



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Entre a música e a dança: Dalcroze e a Plasticidade Viva

José Rafael Madureira

Para citar este artigo:

MADUREIRA, José Rafael. Entre a música e a dança: Dalcroze e a Plasticidade Viva. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0701



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

## Entre a música e a dança: Dalcroze e a Plasticidade Viva

José Rafael Madureira<sup>1</sup>

### Resumo

Tradução do texto *La Rythmique, la Plastique Animée et la Danse* de autoria de Émile Jaques-Dalcroze e publicado originalmente em 1916. A tradução é precedida por uma contextualização histórica do texto e dos principais temas por ele abordados, a saber: os pressupostos conceituais do método Jaques-Dalcroze conhecido como Rítmica e alicerçado sobre exercícios corporais e vocais ritmados; os fundamentos da Plasticidade Viva e seus desdobramentos no campo da encenação teatral; os problemas estéticos e pedagógicos da dança e o devir de uma nova dança.

**Palavras-chave:** Jaques-Dalcroze (1865-1950). Rítmica. Corpo. Plasticidade Viva. Dança.

## Between music and dance: Dalcroze and the Moving Plastic

### Abstract

Translation of the text *La Rythmique, la Plastique Animée et la Danse* written by Émile Jaques-Dalcroze and originally published in 1916. The translation is preceded by a historical contextualization of the text and the main themes it addresses, namely: the conceptual assumptions of Jaques-Dalcroze method (known as Eurhythmics and based on rhythmic body and vocal exercises); the foundations of Moving Plastic and its developments in the field of theatrical staging; the aesthetic and pedagogical problems of dance and the becoming of a new dance.

**Keywords:** Jaques-Dalcroze (1865-1950). Eurhythmics. Body. Moving Plastic. Dance.

## Entre la música y la danza: Dalcroze y la Plasticidad Viva

### Resumen

Traducción del texto *La Rythmique, la Plastique Animée et la Danse* escrito por Émile Jaques-Dalcroze y publicado originalmente en 1916. La traducción va precedida de una contextualización histórica del texto y de los principales temas que aborda, a saber: los supuestos conceptuales del Método Jaques-Dalcroze (conocido como Rítmica y basado en ejercicios rítmicos corporales y vocales); los fundamentos de la Plasticidad Viva y sus desarrollos en el campo de la escena teatral; los problemas estéticos y pedagógicos de la danza y el devenir de una nueva danza.

**Palabras clave:** Jaques-Dalcroze (1865-1950). Rítmica. Cuerpo. Plasticidad Viva. Danza.

---

<sup>1</sup> Doutorado e Mestrado em Educação, Linguagem e Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduação em Educação Física pela UNICAMP. Licenciatura em Música pelo Centro Universitário do Sul de Minas (UNIS). Professor Associado junto ao Departamento de Educação Física da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). [✉ joserafaelmadureira@gmail.com](mailto:joserafaelmadureira@gmail.com)  
[🌐 http://lattes.cnpq.br/3840410194168195](http://lattes.cnpq.br/3840410194168195) [🆔 https://orcid.org/0000-0002-8461-3132](https://orcid.org/0000-0002-8461-3132)

## Apresentação

A relação do pedagogo e compositor suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) com o devir da dança moderna vem sendo discutida pela historiografia do espetáculo há mais de 40 anos. Todavia no Brasil, o acesso aos textos originais de Dalcroze se manteve restrito aos pesquisadores versados na língua francesa (idioma original dos escritos) e que tiveram a sorte de encontrar esses volumes, raramente disponíveis nas bibliotecas públicas brasileiras. Esse quadro foi alterado em 2021, ano em que a obra de Dalcroze entrou em domínio público, o que fomentou a tradução e publicação de alguns artigos originais e do compêndio *O Ritmo, a Música e a Educação* (Jaques-Dalcroze, 2023), obra capital do pensamento dalcroziano<sup>2</sup>.

O texto intitulado *Rítmica, Plasticidade Viva e Dança* – publicado originalmente em 1916 e cuja tradução apresentaremos em seguida – reúne importantes argumentos sobre as interfaces estabelecidas entre o sistema de educação musical criado por Dalcroze (conhecido como Rítmica) e o devir de uma nova concepção de dança, que influenciou tanto o *Ausdruckstanz* alemão como a *modern dance* estadunidense.

O título do pequeno manuscrito (12 páginas, no original) revela um direcionamento didático-pedagógico muito bem definido por Dalcroze. Para ele, antes de dar início aos estudos específicos de dança, é preciso empreender uma formação musical alicerçada sobre exercícios corporais ritmados, o que só seria possível através da Rítmica. Entre a Rítmica e a dança situa-se a Plasticidade Viva (*Plastique Animée*, no original), concebida como um desdobramento dos estudos rítmico-musicais direcionado a estreitar o diálogo entre o corpo e a música e possibilitar o (re)nascimento de uma nova estética plástico-visual-sonora.

Plasticidade Viva é uma figura de linguagem que nos remete às artes plásticas da Antiguidade e do Renascimento, quais sejam a escultura e a pintura. Inspirado pela Estética Aplicada de François Delsarte (1811-1871), Dalcroze se propõe a

---

<sup>2</sup> Sobre a obra capital de Dalcroze, consultar Madureira (2014).

escrutinar a expressividade presente nesse patrimônio plástico-visual e fornecer-lhe o sopro que lhe daria vida e movimento. A tradução do termo *Plastique Animée* em inglês, a propósito, na proposição de Harold Frederick Rubinstein, é *Moving Plastic*: Plasticidade em Movimento.

Dalcroze conhecia muito bem a dança e os dançarinos modernos de seu tempo, tendo apreciado as suas performances sempre que possível. Mary Wigman, Suzanne Perrottet, Michio Ito, Hanya Holm e Marie Rambert estudaram os fundamentos da Rítmica e da Plasticidade Viva sob a sua orientação direta.

Dalcroze tinha uma visão bastante ousada sobre o futuro da dança, o que evidencia as ambições de um artista inteiramente comprometido em ajudá-la a (re)conquistar o lugar que lhe seria devido enquanto uma arte “mais completa”, “mais poética” e “verdadeiramente humana”, deixando de ser “[...] um simples divertimento de pernas desvinculado de qualquer ideia inteligente, de todo sentimento estético ou musical, de toda envergadura social e de todo interesse artístico (Jaques-Dalcroze, 1916, p. 11).

Dalcroze é categórico ao condicionar a formação do dançarino aos estudos da Rítmica. No entanto ele vislumbra o momento em que a dança se tornaria autônoma e poderia prescindir da música: “O corpo bastará a si mesmo para expressar as alegrias e as dores da humanidade, dispensando o suporte de instrumentos que lhe determinem os ritmos [...]” (Jaques-Dalcroze, 1916, p. 15).

Em *Rítmica, Plasticidade Viva e Dança*, Dalcroze faz uma pequena exaltação às danças de Isadora Duncan, ao mesmo tempo em que, indiretamente, desmonta as danças (e os admiradores) de Loïe Fuller, descritas como exóticas e artificiais. Em outra passagem do texto, Dalcroze elabora uma crítica detalhada e contundente contra uma das produções do *Ballets Russes*, companhia que ele detestava. Dalcroze vale-se dessa produção de Diaghilev – o espetáculo *A tarde de um Fauno*, de Nijinski, baseado no prelúdio homônimo de Debussy – para indicar equívocos estéticos que, fatalmente, levariam a arte da dança à completa inexpressividade. A saída para o problema, evidentemente, poderia ser encontrada na Plasticidade Viva, cujos exercícios deveriam ser conduzidos por um repertório musical pianístico específico, produzido pelo próprio Dalcroze, disponibilizado em

outras publicações e volumes integrados ao método Jaques-Dalcroze de educação musical.

*Rítmica, Plasticidade Viva e Dança* é o prefácio de um caderno didático produzido por Dalcroze com dezenas de exercícios práticos de Plasticidade Viva amplamente ilustrados com os desenhos de Paulet Thévenaz (entre outros artistas) e as fotografias de Frédéric Boissonnas<sup>3</sup>. Por algum contratempo da editora das obras didáticas de Dalcroze (Jobin & Cie.), o prefácio foi publicado em um volume separado em 1916, um ano antes da publicação do caderno completo (com os exercícios). Na versão completa, Dalcroze incluiu um novo parágrafo – que foi assimilado nesta tradução para o português – e uma dedicatória à Adolphe Appia, um de seus maiores colaboradores, responsável por fazê-lo compreender que a Rítmica poderia ir além do campo da pedagogia musical (escolar), tornando-se um projeto estético revolucionário de formação de artistas dramáticos<sup>4</sup>.

Alguns trechos de *Rítmica, Plasticidade Viva e Dança* seriam posteriormente revisados, ampliados e publicados nos capítulos XI e XII do compêndio supracitado (Jaques-Dalcroze, 2023), cuja publicação original, também dedicada à Adolphe Appia, ocorreu posteriormente, em 1920.

A tradução que se segue tem como propósito disponibilizar mais um instigante e controverso texto de Dalcroze aos brasileiros e demais falantes da língua portuguesa para que seja possível acessar essas discussões sem a mediação dos comentadores e visitar conceitos originais que, malgrado tenham sido elaborados há mais de 100 anos, não perderam o vigor, muito pelo contrário...

---

<sup>3</sup> Essas imagens, desenhos e fotografias originais podem ser apreciadas no ensaio audiovisual produzido pelo canal Hop Musical e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N-PNPafT7dw&t=9s>. Acesso em 23 ago. 2024.

<sup>4</sup> Sobre a parceria Dalcroze-Appia e a reverberação da Rítmica na encenação teatral consultar Madureira e Padilha (2001).



## Rítmica, Plasticidade Viva e Dança<sup>5</sup>

Émile Jaques-Dalcroze<sup>6</sup>

Tradução: José Rafael Madureira

Este pequeno livro destina-se aos alunos de “rítmica”. Dada a multiplicidade de exercícios rítmicos de nosso método, desenvolvido com o propósito de obter a coordenação de movimentos em suas relações com a música, nós sempre fomos obrigados a solicitar aos nossos alunos adultos que demonstrassem um conhecimento prévio das leis da técnica corporal, independentemente do sistema de ginástica escolhido, ou ainda, de adquirirem essa técnica corporal no decurso de seus estudos de rítmica. Afinal, se os estudos de ginástica higiênica – aqueles de Ling, Hébert ou de qualquer outro<sup>7</sup> – promovem resultados de primeira ordem naquilo que concerne ao desenvolvimento das capacidades musculares, constatamos que eles não cultivam suficientemente as *nuances* de movimento e nem os deslocamentos de peso em todos os graus de *duração*, de modo que não oferecem uma contribuição realmente eficaz para os exercícios do nosso método. Pois a rítmica, antes de mais nada, é a arte de nuançar movimentos corporais a partir das indicações da música, que é, essencialmente, uma arte rítmica. Por outro lado, os diversos sistemas de ginástica “estética” dão maior ênfase ao cultivo das *atitudes*, ao passo que, para nós – como explicaremos pormenorizadamente logo mais –, a atitude é apenas uma interrupção do movimento; ademais, nossos estudos se fundamentam na experiência dos movimentos e não em suas interrupções. Não exigimos de nossos alunos o virtuosismo corporal, muito pelo contrário; esse virtuosismo demandaria uma especialização de meios físicos que

---

<sup>5</sup> Texto publicado originalmente em francês sob o título de *La Rythmique, la Plastique Animée et la Danse* (Lausanne: Jobin & Cie., 1916, 16 p.). A presente tradução foi realizada a partir do volume original digitalizado pelo *International Music Score Library Project (IMSLP)* e disponível em: [https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode\\_Jaques-Dalcroze\\_\(Jaques-Dalcroze,\\_Emile\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_Jaques-Dalcroze_(Jaques-Dalcroze,_Emile)). Acesso em: 5 ago. 2024. *Esclarecemos que em 2021, a obra de Dalcroze entrou em domínio público, o possibilitou a publicação desta tradução sem a necessidade de autorização dos herdeiros (espólio).*

<sup>6</sup> Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Pianista e compositor suíço. Criador da Rítmica, sistema de educação musical inteiramente realizado através de movimentos corporais que revolucionou os campos da pedagogia musical, da dança, da encenação teatral e da ginástica (educação física).

<sup>7</sup> Referência à *Pehr Ling* (1776-1839) e *Georges Hébert* (1875-1957), dois importantes autores de métodos gímnicos muito respeitados por Dalcroze e que, em alguma medida, serviram de base e inspiração para os exercícios de Rítmica. (N. do T.)

se contraporá às nossas ideias. Nós reclamamos aos nossos alunos que conheçam a si mesmos; e o nosso método os auxilia nessa autodescoberta.

Os pianistas mais virtuosos de nossos conservatórios raramente são músicos completos. Os dançarinos e acrobatas – virtuosos do corpo – raramente são homens completos. Nos estudos de virtuosismo pianístico, os professores insistem em desenvolver as habilidades digitais dos estudantes em detrimento do desenvolvimento de sua sensibilidade e inteligência musical. Nos estudos de virtuosismo corporal, não se leva suficientemente em consideração as relações estabelecidas entre o corpo e o espírito e tampouco a influência das emoções sobre os movimentos, suas nuances e o seu estilo. E é por essa razão que resolvemos publicar alguns exercícios de “plasticidade viva” que, mesmo não se constituindo uma educação corporal completa, isso é um fato, indicam claramente a nossa intenção de estabelecer, através dos exercícios de nosso método de Rítmica, uma íntima aliança entre faculdades físicas e artísticas e, também, para fazer com que a música, em suas infinitas nuances de dinamismo e duração, possa favorecer a educação do corpo humano, um instrumento musical por excelência...

\*\*\*

Antes de empreendermos uma educação artística e estética, é necessário ter plena consciência das forças naturais que dispomos e desejamos colocar a serviço da arte. Se essas forças instintivas não forem desenvolvidas nem disciplinadas, se algumas delas se agitarem em desacordo com as demais, nossos sentidos e nossa vontade artística precisarão lutar, incessantemente, para obter os efeitos de interpretação por eles requeridos. Entretanto, nas performances de natureza corporal (dança, ópera, plasticidade viva ou pantomima), verificamos, com bastante frequência, alguns distúrbios do sistema nervoso que impedirão o mais prodigioso dos cérebros de registrar suas impressões artísticas com o suporte de movimentos corporais. Não contemplamos alguns maestros de orquestra, admiravelmente dotados para a música e providos de uma sensibilidade artística de primeiríssima ordem, serem impedidos de comunicar seus sentimentos aos instrumentistas que ele dirige devido a resistências musculares provocadas por

uma excitação extrema do sistema nervoso? Por outro lado, não há ginastas que, apesar de serem excepcionalmente treinados, são incapazes de traduzir as emoções artísticas com os seus corpos, devido à ausência de correlação entre os seus movimentos corporais e os movimentos do seu espírito? Antes de empreender estudos artísticos específicos, convém submeter-se a uma educação que tenha como propósito despertar o temperamento, dominar as resistências do sistema nervoso e criar comunicações rápidas entre as forças imaginativas e as forças realizadoras. O escopo do método de *Rítmica* é oferecer aos alunos a consciência de suas faculdades, colocá-los em condição de dominar os seus ritmos corporais naturais e, por fim – graças a exercícios de automatização e dissociação de movimentos corporais em todas as gradações de espaço e de tempo, assim como exercícios de harmonização dos centros nervosos, de excitação e de ordenação das funções motoras – de criar em seus cérebros uma liberdade absoluta de controle e ação.

Na ginástica higiênica e esportiva, o componente rítmico raramente intervém. Todos os movimentos são reduzidos a uma unidade métrica inflexível – criada com o propósito de revitalizar o corpo como também discipliná-lo – que os distancia de seu ritmo primordial. Uma enervação corporal completa deve realizar-se simultaneamente a uma inervação parcial; um movimento do braço inteiro deve ter a mesma duração de um movimento do punho. Cada movimento deve ser considerado como uma entidade e não como um fragmento de um todo *rítmico*. Está bem, suponhamos que um instrutor de ginástica fique esmorecido com a falta de liberdade oferecida pela manifestação natural de movimentos corporais e decida abandonar a dimensão puramente métrica do seu ensino; ele tentará superar a forma habitual do seu ensino, pautada na execução de movimentos enérgicos e leves em um tempo pré-definido, para se dedicar a novas maneiras de executá-los em todos os graus de rapidez e lentidão, ou seja, em todas as nuances de dinâmica, pois o peso, do ponto de vista muscular, depende das relações estabelecidas entre o tempo e o espaço. Ele irá perceber muito rapidamente que os alunos mais aparelhados do ponto de vista físico e mais treinados do ponto de vista atlético terão uma dificuldade enorme em ritmar os seus movimentos com fluidez, em executar sucessivamente (ou combinar) um movimento lento e (com) outro rápido ou um movimento acentuado e (com) outro



desprovido de qualquer acentuação e, em efetuar simultaneamente, um crescendo de energia de uma parte do corpo e um decrescendo de outra parte. Isso ocorre, porque os estudos de ginástica pura não se ocupam das relações estabelecidas entre as manifestações corporais e as concepções cerebrais e nem oferecem meios para que os alunos possam subtrair atos dos desejos e harmonizar as faculdades imaginativas com as faculdades realizadoras do indivíduo. Em todos os domínios intelectuais ou corporais, tanto para o indivíduo como para a sociedade, “a fase de desenvolvimento da personalidade é sempre precedida de um período de imitação”. O professor irá se dedicar à descoberta de modelos rítmicos que deverão ser traduzidos pelos seus alunos, em movimentos corporais; de modo instintivo, ele buscará esses modelos na música que, primitivamente, tomou-os por empréstimo dos ritmos naturais do corpo humano. Todavia, através dos séculos, a música se transformou, multiplicando os tipos e as combinações rítmicas até abandonar por completo suas origens corporais, espiritualizando-se inteiramente; o corpo, de sua parte, desacostumou-se na mesma proporção em que a educação investiu, de forma preponderante, em uma cultura puramente intelectual. É por isso que a maior parte dos modelos rítmicos tomados por empréstimo pela música moderna, ainda que sejam balés, não podem ser traduzidos pelo corpo. Algumas músicas poderiam até *se sobrepor* aos movimentos corporais, mas elas não poderiam ser interpretadas por eles e tampouco *transpostas* plasticamente.

Os movimentos sonoros se contentam em ser desenvolvidos paralelamente aos movimentos corporais; a música exerce um papel de acompanhamento e não efetua uma verdadeira colaboração. A música não inspira, não penetra e não vivifica os gestos, nem os movimentos e nem as atitudes. E é por isso que a ginástica e a dança da atualidade não podem ser consideradas como artes completas e muito menos contribuir para o progresso da arte.

Enquanto professor de música, percorri um caminho inverso ao que acabei de descrever; iniciei minha trajetória na música e cheguei na ginástica, mas em uma ginástica especial.

Esmorecido diante da incapacidade de um número enorme de alunos em assimilar intelectualmente os componentes do ritmo musical, dirigi-me à natureza do corpo para que ela me fornecesse modelos de movimentos rítmicos que,

persistentemente imitados e automatizados, deveriam criar no cérebro dos alunos, fatalmente, imagens rítmicas precisas que percorreriam toda uma gama de graduações dinâmicas e temporais. A ginástica usual, todavia, não me forneceu esses modelos pela razão anteriormente apresentada, ou seja, essa ginástica não havia sido edificada sob o governo do ritmo, mas unicamente sob o governo da métrica. Precisei impor a mim mesmo a tarefa de criar esses modelos, introduzindo nos diversos movimentos de ginástica, o ritmo que lhes faltava, convertendo a ginástica métrica em ginástica rítmica. Essa era a minha teoria; a prática me provou que ela estava correta: “Todas as causas de arritmia musical são *de ordem física*; se nós desejarmos encontrar a cura para essa arritmia musical<sup>8</sup>, que é uma verdadeira doença, será preciso, antes de mais nada, tratar a raiz do problema, ou seja, o corpo!”. Vou me explicar.

Ser musicalmente arritmico é ser incapaz de realizar um movimento durante o tempo necessário à sua realização normal; é apressá-lo ou retardá-lo quando ele deveria permanecer uniforme; é não conseguir acelerá-lo quando necessário ou retardá-lo; é estremecer e fragmentar o movimento quando ele deveria ser articulado e vice-versa; é iniciá-lo tarde demais ou em demasiada antecipação; é finalizá-lo muito antes ou muito depois do esperado. Ser musicalmente arritmico é não conseguir encadear um movimento que possui uma certa qualidade a outro que tenha uma qualidade distinta: um movimento lento a um movimento rápido, um movimento flexível a um movimento rígido, um movimento enérgico a um movimento doce. Ser musicalmente arritmico é não conseguir realizar dois ou vários movimentos contrários como também não ser capaz de nuançar um movimento, ou seja, executá-lo em uma gradação imperceptível entre o “piano” e o “forte” ou reciprocamente; e por fim, não conseguir acentuar metricamente ou pateticamente passagens fixadas pelo andamento ou pela emoção musical. Todas essas faltas, *sem nenhuma exceção*, resultam de muitas coisas, quais sejam a incapacidade do cérebro em dar ordens suficientemente rápidas aos músculos encarregados da execução do movimento, a incapacidade do sistema nervoso em transmitir essas ordens fidedignamente e com tranquilidade sem se equivocar em relação ao destinatário, ou ainda, a incapacidade dos músculos em executar essas

---

<sup>8</sup> Arritmia: desordem, irregularidade (Nota original do Autor).



ordens de um modo preciso. A arritmia provém, portanto, de uma falta de harmonia e coordenação entre a concepção do movimento e sua realização e de uma desordem nervosa que, em alguns casos, é a consequência dessa desarmonia, em outros, a sua causa. Em alguns indivíduos, o cérebro concebe normalmente os ritmos, estando por hereditariedade providos de imagens rítmicas muito bem definidas e claras, mas os seus membros, ainda que disponham de todas as condições para executá-los, falham em realizar essa tarefa, pois o seu sistema nervoso está em desordem. Em outros indivíduos, por conta de uma degeneração, são os membros que não conseguem executar as ordens cerebrais claramente dadas, uma vez que suas descargas elétricas, demasiado ineficientes, acabam por desregular o sistema nervoso. Há, também, aqueles indivíduos que, embora possuam nervos e músculos em excelente estado, receberam uma educação rítmica insuficiente e, por conseguinte, são impedidos de efetuar no cérebro um registro claro de imagens duradouras. O objetivo da ginástica rítmica é regularizar os ritmos naturais do corpo e registrar, no cérebro, graças a sua automatização, imagens rítmicas definitivas.

\*\*\*

Os exercícios que eu criei podem ser dispostos em várias categorias: alguns obrigam os músculos a executar as ordens do cérebro com precisão e num tempo determinado, quais sejam ordens de movimento ou ordens de inibição (interrupção de movimentos); outros buscam automatizar as séries de movimento em seus múltiplos encadeamentos e desdobramentos; há aqueles que visam à eliminação das enervações inúteis de todas as ações motoras e provocar o equilíbrio das forças musculares antagonistas; há ainda, por fim, um conjunto de exercícios destinados a individualizar as sensações musculares e a aperfeiçoar a percepção das atitudes. Todos eles têm como objetivos máximos o aumento da concentração psíquica, a organização evidente de economia física e a expansão da personalidade. Tudo isso se torna possível graças a uma educação progressiva do sistema nervoso que promove um desenvolvimento da sensibilidade nos indivíduos insensíveis ou pouco sensíveis e, ao contrário, uma regularização das reações nervosas nos indivíduos hipersensíveis e desordenados. Acredito que seja

possível afirmar de um modo muito consciente que as crianças saudáveis que forem submetidas a essa educação especial preconizada por mim poderão se tornar, ao final de três ou quatro anos, indivíduos rítmicos, ou seja, indivíduos livres de todas as irregularidades de ordem nervosa ou muscular que se opõem à plena liberdade de seus movimentos – indivíduos que possuam funções cerebrais e corporais plenamente harmonizadas e que saibam apreciar claramente as relações dos movimentos, estabelecidas no tempo e no espaço. Resta ainda demonstrar quais são as consequências *moraís* e estéticas dessa educação.

\*\*\*

Depois de um curto período de agitação no qual o cérebro se atormenta diante da dificuldade em obter a obediência do corpo e uma vez que diminuimos o “tempo perdido” entre a ordem cerebral e sua realização muscular, à medida que as ações corporais se encadeiam mais facilmente graças a eliminação dos antagonismos musculares desmesurados, eis que a calma é instaurada no corpo e, com ela, a alegria! Eu não tenho como lhes explicar a natureza dessa alegria, mas posso assegurar que ela existe em todos os indivíduos que tenham se dedicado aos estudos da ginástica rítmica *durante o tempo necessário*. Ah! Sei que pode parecer exagerado declarar que exercícios corporais possam exercer tamanha influência sobre a mentalidade geral; entretanto, essa influência é exatamente a qual afirmo. Ela provoca uma alegria mansa e confiante, uma satisfação íntima que invade o corpo inteiro. Essa alegria se origina de uma calma corporal e moral engendrada pela diminuição das irritações, acanhamentos, inquietações e ressentimentos que provocam um desacordo entre as faculdades imaginativas e as faculdades de realização. Essa alegria é amplificada por uma confiança em si mesmo que busca a segurança das ações rápidas, uma certeza de que é possível realizar aquilo que foi decidido exatamente como foi desejado e uma sensação muito evidente de um fortalecimento da vontade. Esse último deve-se à convicção de que a afirmação dos desejos, com toda certeza, pouco a pouco, irá triunfar sobre as resistências. Ao tomar gosto pelo querer, habituamo-nos a ter vontade. E se essa alegria se apresenta sob uma forma serena, mansa e permanente, é por que ela é acompanhada por uma faculdade de se concentrar,

o que verificamos como resultado inicial de uma educação cujo objetivo é conduzir o aluno a *perceber-se a si mesmo com clareza*. Essa educação também é acompanhada por uma expansão da personalidade, que não é nada mais do que “a individualidade diante da consciência e da inteligência de si mesmo” (Lacordaire)<sup>9</sup>. Em muitos casos, a falta de personalidade provém de uma fraqueza do sistema nervoso que impede a afirmação do temperamento. Ser capaz de agir com rapidez ou não, de agir com lentidão ou não, de assimilar rapidamente um bom hábito ou interromper vivamente um hábito ruim, de se esforçar através de uma série de demorados exercícios para automatizar os atos úteis e criar, assim, novos reflexos, de encontrar rapidamente a solução de uma questão e saber se concentrar para encontrá-la calmamente, pesando os seus prós e contras... eis os resultados dessa educação que investiga as relações estabelecidas entre a velocidade e a lentidão, entre a força e a flexibilidade, entre os movimentos e as interrupções, entre as sonoridades e os silêncios, entre o esforço e o repouso, entre a sombra e a luz, tudo isso em conformidade com as leis da alternância e do equilíbrio que fundamentam as leis do ritmo. E para que essa educação produza em nós a alegria, ela ficará responsável por desenvolver em cada um de nós o sentido estético, pois a partir da alegria que nos habita, nós envolveremos tudo aquilo que nos rodeia e criaremos a beleza.

É quase impossível determinar a elevada quantidade de pessoas que não gosta de música ou não a compreende (o que não é a mesma coisa), visto que suas faculdades auditivas não estão intactas e também, porque a educação oferecida pela escola não se empenha em desenvolver o sentido auditivo da criança. Eu vou mais longe. A quase totalidade das crianças que não gosta de música por ter um ouvido ruim, fatalmente, irá apreciá-la se suas faculdades rítmicas forem desenvolvidas. O ritmo exerce na música um papel tão importante quanto a sonoridade, e eu sei por experiência que, graças a um único ritmo experimentado em si mesmo e graças a uma educação capaz de desenvolver os ritmos naturais do corpo, poderemos fazer com que até mesmo as crianças que não apreciam as sonoridades passem a amar a música.

Elas amarão a música *por conta dos movimentos* que ela abarca tão logo

---

<sup>9</sup> Lacordaire, Henri (1802-1861). Religioso e intelectual francês. Dalcroze não cita a fonte da citação, mas ela talvez tenha sido extraída da obra *Conferências*, publicada em 1848 (N. do T.).

esses movimentos se tornarem para ela algo natural e familiar. Alguém poderá dizer que estamos depreciando a música ao fazer com que ela seja amada por alguém que aprecia somente uma de suas duas qualidades principais. Eu responderia que depreciar a música, de fato, é limitar o seu ensino a um único elemento: a virtuosidade. E esse é o caso da maior parte dos conservatórios. Ao cultivar a Rítmica não apenas nas escolas de música, mas também nas escolas da rede pública de ensino, nós desenvolveremos o sentido musical das gerações futuras em proporções inacreditáveis.

Acredito, firmemente, que se nós buscarmos desenvolver nas crianças o sentido artístico ao mesmo tempo que a vontade, a personalidade e a concentração psíquica, através de uma educação *para e através do ritmo*, a própria arte (tanto a música quanto a plasticidade viva), ao se apoiar sobre essa educação, só poderá triunfar.

\*\*\*

Muitos entre os senhores já devem ter se perguntado, ao constatar como a música envelhece rapidamente, quais seriam exatamente os elementos que se desenvolvem mais rapidamente do que outros de tal maneira que só nos resta apreciar certas obras de um ponto de vista historiográfico nas quais esses elementos se encontram em um estado embrionário? No momento em que decidirmos abordar a questão, a resposta será imediatamente revelada. Se a música se torna a cada dia mais grandiosa é devido à harmonia, às modulações e aos efeitos orquestrais de sonoridade. Se uma obra nos parece envelhecida, é por que não congrega harmonias pitorescas, modulações imprevistas e timbres orquestrais saborosos aos quais nossos ouvidos se habituaram e que se constituem um enriquecimento de seus meios de expressão. Por essa razão, Glück, Handel, Haydn e Mozart – cujas passagens, repletas de genialidade, ainda são capazes de nos comover – nos transportam ao mesmo grau de entusiasmo que um Beethoven, um Wagner ou um Mussorgski. Por acaso algum dos senhores já sentiu pena da pobreza *rítmica* inerente às obras de Glück, Handel, Haydn ou Mozart? É claro que não, e isso se deve pela ótima razão de que a pobreza só pode ser constatada em comparação com a riqueza: pois os ritmos das obras modernas

são os mesmos encontrados nas obras dos séculos precedentes. De um ponto de vista rítmico, a música não fez nenhum progresso, ao contrário – que pena! –, ela retrocedeu! De fato, não chega a ser um progresso fazer alguém ouvir simultaneamente quatro ritmos diferentes, mas pouco interessantes. É um retrocesso não ser possível utilizar, cotidianamente, ritmos a 5, 7, 11 ou 15 tempos como aqueles empregados nos cantos populares eslavos ou orientais. E a prova mais evidente da pobreza métrica e rítmica atual é que os músicos nem mesmo tentaram criar um símbolo para designar uma figura com duração de 5 tempos (cinco semínimas ou cinco colcheias); essa ausência se justifica, porque os músicos, sem exceção, dividem as métricas a nove tempos em  $3 \times 3$  sem cogitar o uso de combinações mais interessantes como  $4 + 5$ ,  $5 + 3 + 1$ ,  $2 + 2 + 3 + 2$ , etc. O domínio musical ainda possui um campo enorme a ser explorado, e esse campo é aquele circunscrito pelos movimentos rítmicos, que deverão fornecer à arte de se emocionar pelos sons um inacreditável tesouro de novos meios de expressão. Preste atenção! Se a rítmica musical não progride, não é por que os músicos não buscam novos ritmos, é porque eles não os encontram; ademais, ainda que os seus espíritos criativos, a duras penas, forjem uma obra original, eles não podem, todavia, servir-se desses ritmos, simplesmente porque são *incapazes de senti-los*. Eu espero que os indivíduos das gerações futuras, elevados pelo ritmo e através dele, tenham sofrido uma tal transformação em suas mentalidades que lhes será possível encontrar ritmos musicais interessantes sem nem mesmo precisar procurá-los, isso por que o ritmo tornar-se-á uma parte integrante do seu corpo, porque a música dos movimentos lhe habitará, porque no íntimo de sua existência, educada pelos mais numerosos atos conscientes de movimento, a emoção artística se expressará em movimentos *inconscientes*, igualmente, mais numerosos e mais significativos.

\*\*\*

Numerosos anos serão necessários para que se produza na arte musical esse desejado renascimento do ritmo. Não há dúvida sobre isso. Porém, estamos seguros de que um tempo relativamente curto será suficiente para que essa educação rítmica contribua para o aprimoramento das interpretações musicais

dramáticas e coreográficas. Essa educação rítmica será primeiramente indispensável para despertar nas pessoas de teatro, que a ela se submeterem, o entendimento de que, se esse estudo não for empreendido, será impossível interpretar ritmicamente a música de um modo satisfatório. Nove em dez espectadores de uma representação lírica não se dão conta do *enorme abismo* estabelecido entre a orquestra e a cena; eles não percebem, tampouco, que os cantores e os dançarinos sobrepõem gestos e atitudes – desprovidos de qualquer lógica – a uma música que eles *não conhecem* ou conhecem apenas superficialmente e de um modo imperfeito; que os seus pés caminham quando não deveriam caminhar; que os seus braços se elevam quando não deveriam se elevar; que os seus corpos se comportam em relação à música como se comportariam suas vozes se eles cantassem desafinados ou fora do tempo ou, ainda, atacassem a ária de uma outra ópera enquanto a orquestra continuaria a executar a obra que foi iniciada! E essas faltas provém tanto da inabilidade dos membros – mal treinados no domínio do ritmo – quanto de uma mentalidade insuficientemente educada e, por consequência, ignorante das íntimas relações estabelecidas entre os movimentos executados no espaço e os movimentos executados no tempo. Eu desafio qualquer cantor que não tenha sido submetido a uma educação especial projetada com o objetivo de identificar as ações musculares por meio de movimentos sonoros, ainda que ele seja genialmente dotado, a interpretar plasticamente a mais singela das composições musicais com um sentimento rítmico *exato*. Essa educação deverá ser a mesma para todos os cantores líricos das gerações futuras e deverá ser integrada ao ensino do canto. E os resultados serão tais, tenho íntima convicção sobre isso, que o público das gerações futuras ficaria surpreso que tenha sido possível existir uma época em que o estudo dos ritmos corporais não fazia parte dos programas de ensino das artes dramáticas.

O estudo do ritmo, do mesmo modo, será incorporado ao programa de ensino dos regentes de orquestra e dos diretores de teatro, assim como do compositor dramático, que precisa conhecer as múltiplas fontes desse instrumento tão expressivo – o corpo humano – antes de tentar lhe oferecer uma música a ser por ele interpretada. E as relações estabelecidas entre os ritmos sonoros e os ritmos plásticos serão igualmente ensinadas aos dançarinos, cuja arte, pressentida por



Grétry, Schiller, Goethe, Schopenhauer e Wagner, será enobrecida, tornando-se mais humana e, ao mesmo tempo, mais poética; enfim, deixará de ser aquilo que ela é hoje, ou seja, um simples divertimento de pernas desvinculado de qualquer ideia inteligente, de todo sentimento estético ou musical, de toda envergadura social e de todo interesse artístico.

\*\*\*

A falta de conhecimento dos ritmos musicais não é a única causa da inferioridade presente nas expressões artísticas através das quais o corpo se afirma. Um outro equívoco contribui para enfraquecer em nossos espetáculos a ação soberana do corpo: tomar como modelo para os movimentos corporais as atitudes fixas empregadas pela pintura e pela escultura.

Desde há muito tempo, diante de alguns espetáculos de dança freneticamente aplaudidos por notáveis espectadores artistas, eu venho me interrogando: Por qual razão o meu sentimento musical se sente às vezes ultrajado? Por qual razão, apesar do incontestável talento dos intérpretes, sou tomado por um constrangimento e, ao mesmo tempo, por uma sensação de artificialidade, de afetação e de ausência de naturalidade? Eu presenciei alguns pintores dotados de um primoroso julgamento compartilharem aos berros o seu entusiasmo diante do esplendor das atitudes, do refinamento dos gestos, da bela harmonia dos agrupamentos e das ousadas acrobacias... e, apesar de examinar atentamente essas qualidades, de me prostrar diante de tão louvável sentimento artístico, tanta sinceridade, engenhosidade e ciência, apesar de todos os meus esforços, eu era incapaz de sentir qualquer emoção estética, o que me levou a condenar-me por ser uma pessoa fria, acusando-me de incompreensão e beatice.

Foi durante uma montagem de *A Tarde de um Fauno*, de Debussy, encenada há alguns anos, que a razão das minhas hesitações e resistências foi revelada. Um cortejo de ninfas entrava lentamente em cena; depois de oito ou 12 passos, o deslocamento era interrompido para que pudéssemos admirar suas adoráveis atitudes copiadas de vasos gregos. Em seguida, as dançarinas retomavam o deslocamento mantendo a forma da última atitude, atacando a atitude seguinte no momento de uma nova interrupção no deslocamento sem nenhum *movimento*

*de preparação*, provocando uma impressão de sequências picadas como aquelas produzidas pelo cinematógrafo perante uma série de gestos que seriam suprimidos das películas principais. Compreendi que esse choque foi provocado pela falta de articulação e encadeamento entre as atitudes, a inexistência de um *movimento contínuo* que nós deveríamos observar em toda manifestação vital animada e sustentada por um pensamento. As atitudes graciosas das ninfas gregas se sucediam entre si sem que fossem costuradas por uma atividade verdadeiramente humana. Elas estabeleciam um conjunto de quadros do mais artístico efeito, mas que era voluntariamente privado de todos os benefícios proporcionados pelo tempo: a duração; eu percebo a continuidade, as possibilidades de um desenvolvimento lento, a preparação suave e a resultante quase fatal e inevitável do movimento plástico no espaço, elementos essencialmente *musicais* que, sozinhos, permitiriam assegurar a verdade e a naturalidade de uma aliança estabelecida entre os gestos e a música.

Iluminado por essa observação, analisei igualmente os movimentos de vários dançarinos do mais elevado mérito e percebi que os mais musicais entre eles e que se aplicavam em modelar os contornos da música, de um modo mais rigoroso, não respeitavam – tal como as ninfas sobre as quais eu acabei de mencionar – o princípio da *continuidade do movimento* e do “*fraseado*” plástico. Percebi na dinâmica de seus membros que o ponto de partida era a atitude, não o movimento em si mesmo.

Os músicos irão me compreender: na composição musical, as vozes de uma melodia polifônica não são costuradas sobre um tecido formado por acordes determinados, fixos e antecipadamente encadeados. Não, muito pelo contrário: são os acordes que dependem inteiramente dos contornos e desenhos da melodia. O ouvido percebe e analisa esses acordes somente quanto as vozes finalizam os seus movimentos e permanecem, como se diz, em *tenuto*. O mesmo deve ocorrer com a plasticidade viva. As atitudes são os tempos de imobilidade do movimento. Sempre que durante a sequência ininterrupta de movimentos – a denominada “melodia plástica” – houver um sinal de pontuação e fraseado, uma pausa correspondente a uma vírgula, um ponto e vírgula ou um ponto final, tal qual em um discurso falado, o movimento se tornará estático e será percebido como uma atitude.

A percepção autêntica do movimento, todavia, não é de ordem visual, mas muscular; a sinfonia viva dos passos, atitudes e gestos encadeados, do mesmo modo, não é construída e regulada pelos olhos, concebidos como um instrumento de apreciação, mas pelo aparelho muscular como um todo, concebido como um instrumento de criação. Sob a ação de sentimentos espontâneos e imperiosas emoções, o corpo vibra, entra em movimento e depois se fixa em atitudes. As atitudes são o resultado direto dos movimentos que a elas se entrepõem, enquanto o movimento, para a arte coreográfica da atualidade, não passa de um ponto de conexão entre duas atitudes distintas. Há, portanto, na arte coreográfica como a compreendemos atualmente no contexto teatral, uma incoerência entre a experiência visual e a experiência muscular.

Os dançarinos<sup>10</sup> escolhem como modelo para as suas atitudes as obras-primas da escultura e da pintura, inspirando-se em afrescos gregos, estátuas ou pinturas, sem se dar conta de que essas mesmas obras foram produzidas a partir de uma estilização especial, uma espécie de acordo estabelecido entre os movimentos, uma série de eliminações e sacrifícios que possibilitou aos artistas criadores, ao operarem sinteticamente, oferecer-nos uma ilusão de movimento. No entanto, se é necessário que as artes plásticas – notadamente privadas da colaboração do tempo – realizem uma síntese ao fixar uma atitude corporal, é contrário à verdade e ao natural que o dançarino tome essa síntese como ponto de partida de sua dança e que procure recriar a ilusão do movimento, justapondo uma série de atitudes e ligando-as umas às outras através de gestos, em vez de retornar à fonte da expressão plástica que é o movimento em si mesmo.

Os especialistas em artes plásticas, não resta dúvida, têm todo o direito de se regozijar com a dança atual que, na magia das cores, nos impressionantes contrastes de luz e com o concurso quase imaterial dos voos de tecidos pesados ou leves, satisfazem as necessidades decorativas mais refinadas, oferecendo aos olhos prazeres raros e pitorescos<sup>11</sup>. No entanto lhes pergunto: esses prazeres são

---

<sup>10</sup> Em muitas de suas interpretações plásticas, a grande artista Isadora Duncan entregava instintivamente o seu corpo ao movimento *contínuo*, e essas interpretações eram as mais vivazes e fascinantes (Nota original do Autor).

<sup>11</sup> Alusão às danças de Loïe Fuller (1862-1928), dançarina estadunidense celebrada como um dos grandes ícones da Belle Époque e que marcou em caráter definitivo o *Art Nouveau* e a obra dos principais pintores, escultores, fotógrafos e cineastas europeus do período (N. do T.).

de ordem espiritual e emotiva? Seriam eles o produto direto de sentimentos profundos e sinceros tão completos que poderiam satisfazer a nossa necessidade de prazer estético e nos impregnar da emoção que engendrou a obra de arte?

O movimento corporal é uma experiência muscular; essa experiência é apreciada por um sexto sentido: o sentido muscular, responsável por regular as múltiplas nuances de força e velocidade dos movimentos corporais de um modo condizente com as emoções inspiradoras desses movimentos, de modo a assegurar à mecânica do corpo humano a possibilidade de estilizar as emoções e, assim, fazer da dança uma arte completa e essencialmente humana.

A Rítmica atribui à experiência corporal o seu ponto de partida; isso está totalmente correto do mesmo modo que os ritmicistas, ao assistirem aos exercícios realizados pelos seus camaradas, não os apreciam unicamente com os olhos, mas com a inteireza de seus corpos. Eles comungam o espetáculo que assistem com grande intimidade; ao apreciar esse espetáculo, eles experienciam a alegria de uma natureza muito especial: a necessidade de se mover, de *vibrar* em uníssono com as evoluções daqueles que eles observam e de se expressar corporalmente! Em uma palavra: eles sentem despertar e palpitar em si mesmos uma música misteriosa que é o resultado direto de seus próprios sentimentos e sensações. Essa música da personalidade seria suficiente para regular os movimentos humanos se os homens não tivessem perdido o sentido da ordem e da variação na expressão corporal, um sentido sem o qual a renovação da dança não será possível. Não há uma tradição de movimentos corporais. E como nós acabamos de verificar, os dançarinos modernos tomam por empréstimo das belas-artes uma cultura das atitudes que substitui as experiências intelectuais por sensações espontâneas e transporta a dança a um patamar secundário dentro do domínio das artes. Existe somente um meio de restituir ao corpo a gama completa de seus meios expressivos: submetê-lo a uma cultura musical intensiva e colocá-lo em posse de todos os elementos de ordem dinâmica e agógica de que ele dispõe e num estado que lhe permita sentir todas as nuances da música dos sons para que possa expressá-las por meio de seus músculos. A educação liberta a música aprisionada na alma do artista; e é justamente essa música pessoal que, ao ser colocada diante daquela que ele deverá interpretar e fundir-se intimamente, transmitir-lhe-á um acréscimo de vida, assim como os ritmos individuais de todos

os intérpretes de uma obra coreográfica produzem uma emoção coletiva que não é nada além da gênese do estilo. Como disse Élisée Reclus: “O povo que somos todos nós move-se em um ritmo constante; em cada um de nós, a música interior do corpo, cuja cadência ressoa no peito, regula as vibrações da carne, os passos, os impulsos da paixão e até os volteios do pensamento; quando todos esses batimentos se conciliam e se unificam em uma mesma harmonia, um organismo múltiplo é concebido, abraçando uma multidão inteira e lhe oferecendo uma só alma...”<sup>12</sup>.

\*\*\*

Convém, então, que uma parte da educação a que desejamos submeter os artistas seja reservada ao sistema nervoso. É preciso que exercícios especiais ensinem os nervos a transmitir rapidamente os comandos do cérebro aos membros encarregados de realizar as suas vontades e a estabelecer, com o suporte do ritmo, uma circulação viva e ordenada – em todas as nuances de movimentos – entre os diversos agentes do organismo. É preciso criar novos movimentos automatizados que a vontade inteligente saiba utilizar em um sentido artístico, combinando-os, opondo-os e os sobrepondo. É preciso, do mesmo modo, que as manifestações subscientes do indivíduo possam florescer sem causar prejuízo à harmonia da plasticidade. É preciso, sobretudo, que o intérprete plástico das emoções musicais seja capaz de senti-las profundamente, e que ele seja conduzido por uma cultura artística e moral. Pois, para todos aqueles que não forem assaltados pela música e aos quais ela não impuser imperiosamente as suas vontades, toda busca pela expressividade será uma mentira. Tudo isso parece ser muito complicado, os senhores me dirão, muito pedante, muito bem-intencionado, muito escolástico... Mas, não! Essa educação é imposta pelo professor de piano ou violino às mãos e aos dedos de seus alunos sem que ninguém a considere exagerada. O artista da dança deve servir-se do seu corpo inteiro para expressar os seus sentimentos; é, portanto, imprescindível que todos os seus membros sejam educados em consequência disso. E em relação à parte

---

<sup>12</sup> Reclus, Élisée (1830-1905). Geógrafo e anarquista francês. Dalcroze não indica a fonte, mas a citação localiza-se ao final do XI capítulo (*Educação; A arte é a vida*) do VI volume da enciclopédia de geo-história intitulada *O Homem e a Terra*, publicada originalmente em 1908 pela *Librairie Universelle* (N. do T.).

do ensino que abrange a harmonização do sistema nervoso, é muito claro que ela deve ser compulsória, não apenas aos dançarinos, mas a todos os artistas que irão servir-se do ritmo: os instrumentistas, como também os cantores e os regentes de orquestra.

Essa educação culminará na criação de pessoas sensíveis, plenas de vida e em condição de exteriorizar sensações exuberantes e espontâneas, além de compreender e amar a música, cujas emoções, elas ficarão encarregadas de traduzir. O artista-intérprete não deverá ser um simples instrumento, mas um ser humano capaz de comunicar os seus sentimentos – ou os sentimentos de outra pessoa – a outros seres humanos capazes de senti-los e compreendê-los.

A dança precisa ser inteiramente restaurada; e nesse domínio como em tantos outros, parece ser completamente inútil tentar melhorar o que existe. É preciso destruir por completo essa arte decaída e edificar um novo edifício alicerçado sobre os princípios da beleza, da pureza, da sinceridade e da harmonia. É preciso que o dançarino e o público se elevem e aprendam a respeitar as formas corporais. É preciso que a corajosa e nobre tentativa de Isadora Duncan e de suas discípulas em recuperar a pureza da plasticidade do corpo, idealizada pela quase nudez das formas corporais, não seja aniquilada pelos protestos de uma burguesia hipócrita e estúpida. É preciso ainda que os corpos educados a realizar estilisticamente as sensações ritmadas aprendam a se comunicar através do pensamento e a se deixar impregnar pela música, que representa para a dança um elemento psicológico e idealizador. Ah! Sem dúvida! Um dia será possível! Quando a música adentrar nas profundezas do corpo humano e se fundir a ele como uma unidade; quando o organismo humano for inteiramente impregnado pelos ritmos múltiplos das emoções da alma, restando-lhe apenas reagir com naturalidade para afirmá-los plasticamente em uma transposição que se altera somente em aparência. Ah! Sem dúvida! Será, então, possível dançar danças sem qualquer acompanhamento sonoro. O corpo bastará a si mesmo para expressar as alegrias e as dores da humanidade, dispensando o suporte de instrumentos que lhe determinem os ritmos, porque todos os ritmos se encontrarão reunidos dentro dele e serão expressos com muita naturalidade através de movimentos e atitudes.

Porém, até lá, que o corpo aceite a íntima colaboração da música ou, ainda

melhor, que o corpo consinta se submeter sem restrição à disciplina dos sons em todas as suas acentuações métricas ou patéticas, que ele possa adaptar esses ritmos aos seus e também aos ritmos sonoros que ele procura opor com ritmos plásticos, culminando em um florido contraponto nunca antes experimentado e que estabelecerá, em caráter definitivo, uma aliança entre o gesto e a sinfonia. E que a dança das gerações futuras seja uma dança de expressão e poesia, uma manifestação de arte, emoção e verdade.

\*\*\*

É, também, muito importante que ela forneça às pessoas a oportunidade de exteriorizar suas vontades estéticas e seus desejos instintivos de beleza através de progressões e combinações de gestos, deslocamentos e atitudes concebidas como verdadeiras festas plástico-musicais e rítmicas. Que belo espetáculo reunir mil homens ou crianças executando de modo cadenciado o mesmo movimento gímnico! Mas como seria ainda mais sublime congregar uma multidão organizada em diferentes grupos nos quais cada um tomaria parte de um modo *independente* à polirritmia do conjunto! A arte vive sobretudo dos contrastes que, nas artes plásticas, são denominados por *graus* ou *valores*. Em um espetáculo de plasticidade viva, a emoção estética é produzida pelas oposições de linhas e pelos contrastes de duração. E esse espetáculo será impregnado por uma emoção poderosa e verdadeiramente humana por ser diretamente inspirado pelo jogo orgânico de nossa vida individual, cuja imagem nós encontraremos refletida nas progressões de um povo inteiro.

Eu disse há pouco que o ritmo é o fundamento de todas as artes; ele também é o fundamento da sociedade. A economia corporal e espiritual não é nada além de uma cooperativa. E no dia em que a sociedade for assim organizada desde a escola, ela sentirá em si mesma a necessidade de exteriorizar suas alegrias e dores através dos mesmos tipos de manifestações coletivas de arte que eram praticadas pelos gregos no século de ouro. Elas nos oferecerão espetáculos muito bem ordenados que irão constituir a própria expressão de valores estéticos populares e através dos quais os diversos grupos progredirão como indivíduos, de maneira métrica, mas igualmente pessoal, ou seja, de forma rítmica, pois o ritmo é a

“personalidade estilizada”. Há coisas muito lindas que podem ser criadas no domínio do movimento rítmico de uma multidão! Poucas pessoas se dão conta de que esse domínio é em parte inexplorado e de que um agrupamento de pessoas é capaz de evoluir em cena com ordem e beleza sem se assemelhar a um batalhão de soldados; ao combinar gestos, deslocamentos e atitudes, é possível harmonizar contrapontisticamente o desenho musical de cem maneiras diferentes, sempre oferecendo aos espectadores a impressão de unidade e ordenação. Não há dúvida de que as gerações de crianças instruídas pelo ritmo se preparam e nos preparam para um futuro de inquestionáveis alegrias estéticas. A alegria de evoluir ritmicamente e oferecer o seu corpo inteiro e toda a sua alma à música que nos guia e inspira é uma das maiores que poderia existir. De fato, essa alegria é criada pela possibilidade de comunicar aos demais aquilo que a educação nos ofereceu! Não seria uma alegria de ordem superior, traduzir livremente e de uma maneira pessoal os sentimentos que se agitam em nós e que são a própria essência de nossa individualidade, como também exteriorizar sem nenhum impedimento as nossas dores e alegrias, aspirações e vontades e combinar euritmicamente nossos meios de expressão com os meios de outras pessoas para agregar, expandir e estilizar as emoções inspiradas pela música e pela poesia? Essa alegria não é como aquela que poderíamos considerar falsa, acidental e incomum, de forma alguma! Essa alegria é parte integrante das condições de nossa existência e do progresso de nossa individualidade; ela contribui para o aprimoramento dos instintos de raça e provoca o florescer das qualidades de altruísmo que são imprescindíveis ao estabelecimento de uma vida social orgânica.

## Referências

JAQUES-DALCROZE, Émile. *La Rythmique, la Plastique Animée et la Danse*. Lausanne: Jobin & Cie., 1916, 16 p. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode\\_Jaques-Dalcroze\\_\(Jaques-Dalcroze,\\_Emile\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_Jaques-Dalcroze_(Jaques-Dalcroze,_Emile)). Acesso em: 5 ago. 2024.

JAQUES-DALCROZE, Émile. *La Rythmique, la Plastique Animée et la Danse: préface aux exercices de Plastique Animée*. In: JAQUES-DALCROZE, Émile. *Méthode Jaques-Dalcroze – Exercices de Plastique Animée*. Lausanne: Jobin & Cie., 1917, 124 p. (v. 1).





JAQUES-DALCROZE, Émile. *O Ritmo, a Música e a Educação*. Trad. Rodrigo Bataglia, Lília Justi, Luis Carlos Justi, Gilka de Castro Campos, José Rafael Madureira, Laura Rónai. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2023. (livro eletrônico).

MADUREIRA, José Rafael; PADILHA, Ísis Arrais. Adolphe Appia e Émile Jaques-Dalcroze: apresentação da tradução do ensaio *La Gymnastique Rythmique et la Lumière* (1912). *Dramaturgias*, n. 16, p. 358–366. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias16.37454>. Acesso em: 5 ago. 2024.

MADUREIRA, José Rafael. Largo, larghissimo: Dalcroze finalmente em português. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 24(1), p. 1-8, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/rbhe.v24.2024.e319>. Acesso em: 5 ago. 2024.

Recebido em: 28/04/2024

Aprovado em: 02/08/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
*Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)