

**SOUZA, Elisa Teixeira de.** As contribuições de Jaques-Dalcroze para a dança cênica. Brasília: CAPES; Mestrado; Universidade de Brasília (UnB); Silvia Adriana Davini.

## RESUMO

Introduz uma discussão a respeito das relações entre o Movimento Rítmico de Émile Jaques-Dalcroze e a dança moderna do início do século XX.

**Palavras-chave:** Émile Jaques-Dalcroze. Dança Moderna. Eurritmia. Movimento Rítmico. Movimento Plástico.

## ABSTRACT

Introduces a discussion about the relationship between the Rhythmic Movement of Emile Jaques-Dalcroze and modern dance from the beginning of the twentieth century.

**Keywords:** Emile Jaques-Dalcroze. Modern Dance. Eurhythmics. Rhythmic Movement. Plastic Movement.

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), nascido em Viena e de nacionalidade suíça, foi músico, compositor, pedagogo, autor e pesquisador musical. Seu trabalho teve importância não só no mundo da música, mas também no mundo das artes cênicas, incluindo a dança. Construiu um método de ensino musical que se baseava no aprendizado rítmico, buscando desenvolver nos alunos a espontaneidade e o domínio da performance musical por meio do aguçamento da cinestesia e da vontade musical<sup>1</sup>, tendo a improvisação como um importante recurso didático. Conhecido em português como Rítmica ou Eurritmia, o método é formado por três pilares: o Movimento Rítmico, também chamado Rítmica ou Eurritmia; o Solfejo; e a Improvisação ao Piano. No Movimento Rítmico, Dalcroze buscava compreender e explorar a maneira como o corpo reage a estímulos rítmicos musicais e os interpreta. O movimento rítmico exerceu influência sobre a dança moderna, incluindo o balé moderno. Foi utilizado como recurso criativo por dançarinos, *performers* e coreógrafos europeus atuantes na primeira metade do século XX. Artistas em formação se interessaram por seu método de aprendizado rítmico corporal e passaram a cursar aulas e programas dados por ele (LEE, 2003). Muitos se formaram na escola de Dalcroze que funcionou em Hellerau. Apesar disso, Dalcroze se considerava estritamente um investigador da pedagogia e da performance musical. A fonte da música para ele eram os ritmos da natureza, incluindo os ritmos internos do corpo.

No arcabouço conceitual do movimento rítmico, muitos dos conceitos trabalhados por Dalcroze, como o conceito matriz de *cinestesia*, o conjunto de conceitos da sequência cíclica *preparação, ação e prolongação*, e o conceito

---

<sup>1</sup> Expressão utilizada como correspondente em português de *inner hearing*. Refere-se à interiorização do aprendizado musical.

*ação direta e ação imaginada*, organizam procedimentos que atuam em prol do amplificar cinestésico do praticante. A exploração da harmonização corporemente foi o mais básico objetivo da prática rítmica corporal de Dalcroze. De modo que ele pode, por isso, ser considerado um dos precursores da educação somática. Dentre os representantes da educação somática europeia que tiveram crucial influência *dalcrozeana*, pode-se citar Gerda Alexander (1908-1994), a euritmista criadora da Eutonia. Muitos dos pressupostos educacionais *dalcrozeanos*, como “a teoria deve seguir a prática” e “as regras só devem ser ensinadas quando o aluno viveu a experiência concernente a elas” são pressupostos educacionais dos métodos de educação somática hoje existentes. Esses métodos configuram atualmente uma linha da pedagogia da dança. Essa atualidade de ideias *dalcrozeanas* mostra a faceta precursora do pensamento de Dalcroze. Segundo Walker, “Embora a Euritmia tenha sido formulada quase um século atrás, o método está em sintonia com pesquisas que têm sido feitas atualmente por psicólogos educacionais” (WALKER, 2003, p. 59, tradução nossa).

Dentre os personagens que fizeram significativas pontes entre o movimento rítmico e a dança moderna, estão Mary Wigman, Rudolf Laban, Vaslav Nijinski, Suzanne Perrottet e Marie Rambert. Suzanne Perrottet (1889-1983) foi um importante nome na saga da influência do método de Dalcroze na dança moderna europeia. Foi a aluna prodígio de Dalcroze, e se tornou amiga e parceira de Wigman, e companheira e parceira de Laban (LEE, 2003). Começou os estudos com Dalcroze aos dez anos de idade. Apresentava-se em suas palestras e conferências demonstrando exercícios, e tornou-se professora em Hellerau. Em 1912, conheceu Laban em um hotel psiquiátrico, onde ambos foram se tratar de estresse. Nessa ocasião, levou-o para assistir ao festival escolar de Dalcroze em Hellerau. Em 1913, deixou o trabalho em Hellerau e associou-se a Laban, que estava vivendo e trabalhando em Ascona, na Suíça, na colônia de artistas e intelectuais chamada Monte-Verità. Lá, Perrottet deu aula de música, fez aulas com Laban e participou do grupo experimental de Laban. No ano de 1916, os dois tiveram um filho. No ano seguinte, em 1917, Laban, Perrottet, Wigman, Hugo Ball e Emmy Hennings trabalharam juntos realizando performances no Café Voltaire’s Dada Gallery, em Zurique. Mary Wigman (1886-1973) se formou como euritmista em Hellerau. Sua experiência em movimento rítmico pode ser visualizada em suas coreografias no modo como compõe ritmicamente suas caminhadas, suas pausas e seus movimentos. Wigman deixou oficialmente a euritmia para estudar com Laban, que conheceu por meio de Perrottet. Passou a ser aluna de Laban, participando de seu grupo de investigação criativa do movimento (LEE, 2003).

O próprio Rudolf Laban (1879-1958) também se interessava pelo ritmo como um fator fundamental da expressividade corporal. Para ele, o ritmo do próprio movimento é o porta-voz da emoção. Laban acreditava que “Sem um senso para com o ritmo, e sem uma consciência do uso e da função do ritmo no corpo, não se pode descobrir o poder verbalmente indizível e o potencial de elevada sensibilidade e realização da harmonia” (HODGSON; PRESTON-DUNLOP, 1990, p. 19, tradução nossa). A harmonia a que Laban se refere é a harmonia entre as tensões musculares, as qualidades de movimento e a

ocupação espacial. Sua inspiração teórica nos escritos de Pitágoras que tratam do ritmo, e que são discutidos por Platão, foram, anteriormente, inspirações importantes para Dalcroze (HODGSON; PRESTON-DUNLOP, 1990). Sua diferença elementar em relação a Dalcroze foi o fato de realizar uma investigação que desde o início era “baseada no ritmo interior e na criatividade do dançarino, com a música desempenhando uma função acidental” (HODGSON *apud* LEE, 2003, p. 83, tradução nossa). Porém, muitas similaridades podem ser detectadas entre o método e as ideias de Laban e o método e o pensamento de Dalcroze. Dentre essas pode-se indicar: 1. para ambos, mente e corpo formam uma unidade indissociável; 2. as partituras corporais de Dalcroze feitas e aplicadas em grandes grupos se assemelham, no enfoque coletivo, às danças-corais de Laban; 3. o vocabulário de ações corporais de Dalcroze se relaciona com a exploração espacial dos movimentos corporais em Laban; a rítmica, com seus acentos corporais apresenta modulações de energia nos movimentos, assim como os oito esforços básicos de Laban; 4. Os elementos básicos da expressividade rítmica corporal de Dalcroze — o espaço, o tempo, o peso, o equilíbrio e a energia — se equiparam com os quatro fatores básicos do movimento, de Laban — o tempo, o peso e a fluência; 5. Dalcroze estava interessado no treinamento que conectasse ação e pensamento em prol de uma automatização das respostas físicas corretas, o que levaria ao controle do movimento e à liberdade da expressão — Laban desejava expressar o pensamento pela dinâmica corporal, utilizando a improvisação individual e coletiva de combinações de fatores do movimento, o que levaria ao controle e à expressividade do movimento.

Em relação ao balé moderno, a influência do método rítmico corporal de Dalcroze se deu por intermédio de pessoas que estudaram com ele. Vaslav Nijinski (1888-1950) contou com os conhecimentos eurítmicos de Marie Rambert (1888-1982) para renovar a expressividade corporal no balé. Sua obra *A tarde de um Fauno, l'Après-midi d'un Faune*, coreografada e protagonizada por ele, foi um marco na história da dança. Na coreografia, Nijinski desenvolveu as movimentações todas em perfil e de acordo com princípios rítmicos *dalcrozeanos*. A relação dos movimentos com a música nas obras de Nijinski que utilizaram princípios do movimento rítmico foi diferente daquela que costumava ocorrer no balé tradicional, pois mudanças de dinâmicas e de padrões rítmicos são sobressaltadas na movimentação. Os dançarinos passaram a trabalhar muito mais com as pausas na movimentação, assim como com uma diversidade de nuances no tempo do movimento, o que também gerava novas expressividades na cena, aproximando-se da estética da dança moderna; passando a ser um novo estilo de balé. Rambert também se formou como euritmista em Hellerau, e lá deu aulas de uma prática corporal que chamou de *Turnen*, e que Dalcroze considerou um tipo de ginástica higiênica. Porém, segundo Rambert, o *Turnen*, na realidade, era uma versão de balé com os pés descalços inspirado no estilo Duncan (LEE, 2003). Rambert não só assessorou Nijinski em coreografias, mas também desenvolveu com a companhia Balés Russos um treinamento especial em movimento rítmico, além de ter dançado na companhia. Em 1926, fundou na Inglaterra o *Ballet Rambert*, que mais tarde se tornou a atual *Rambert Dance Company*.

A influência de Dalcroze na dança moderna norte-americana se deu pelas escolas de cultura física e movimento expressivo. Dentre elas, encontra-se em posição especial a Denishawn School, a escola de dança fundada por Ted Shawn e Ruth Saint Denis no início da primeira década do século XX. Lá, o movimento rítmico estivera no currículo. Sabe-se que as eurritmistas formadas em Hellerau Marion Kappes e Elsa Findlay deram aulas (LEE, 2003). Na obra de Ted Shawn intitulada *Dance We Must*, Shawn cita regras *dalcrozeanas* apresentadas nos livros de Dalcroze *Rhythm, Music and Education* e *Eurhythmics, Art and Education* e indica tal leitura devido à sua importância para a dança. Segundo Shawn, os talentos de Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Wiedman foram parcialmente desenvolvidos em conformidade com a eurritmia de Dalcroze, ensinada na Denishawn School (LEE, 2003). Sabe-se que Humphrey fizera aulas de movimento rítmico antes de associar-se a Denishawn. Além da conexão pedagógica, uma relação criativa também aconteceu entre o movimento rítmico e a dança de Saint Denis e Shawn: suas obras de visualização musical foram sustentadas por um pensamento que era muito semelhante à ideia *dalcrozeana* de rítmica corporal. Essa metodologia coreográfica elaborada e utilizada por eles partia da estrutura musical para dar-lhe uma tradução em movimentos. Apesar de Saint Denis afirmar que o movimento rítmico não era a inspiração primária para tal empreendimento criativo, Lee ressalta que a tradução música-dança investigada por Saint Denis tinha a mesma natureza que as aulas de eurritmia dadas na Denishawn School (LEE, 2003).

O movimento rítmico foi, ao mesmo tempo e em suas diferentes fases, inspiração e provocação para as inovadoras metodologias de dança originárias da Europa e dos Estados Unidos. A máxima *dalcrozeana* que dizia que “Toda ideia musical pode ser realizada por meio de movimentos corporais e todo movimento do corpo pode ser transformado no seu equivalente musical” (JAQUES-DALCROZE *apud* AMBRAMSON, 1986, p. 31, tradução nossa) foi evoluindo de uma situação em que o movimento rítmico requeria linhas melódicas dadas por instrumentos musicais, para uma situação em que a concepção de música enquanto movimentos rítmicos do silêncio passou a libertar os movimentos corporais de estruturas melódicas estabelecidas. Em determinado ponto de sua carreira, na investigação das performances que chamou de Plástica Viva, ou Plástica Animada, ou ainda Movimento Plástico, Dalcroze passou a explorar também a criação de movimentos a partir de padrões rítmicos identificados em poesias, em imagens e em imaginações. De um modo geral, seu trabalho abriu as portas para um intercâmbio potente entre movimento corporal e ritmo.

Devido à sua importância no mundo da plasticidade do movimento corporal, Jaques-Dalcroze alcançou um *status* de respeitado crítico da dança moderna. Não conseguia ver nas obras de dança que circulavam pela Europa a verdadeira expressão artística do movimento e diferenciava o movimento rítmico da dança listando significativas diferenças. Suas publicações trataram da necessidade de desenvolvimentos expressivos na dança cênica, o que tomava como partida para o alcance da potencialidade técnica e criativa da

dança moderna, além de sua valorização social. Dentre as mudanças que identificava como urgentes estavam: a exploração de relações de completude, contraste e uníssono entre música e movimento; o abandono de modas expressivas, como os temas gregos e os movimentos estilizados; o aprimoramento dos treinamentos; e principalmente a necessidade de uma expressividade genuína nos movimentos. Talvez, o potente núcleo da mensagem de Dalcroze, que tanto repercutiu na dança de seu tempo e na que estava por se desenvolver a partir dela, se revele na seguinte frase pronunciada por ele:

O gesto, por si só, não é nada, não diz nada. Seu valor está na emoção que inspira, e nenhuma forma de dança, por mais rica que seja tecnicamente, pode ser mais do que um insignificante entretenimento ao passo que não consiga expressar as emoções humanas em sua completude e na intimidade de sua veracidade (JAQUES-DALCROZE, 1967, p. 139, tradução nossa).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMSON, Robert. The Approach of Emile Jaques-Dalcroze. In: CHOKSY, Lois; et all. **Teaching music in the twentieth century**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1986.
- HODGSON, John; PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban: an introduction to his work & influence**. Plymouth: Northcote House, 1990.
- JAQUES-DALCROZE, Emile. **Rhythm, music & education**. Londres: Dalcroze Society, 1967.
- LEE, James William. **Dalcroze by any other name: Eurhythmics in early modern theatre and dance**. Tese em Fine Arts (Theatre Arts), Doutorado em Filosofia, 2003, Texas Tech University, 2003.
- WALKER, Christina M. **Mind/Body dualism and music theory pedagogy: applications of Dalcroze eurhythmics**. Dissertation. University of Missouri – Kansas City. Master of Music. 2003. Kansas City, Missouri, 2007. 97p.