundamentado no jogo (*ludus*) e na sensibilidade. Frequentou o Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra e estudou dança com Raymond Duncan. Além dos cadernos didáticos, publicou obras de caráter

histórico: *L'Éducation Musicale Nouvelle* (1944); *L'Oreille Musical*. 2 v. (1946); *Le Rythme Musical* (1954); *Les Bases Psychologiques de l'Éducation Musical* (1956).

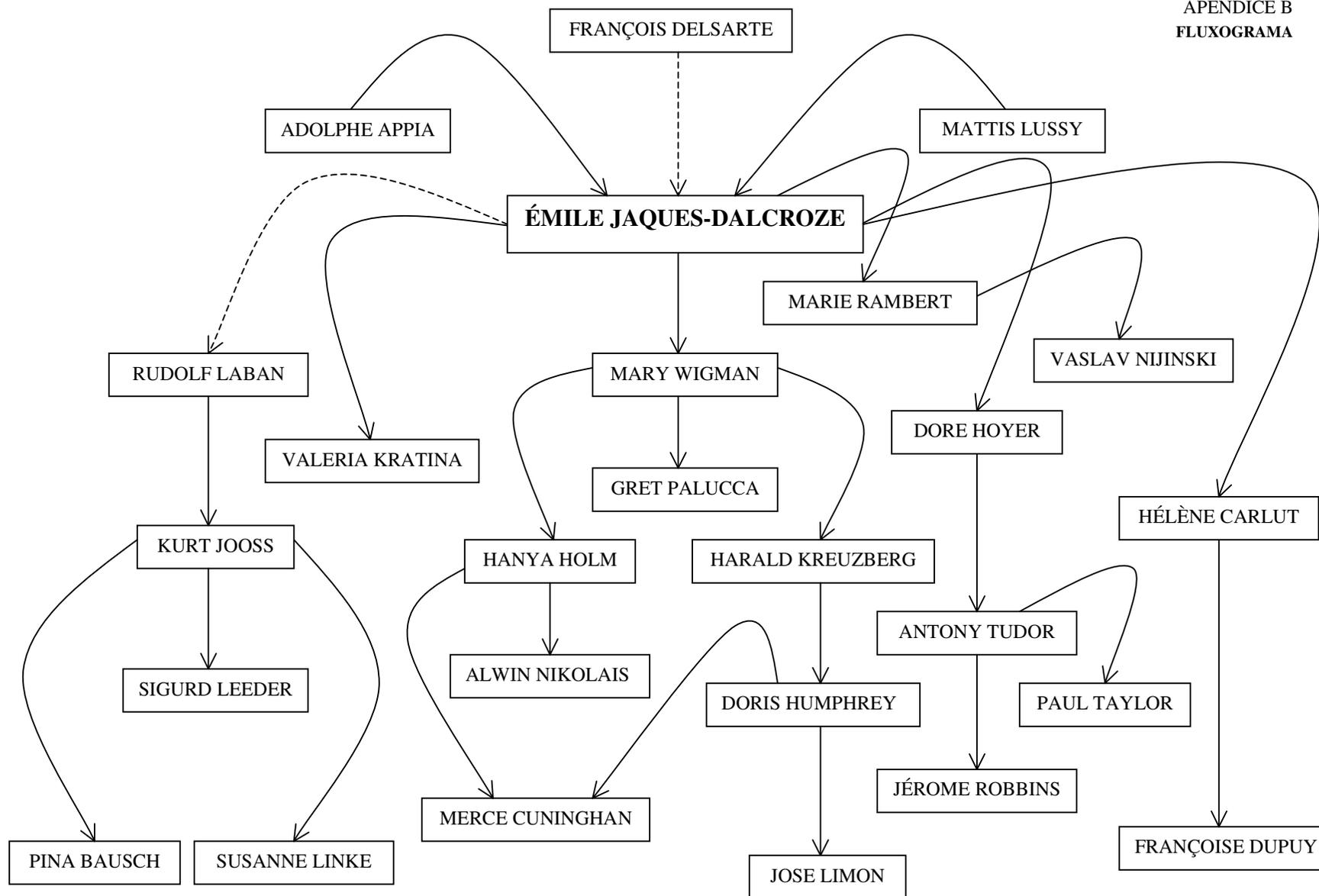
Wolkonski, Sergei (?) Príncipe russo. Diretor dos teatros imperiais de São Petersburgo. Profundo admirador de Jaques-Dalcroze, tendo cursado as lições de Plástica Animada conduzidas por Dalcroze no Instituto de Hellerau. Organizou, em Moscou, uma ciclo de conferências e demonstrações da Rítmica com a presença de Dalcroze. Ele escreveu: “Eu compreendi que a Rítmica era capaz de desenvolver o homem em sua inteireza, o que significa um benefício para toda a humanidade” (Apud BERCHTOLD, 1965, p. 96).

Woolf, Virginia (1882-1941) Escritora inglesa.

Ysaye, Eugène (1858-1931) Violinista, regente e compositor belga. Um dos mais destacados intérpretes de Bach, Beethoven e Fauré. Dalcroze foi o seu acompanhador em algumas turnês e, depois disso, tornaram-se grandes amigos. As interpretações de Eugène Ysaye foram imortalizadas por Claude Debussy: “Ysaye tocou o concerto em sol para violino, de J.-S. Bach, como talvez só ele seja capaz de fazer sem parecer um intruso; ele tem essa liberdade na expressão, essa beleza sem preparativos na sonoridade, dons necessários para a interpretação dessa música” (DEBUSSY. Monsieur Croche, p. 35).

Ysaye, Théophile (1865-1918) Pianista e compositor belga. Irmão e acompanhador de Eugène Ysaye, foi professor de piano da Academia de Música de Genebra. Era amigo de Jaques-Dalcroze e foi o responsável em apresentá-lo à Eugène Ysaye.

Zoete, Beryl de (1879-1962) Bailarino inglês. Esteve presente no 2º Festival de Hellerau em 1913.



ÉMILE JAQUES-DALCROZE
MEDITAÇÕES

O olhar de um homem ao expor uma convicção pessoal,
revela-nos mais claramente suas idéias do que as palavras proferidas.
(La Musique et Nous [1945], p. 7)

Se revelarmos a alguém o péssimo estado de nossa saúde,
é bastante factível que o sujeito nos responda
que sofre ainda mais violentamente que nós.
Onde o orgulho aninhar-se-á?
(Notes Bariolées [1948], p. 9)

Um olhar da mãe repreende mais eficazmente a criança
sobre pequenos delitos do que o emprego de um longo discurso.
(La Musique et Nous [1945], p. 24)

Para viver plenamente a vida, é preciso saber ouvir,
olhar, tocar, pensar, analisar, compreender, agir,
desprezar o sofrimento, inspirar-se com o passado,
preparar o futuro, amar e ajudar os demais. Ufa!!!
(Notes Bariolées [1948], p. 26)

Na igreja, durante a celebração nupcial,
o órgão subitamente pára e escutamos no meio de todo aquele silêncio
os “sim” tímidos das vozes ao pronunciar as palavras fatídicas.
(La Musique et Nous [1945], p. 27)

Eu tenho muita consideração pelas crianças,
e já faz muito tempo que eu componho para elas pequenas canções.
(La Musique et Nous [1945], p. 127)

Se eu aprovo que os jovens cultivem o esporte,
eu detesto aqueles cuja única preocupação
é desenvolver suas faculdades físicas
com o único objetivo de participar de competições.
Eu conheço quem se interessa por lutas, tênis e corridas
mas é incapaz de conversar sobre outro assunto.
(Notes Bariolées [1948], p. 65-66)

É preciso que aqueles que compõem canções
possuam a indispensável e igualmente rara *ris comica*.
(Souvenir, Notes et Critiques [1948], p. 37)

Ao jovem compositor que acaba de apresentar uma nova obra não diga:
“Há algumas belas coisas!”,
pois ele tomará o comentário como uma injúria mortal.
(La Musique et Nous [1945], p. 253)

Quando uma pessoa encontra-se na escuridão,
não é preciso chorar, mas trazer uma vela.
(Notes Bariolées [1948], p. 27)

Ao sair da escola, um cidadão completo deveria ser capaz
de viver normalmente, mas não apenas isso.
Ele deveria ser capaz de sentir com emoção a vida,
e desejar vibrar em uníssono com as emoções do outro.
(L'École, la Musique et la Joie [1915], p. 95)

Não basta reconhecer com humildade os próprios defeitos
com o intuito de ser perdoado.
É preciso sofrer por conta deles e combatê-los.
(La Musique et Nous [1945], p. 241)

Entre os ouvintes de um concerto,
encontra-se sempre alguém que vem escutar música
por sentir-se entediado em casa.
(Notes Bariolées [1948], p. 30)

Se a criança toma gosto pelo canto e pela boa música,
ela irá conservá-lo durante toda a vida.
(La Musique et l'Enfant [1912], p. 55)

Desejar agir não é o suficiente, é preciso agir.
Não basta agir, é preciso ainda saber fazê-lo no momento mais favorável.
(La Musique et Nous [1945], p. 259)

O maior inimigo da sensibilidade é a hipersensibilidade.
A primeira comove-nos, a segunda nos exaspera
Ne sutor ultra crepidam.
(Notes Bariolées [1948], p. 31-32)

Penso não ser o único que encontra pessoas
que fazem perguntas mas não ouvem a resposta,
que folheiam as páginas de um livro que nunca irão ler,
ou que dizem gentilmente: “Não seja cerimonioso,
venha almoçar comigo, irei lhe telefonar
para combinarmos uma data”, e jamais telefonam.
(La Musique et Nous [1945], p. 274)

Admiramos a ingenuidade das crianças
e a consideramos ridícula num adulto;
perdoamos a vaidade numa jovem mulher
e a reprovamos numa mocinha;
condenamos a tagarelice das crianças
e admiramos aquela dos políticos.
(Notes Bariolées [1948], p. 33)

Stultorum infinitus est numerosus.
(La Musique et Nous [1945], p. 52)

Aspiramos ardentemente ao repouso,
sonhamos com ele e finalmente acabamos por encontrá-lo.
Mas assim que chegamos lá,
eis que rapidamente nos entediamos outra vez.
(Notes Bariolées [1948], p. 35)

O escritor sempre se arrepende
de ter escrito o que pensava, mas ele recomeça.
(La Musique et Nous [1945], p. 281)

Uma pequenina aluna de Rítmica aborda-me para dizer:
“Sabe senhor Jaques, sou uma menininha admirável!”
Ah! Verdade?, eu respondi, e o que fazes de tão admirável?
“Eu toco piano admiravelmente!” Ah! Fico muito contente.
E como sabes que tocas assim tão bem? Tens mesmo tanta certeza?
“Oh! Sim, senhor Jaques, foi a mamãe que me disse!”.
(Notes Bariolées [1948], p. 13)

Todo artista procura a verdade.
Se ele a encontra é uma prova de sua existência,
se ele não a encontra, não significa que ela não exista.
(La Musique et Nous [1945], p. 260)

A melhor maneira de ensinar uma criança a nadar é atirá-la na água.
(Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 66)

Quando um homem diz:
“Sinto que envelheci”,
é sempre com a vaga esperança de ouvir
que ele nunca esteve tão jovem.
(Notes Bariolées [1948], p. 62)

Sabemos que toda notícia ruim, assim como toda emoção,
age diretamente sobre o diafragma que se contrai.
(Définition de la Rythmique [1921], p. 3)

A obra de um amigo nos é sempre muito cara.
Se ela apresenta defeitos, é certo que iremos sofrer
muito mais do que ele.
(Notes Bariolées [1948], p. 47)

Se procuramos o extraordinário,
o natural coloca-se em fuga a galope.
(La Musique et Nous [1945], p. 272)

Perguntei a uma garotinha se existia algo
de que ela gostasse mais do que a Rítmica.
Ela me respondeu abaixando os olhos:
“Eu acho que amo ainda mais as flores”.
(Notes Bariolées [1948], p. 10-11)

Para uma criança, um homem de vinte anos é um velho.
(Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 29)
Para amar a música não é preciso
compreendê-la do ponto de vista científico.
(La Musique et Nous [1945], p. 279)

Algumas vezes a racionalidade
Impede-nos de realizar ações racionais.
(Notes Bariolées [1948], p. 25)

Somente um gênio é capaz de lidar
com todos os conhecimentos com a mesma sagacidade
como nós temos em Leonardo Da Vinci e alguns outros.
(La Musique et Nous [1945], p. 62)

A convicção em ter alguns bons e fiéis amigos
é suficiente para que amemos a humanidade inteira.
(Notes Bariolées [1948], p. 63)

Para se tornar célebre, basta escrever uma pequena canção.
E é suficiente compor uma longa sinfonia
para que os ouvintes percebam a falta de talento do compositor.
(Notes Bariolées [1948], p. 63)

Certas escolas de música parecem jardins que,
ainda que cultivados com esmero,
produzem apenas - por falta de chuva e Sol -
flores secas e sem perfume.
(La Musique et Nous [1945], p. 261)

Durante um concerto, o virtuose mais seguro
fica completamente desorientado quanto percebe na platéia
um espectador bocejando.
(Notes Bariolées [1948], p. 36)

A maioria dos autores alegres
é de natureza melancólica.
Completamente incapazes de rir,
consolam-se em fazer rir os outros.
(Notes Bariolées [1948], p. 33)

Não é o fato de carregar o nome “papai” ou “mamãe”
que torna o pai mais virtuoso e a mãe menos charmosa.
(Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 59)

Eu gostaria tanto de voltar a ser criança!
(Notes Bariolées [1948], p. 36)

Não repita em demasia para o seu filho
que ele é um prodígio de inteligência e beleza
pois ele acabará por se convencer.
Não repita, tampouco, que ele é um imbecil
pois ele acabará se revoltando.
(Notes Bariolées [1948], p. 142)

Quantos dançarinos dançam apenas com seus corpos,
privando-se de pensamentos, sentimentos e personalidade.
(Notes Éparses sur la Danse Artistique de nos Jours [1939], p. 21)

Viver é vibrar,
mas vibrar nem sempre é viver.
(Notes Bariolées [1948], p. 42)

Ao ler todas as manhãs e também à noite
as notícias e as informações contraditórias sobre
as pessoas notórias e os malfeitores,
a maior parte dos leitores raramente
consegue ter opiniões e idéias pessoais.
Contudo, se eles não lessem os jornais,
talvez tivessem assuntos mais interessantes para conversar.
(Notes Bariolées [1948], p. 8)

A professora diz à pequena Maria: “Tu não caminhas no tempo!
Tu caminhas muito rápido, mais rápido que a música!
Tu não ouves a música, não prestas atenção!
Saibas que tudo isso me deixa muito triste”.
E a menininha responde:
“Está bem, está bem, eu vou te dar um abraço para consolar-te”.
(Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 32)

É devido à longos períodos de acomodação
que nós conseguimos assistir sem rir
os maneirismos de um cantor de ópera.
(La Musique et Nous [1945], p. 253)

Quando o jornal cotidiano não anuncia nenhuma terrível catástrofe
murmuramos *in petto* enquanto atiramos fora o encarte:
“Não há nada de interessante na gazeta desta manhã!”.
(Notes Bariolées [1948], p. 38)

O sorriso satisfeito de um autor que
acabou de conquistar o sucesso não faz com que seu cérebro
momentaneamente repouse?
Um insucesso, inversamente, age quase sempre
como um excelente aperitivo.
(Notes Bariolées [1948], p. 55)

Há obras musicais muito fastidiosas que não terminam nunca.
Após o último acorde, o público de qualquer modo aplaude
por sentir um grande alívio ao constatar o término do concerto.
(Notes Bariolées [1948], p. 117-118)

É preciso que a educação conduza paralelamente
o desenvolvimento intelectual e o desenvolvimento físico,
e parece-me que a Rítmica deve ter, nesse sentido duplo,
uma influência bastante benéfica.
(L'École, la Musique et la Joie [1915], p. 95)

Aquilo que não pode ser dito, nós cantamos.
(Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 29)

A emoção é uma chama,
a inteligência uma lareira e a razão uma luz.
(La Musique et Nous [1945], p. 276)

O corpo humano é uma orquestra
cujos diversos instrumentos, músculos, nervos, olhos e ouvidos
são regidos simultaneamente por dois maestros: a alma e o cérebro.
(Notes Bariolées [1948], p. 7)

As crianças pequenas memorizam mais facilmente um tema
marchando do que dormindo.
(Notes Bariolées [1948], p. 183)

Se a criança, ao freqüentar a escola, tomar gosto pelo canto e pela boa música,
ela irá conservá-lo durante toda vida.
(La musique et l'Enfant [1912], p. 55)

Uma criança pode nascer com muita musicalidade,
mas ela não nasce virtuose.
(Notes Bariolées [1948], p. 170)

O esporte demanda temperamento e técnica.
A arte exige, além disso e de acordo com as exigências do estilo,
o sacrifício de certas forças individuais para uma força coletiva.
(Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 130)

Pelo amor de Deus! Não digam nunca aos seus alunos:
“Façam como eu meus caros amiguinhos,
desfrutem das minhas experiências”.
(Souvenir, Notes et Critiques [1942], p. 61)

A escola prepara a criança para todas as profissões
menos para a carreira artística.
(L'Éducation par le Rythme et pour le Rythme [1910], p. 28)

