

## **ÉMILE JAQUES-DALCROZE: FUNDAMENTOS DA RÍTMICA E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL**

**Juliana Miranda Martins Del Picchia**

Licenciada em Música com habilitação em Educação Musical pela Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais. Atriz, formada pela Fundação Clóvis Salgado - Palácio das Artes. Professora de Teatro no Galpão Cine Horto - Centro Cultural do Grupo Galpão.

judelpicchia@hotmail.com

**Raimundo Andrade da Rocha**

Graduado em Educação Musical Escolar. Atua como educador musical e músico.

mundinrocha@hotmail.com

**Denise Perdigão Pereira**

Doutoranda em Educação Artística pela Universidade do Porto. Professora de Metodologia da Pesquisa Científica e coordenadora de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

perdigoadenise@yahoo.com.br

### **Resumo:**

Este artigo tem como objetivo apresentar uma revisão bibliográfica da obra do educador musical Émile Jaques-Dalcroze, tendo como foco de discussão a noção de Rítmica por ele desenvolvida. Para uma melhor compreensão da abordagem pedagógica de

Dalcroze, utilizou-se como estratégia a descrição e análise de um conjunto de exercícios elaborados pelo autor. Aspectos como a marcha, a Plástica Animada e o “Hop” foram tomados como unidades de análise do método de educação musical em questão.

**Palavras-chave:** Émile Jaques-Dalcroze; Rítmica, educação musical.

### *Dalcroze e a educação musical de seu tempo*

Émile Jaques-Dalcroze nasceu em Viena, em 1865, e faleceu em Genebra, em 1950. Foi pianista, professor, diretor teatral, maestro, cantor, ator, coreógrafo, escritor e compositor. Contudo, destacou-se brilhantemente como pedagogo musical.

Dalcroze teve uma infância tranquila e, apesar da modesta condição financeira da família, recebeu uma educação primorosa. Até os dez anos de idade, desfrutou da atmosfera musical de Viena, depois, retornou com a família para Genebra, na Suíça, em 1875. Concomitante à sua sólida formação intelectual, recebida no Colégio Calvino, Dalcroze frequentou o Conservatório de Música de Genebra. Estudou com importantes compositores, o que impulsionou seu gênio criativo. Aos 19 anos, foi para Paris, buscando consolidar-se como compositor e artista. Lá, teve contato com importantes artistas da música e do teatro e aprofundou seus conhecimentos. Em 1887, voltou para Viena, onde morou durante dois anos. Terminou o estágio em sua cidade natal com muitas ressalvas sobre a visão científica da música.

Em 1889, Dalcroze retornou à Paris, tendo por objetivo estudar com Mattis Lussy<sup>1</sup>. Musicólogo e pianista suíço, Lussy foi um dos primeiros a “buscar liberta-se dos paradigmas instituídos pelas teorias gregas, apostando na potência libertadora do ritmo”:

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”. 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” (MADUREIRA, 2008, p. 50).

---

<sup>1</sup> Mattis Lussy (1828-1909): foi professor e amigo de Dalcroze.

Em 1892, Dalcroze retornou à Genebra e aos 27 anos conquistou uma cadeira de Harmonia e Solfejo Superior no Conservatório de Genebra (MADUREIRA, 2008).

No início de seu trabalho como professor de solfejo e harmonia no Conservatório, ele observou que, apesar de alguns alunos possuírem problemas musicais, eles eram capazes de caminhar ritmicamente. As dificuldades desses futuros musicistas levaram-no a efetuar várias investigações sobre a relação entre a música, o ritmo, os movimentos, a expressão. Segundo Dalcroze, o ritmo não fundamenta somente a música, mas é a base para toda a arte, a verdadeira expressão da vida, sendo a música uma arte com caráter rítmico por excelência. Por meio de suas observações, concluiu que as pessoas possuem ritmo musical instintivamente, mas não utilizam esses instintos em suas necessidades musicais (MADUREIRA, 2008).

Ao perceber que a música não é sentida apenas pelo ouvido, mas pelo corpo inteiro, e que o corpo em movimento rítmico é o primeiro e o mais perfeito dos instrumentos musicais, entendeu que toda a educação musical deveria ser ao mesmo tempo uma educação de movimento livre, natural e harmonioso. A partir de suas observações iniciou experiências com exercícios rítmicos que envolviam todo o corpo.

Dalcroze constatou também que muitos de seus alunos não possuíam um ouvido musical capaz de entender os acordes que teriam que escrever. Concluiu que havia graves erros no ensino de música, o qual vinha sendo realizado, sem alterações, há várias gerações. Alguns desses erros consistiam em não permitir que os alunos experimentassem auditivamente aquilo que deveriam escrever. Era comum, na época, proibir que os alunos de música se aproximassem do teclado para conferir aquilo que eles próprios tinham produzido e escrito nas aulas de harmonia, contraponto ou composição. A certa altura de uma de suas aulas, um de seus alunos o questionou, afirmando que o único modo de conhecer a sonoridade daquilo que havia escrito era reproduzindo-a ao teclado. Esta simples observação fez Dalcroze rever toda a sistemática que vinha aplicando em suas aulas.

Compreendi que toda regra não forjada pela necessidade e pela observação direta da natureza é arbitrária e falsa e que a proibição de utilizar o piano não tinha razão de ser se ela era endereçada a jovens não possuidores de audição interior (DALCROZE, 1965<sup>2</sup> *apud* FONTERRADA, 2005, p. 110).

Da mesma maneira, Dalcroze constatou que, mesmo entre aqueles alunos que não apresentavam dificuldades auditivas, a base musical era prejudicada pela incapacidade

---

2 DALCROZE, Emile Jaques. *Les études musicales et l'éducation de l'oreille*. Lausanne: Fœtisch, 1965.

de medir os sons de maneira igualitária e de executá-los ritmicamente de maneira correta (FONTEERRADA, 2005).

Concluí que, em música, tudo aquilo que é de natureza motriz e dinâmica, depende não somente do ouvido, mas ainda de um outro sentido, que pensei de início ser o senso tátil, já que os exercícios métricos efetuados pelos dedos favoreciam o progresso do aluno. Entretanto, observei as relações nas outras partes do corpo além das mãos, necessárias ao tocar piano: movimento do pé, oscilações do tronco e da cabeça, a movimentação de todo o ser, etc., o que levou-me logo a pensar que as sensações musicais, de natureza Rítmica, revelam um jogo muscular e nervoso de todo o organismo (DALCROZE, 1965, p. 2).

A partir dessa constatação, Dalcroze passou a solicitar que seus alunos fizessem exercícios de andar e parar, habituando-os a reagir a estímulos musicais. Este foi o início da Rítmica.

A arritmia musical me parece ser consequência de uma arritmia geral e sua cura depende de uma educação especial a ser criada de vários ângulos, visando ordenar as reações nervosas, equilibrar músculos e nervos, harmonizar o espírito e o corpo (DALCROZE, 1965, p. 3).

Ao redimensionar a educação musical, Dalcroze a concebeu como um treinamento que reintegraria corpo e mente. Seu método propõe uma educação musical baseada na audição, com a participação de todo corpo, tendo o pressuposto de que o som é percebido por outras partes do corpo além do ouvido.

Os trabalhos de Dalcroze resultaram no que é atualmente denominado a “Pedagogia Dalcroze Rítmica ou Eurritimia” (FERNANDINO, 2008).

Dalcroze dividiu seu método em modalidades da seguinte forma:

- Rítmica: desenvolvimento do sentido métrico e rítmico;
- Solfejo: desenvolvimento das faculdades auditivas e do senso tonal;
- Improvisação ao piano: combinação das noções adquiridas na Rítmica e no solfejo e sua exteriorização musical por meio do sentido tátil-motor;
- Plástica animada: estudo detalhado dos matizes do movimento corporal em relação aos movimentos sonoros (FERNANDINO, 2008).

Essas modalidades foram criadas por Dalcroze com o objetivo de estruturar seu

método. Em todos os exercícios contidos tanto na Rítmica quanto nos solfejos, improvisações e na plástica animada, Dalcroze ressalta a importância de se vivenciar o processo envolvendo intelecto e sentidos concomitantemente.

Além de educador, Dalcroze era um artista e, como tal, se posicionava diante da sociedade e da educação de sua época. Para ele, a educação musical era muito mais ampla do que comumente se esperava dela, pois toda ação artística é um caminho para uma educação que tem por objetivo alcançar a completude do indivíduo, abarcando todos os sentidos do aluno e não apenas seu intelecto (FONTEERRADA, 2005).

Entre 1910 e 1916, Dalcroze escreveu um artigo intitulado “Ritmo e gesto no drama musical diante da crítica”, em que relacionou a trindade verbo, gesto e música. Sobre a relação desses três elementos em Dalcroze, Fonterrada esclarece que:

Para ele, uma simples análise de apresentações das obras wagnerianas, montadas nos melhores teatros europeus, iria demonstrar, sem a menor dúvida, que a unicidade clássica jamais se realizara, “nem poderá se realizar, mantidas as atuais condições da educação musical”. Se, realmente, houvesse a intenção de promover a unicidade, não bastaria a fusão de música, verbo e gesto, mas seria necessário que os movimentos corporais e sonoros, bem como os elementos musicais e plásticos, estivessem estreitamente unidos, pela base (FONTEERRADA, 2005, p. 116).

Dalcroze priorizava a integração da música e do gesto como algo indissociável e, para isso, enfatizava sempre a necessidade da fusão entre o corpo e a mente. Além disso, criticava veementemente o desempenho de cantores e dançarinos no palco que não demonstrassem a citada integração nas produções artísticas que assistia (FONTEERRADA, 2005).

O educador tinha como uma de suas preocupações a democratização do acesso à música e, para isso, considerava imprescindível a inserção da educação musical nas escolas. Com o enfraquecimento da religiosidade, desde o início do século XX, houve certo desinteresse do ensino nessa área, pois a Igreja era, até então, a grande responsável pela educação, incluindo também a execução musical em seus ritos religiosos.

Evidentemente a fé religiosa não serve mais para inspirar, como primitivamente, os educadores e dar ao estudo da música o lugar que ela ocupou anteriormente na educação geral. Há muita gente honesta que se pergunta por que algumas escolas mantêm em seus programas lições de

canto, se nossas crianças não cantam mais nas igrejas, nem nas festas profanas infantis, nem nos recreios, nem no curso de ginástica como adjutório e complemento rítmico (DALCROZE, 1965, p. 6).

Segundo Dalcroze, a religiosidade tinha um papel importantíssimo no ensino da música, pois as cerimônias do culto eram objetivo de todo o treinamento musical. O lado prático do ensino da música era a mola propulsora da formação e do gosto musical. Sem esse objetivo concreto, o lugar de se preservar um ensinamento valioso seria, sem dúvida, na escola. Entretanto, segundo ele, o ensino da música deveria ser reestruturado, tendo como parâmetro uma educação mais ampla, que contemplasse o ser humano como um todo e não apenas como um mero instrumento reproduzidor de técnicas.

Dalcroze enfrentou muitas dificuldades ao tomar iniciativas para que seu método fosse aceito pelos diretores do Conservatório de Música de Genebra e pelos próprios colegas. No início do século XX, o simples fato de os alunos tirarem seus sapatos durante as aulas, com a intenção de proporcionar um maior conforto durante os exercícios, causava escândalo.

Em 1910, diante das resistências do Conservatório de Genebra em aceitar seu método, Dalcroze mudou-se para a Alemanha, a convite de Karl Schmidt. Esse foi um importante industrial alemão que desejava criar um centro de artes destinado à formação dos filhos de seus mil e duzentos operários. O Instituto Hellerau, fruto dessas aspirações, foi inaugurado em 1911. Situava-se na cidade jardim de Hellerau, próximo a Dresden. Dalcroze teve à sua disposição todos os recursos possíveis para dirigir um instituto inteiramente destinado à pesquisa da Rítmica, reunindo suas três grandes paixões: música, dança e teatro.

A infra-estrutura do *Bildungsanstalt für musik und Rhythmus Jacques Dalcroze*<sup>3</sup> 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*<sup>4</sup>. A sala destinada aos espetáculos foi projetada para encenações líricas, contendo um fosso para orquestra de onde não se

<sup>3</sup> Instituto de Formação para Música e Ritmo Jacques Dalcroze.

<sup>4</sup> *Rhythmiciens*: palavra francesa que indica o profissional ou estudante do sistema de Jacques Dalcroze conhecido como Rítmica.

percebia qualquer luminosidade, imperceptível como no teatro de Bayreuth<sup>5</sup>. De fato, o teatro de Richard Wagner era uma referência para os artistas daquele período, uma espécie de templo sagrado (MADUREIRA, 2008, p. 102).

Todos os artistas envolvidos estavam de acordo com o espírito revolucionário do Instituto de Hellerau e consideravam-no um ateliê das artes, o laboratório de uma nova humanidade. A sala de espetáculos contava com um suporte inusitado de luz e cenografia. Jovens burgueses de todas as partes da Europa e do mundo foram atraídos por esse empreendimento.

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” A programação escolar era intensa, desde o alvorecer do dia até o crepúsculo (MADUREIRA, 2008, p. 104).

As atividades do Instituto de Hellerau duraram apenas três anos, sendo suspensas com a chegada da Primeira Guerra Mundial. O curto tempo de existência não impediu que o instituto tivesse uma enorme 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” (MADUREIRA, 2008, p. 107).

Dalcroze viveu em um tempo em que a música europeia estava assentada em uma tradição sólida e respeitada e que, ao mesmo tempo, estava em processo de grandes transformações. Os conservatórios lidavam, prioritariamente, com a música tradicional. Uma música, de certa forma, de caráter Rítmica e harmonicamente previsível. Por outro lado, compositores como Berlioz (1803-1869)<sup>6</sup> chegaram a reconhecer certo fastio “das harmonias consonantes, das dissonâncias simples, preparadas e resolvidas, das modulações naturais” (FONTEERRADA, 2005, p. 121).

As transformações eram tantas que, mesmo ao final do século XIX, compositores como Debussy (1862-1918) se utilizavam de harmonias flutuantes, apresentando em suas obras a bitonalidade, bem como o modo de tons inteiros, trabalhando livremente com

5 Bayreuth: Teatro de Richard Wagner, referência para os artistas daquele período, uma espécie de templo sagrado.

6 Músico e compositor do Romantismo francês. Autor da Sinfonia Fantástica, tornou-se pioneiro do gênero “poema sinfônico”.

as formas e os motivos. Além disso, o início do século XX presencia o aparecimento do dodecafonismo de Schoenberg (1874-1951) e o serialismo de Webern (1883-1945). Dalcroze testemunhou estas transformações e, diante dos impasses dos conservatórios, apresentou seu sistema de educação musical (SANTOS, 2001).

O trabalho teórico e o método prático criados por Dalcroze são ainda utilizados por muitos professores espalhados pelo mundo. O teatro e a dança contemporânea sofreram grande influência de suas ideias. O método de Dalcroze é aplicado internacionalmente por eminentes músicos, dançarinos, artistas e educadores (SIQUEIRA, 2006).

No tópico seguinte será apresentada uma discussão pormenorizada da noção de **Rítmica** desenvolvida pelo educador, elemento fundamental para a compreensão de seu método.

### *A pedagogia de Dalcroze*

#### ***Rítmica***

Todas as observações realizadas por Dalcroze em seu caminho educacional o levaram a criar um sistema de educação musical que privilegia tanto a escuta quanto o movimento corporal. A **Rítmica** propõe uma educação baseada na integração da música, da audição consciente e do movimento corporal e na interdependência entre esses aspectos.

O autor adota o princípio de que música e movimento corporal são inseparáveis e que o corpo é um instrumento natural para o estudo do ritmo. Segundo Dalcroze (1965), o ritmo é inato e está presente em todo ser humano. O andar, a respiração, as pulsações, por exemplo, são movimentos que possuem o verdadeiro ritmo vivo, interior e criador. O estudo da **Rítmica**, além de transmitir todas as qualidades expressivas do ritmo e da música em geral, também desenvolve a concentração, a prontidão, os reflexos, a precisão do movimento e a flexibilidade.

A **Rítmica** constitui-se em um estudo do ritmo corporal, através de uma prática analítica de diversas classes de movimentos do corpo. Ela desenvolve, por meio de exercícios, o sentido muscular de tempo e espaço, facilitando aos alunos de música a experimentação pessoal das relações estéticas entre movimento e tempo (ritmo corporal) e movimento e espaço (forma espacial). Além disso, proporciona ao aluno a possibilidade de usar o corpo como um meio de expressão próprio e espontâneo.

Segundo Silva (2008), a proposta educacional de Dalcroze, denominada Rítmica ou Eurritmia, tem como características:



- expressão e conscientização do ritmo natural de cada indivíduo, antes da abordagem de ritmos externos;
- criação de imagens rítmicas definidas na mente, que são consequência da automatização de ritmos naturais do corpo;
- representação corporal dos elementos musicais;
- expressão da música através do corpo, segundo as relações de “espaço, tempo e energia” como uma experiência individual;
- capacidade de criar e de responder às criações de outros.

De acordo com Madureira (2008), todas as nuances da música encontravam reverberação nos estudos de Plástica Animada a partir de três elementos: o tempo, o espaço e a energia, explorados em todas as possibilidades do corpo.

Em seu livro “*Exercices de Plastique Animée*”, Dalcroze (1916) enumera três elementos comuns da plástica corporal e da música, quais sejam:

- a) a dinâmica (estudos sobre as nuances da força);
- b) a divisão do tempo (agógica): estudo das nuances do andamento;
- c) a divisão do espaço, que é a complementaridade do tempo. Essas duas últimas concepções (tempo e espaço) constituem a base para a compreensão de movimento.

O autor afirma que o propósito da dinâmica dentro da música é a de fazer variar as nuances de força e de suavidade. O instrumentista tem como uma de suas atribuições interpretar as várias dinâmicas musicais e para isso, deve possuir o mecanismo necessário para conseguir produzir o som em seus diversos graus de força, aumentando-o ou diminuindo-o, de acordo com as intenções do compositor. Nessa perspectiva, é importante que o músico tenha conhecimento das possibilidades musculares de seu corpo, sendo capaz de realizar a dinâmica de maneira consciente.

Na *Plástica Animada* ocorre a representação corporal dos fenômenos sonoros. O corpo constitui o intérprete “imediate e completo” da música, ao estabelecer relações entre os elementos musicais (**dinâmica, agógica**, matizes de força e velocidade) e a dinâmica corporal (GUÉRIOS, 1958<sup>7</sup> *apud* FERNANDINO, 2008, p. 25).

Portanto, um estudo da técnica corporal e suas relações com a dinâmica musical são de grande importância. A diferenciação das articulações corporais e como elas podem ser acionadas de maneira isolada; as contrações e descontrações musculares do corpo inteiro ou somente de um de seus membros, ou de dois ou mais membros,

7 GUÉRIOS, Stella F. M. *Ginástica rítmica ou a rítmica e a plástica animada de Dalcroze*. São Paulo: Artes Gráficas São Camilo, 1958.

são alguns aspectos que devem ser trabalhados, pois estão ligados, em última análise, ao equilíbrio, ao relaxamento e à elasticidade.

O desenvolvimento rítmico é realizado nos processos de coordenação, precisão e flexibilidade do gesto. O encadeamento dos gestos ou a passagem “de uma atitude a outra” constrói a frase corporal ou plástica, elaborando-se sua correspondência com a frase musical (*Ibidem*, p. 26). As frases plásticas são separadas umas das outras por *paradas* ou “intervalos de duração entre os movimentos a ritmar ou a medir” (DALCROZE, 1980<sup>8</sup> *apud* FERNANDINO, 2008, p. 25).

Para uma preparação correta dos movimentos e suas implicações na música, não se espera que o sujeito se transforme em um ginasta. O objetivo, antes de tudo, é adquirir consciência rítmica, além de fazer com que a dinâmica corporal seja completada com o conhecimento das características da agógica (divisão do tempo) e das divisões do espaço.

Segundo o educador, a agógica musical é responsável por trazer para a execução de uma obra as variações da duração de tempo, além de representar os sons em todos os seus graus de velocidade ou de lentidão de maneira métrica, ou seja, como representação matemática de cada som, quer seja metade, um terço, um quarto, um oitavo, etc. Ou, ainda, de maneira interpretativa, como o rubato, acelerando, ralentando.

Para Dalcroze, os dedos das mãos de um instrumentista são os mais qualificados para interpretar notas rápidas; mais qualificados que o pulso para os que utilizam o arco e mais qualificados ainda que os pés para aqueles que usam instrumentos de pedal. Além disso, o sistema respiratório é o mais apto a executar sons muito lentos através da voz ou de instrumentos de sopro. Acima de tudo, o corpo humano é um instrumento musical por excelência. Ele é capaz de executar sons em seus mais variados graus de duração. Os membros mais leves se movem com rapidez e os membros mais pesados se movem lentamente. Graças à coordenação entre gestos e atitudes, o corpo humano é capaz de executar graus incomuns de lentidão. Além disso, com movimentos dissociados de seus diversos membros, o corpo humano pode interpretar movimentos muito rápidos.

A noção espacial vivenciada pelo corpo produz efeitos positivos na percepção do ritmo. Por exemplo, ao ser realizado dentro de um determinado tempo, um

---

9 DALCROZE, Emile Jaques. *Rhythm, music & education*. Foetisch Lausanne, 1980.

movimento deve percorrer um determinado espaço. Ao se diminuir esse tempo, o percurso do corpo compreenderá o mesmo espaço, mas a velocidade do movimento será outro. As relações entre tempo e espaço são bastante estreitas e devem, segundo Dalcroze, ser exploradas nas aulas de música.

Através de todos esses exercícios, Dalcroze buscou estimular e cultivar nos alunos o “ouvido interno”, que considerava essencial para a formação do compositor e dos músicos completos.

A consolidação da *consciência Rítmica*, para Dalcroze, efetiva-se por meio do seguinte processo: o *sentido rítmico* deve ser adquirido, primeiramente, via *sentido muscular*, que é desenvolvido por meio da execução de dinâmicas de movimento, realizadas no tempo e no espaço, a partir de estímulos sonoros específicos. Com a prática constante dos exercícios, o corpo desenvolve uma *memória muscular*, da mesma forma que o ouvido desenvolve uma *memória do som*, sendo criada, mentalmente, uma *imagem* e conseqüentemente, uma *representação Rítmica*. Uma vez desenvolvidos o *sentido rítmico* e a sua representação física e mental, instaura-se, finalmente, a *consciência Rítmica*, que permite ao ouvido “perceber o ritmo sem o socorro dos olhos”, e uma vez estabelecida esta *audição interior* alcança-se “ouvir o som sem o recurso do ouvido” (DALCROZE, 1980 *apud* FERNANDINO, 2008, p. 24).

Os exercícios elaborados na Rítmica de Dalcroze partem inicialmente da reação corporal a um estímulo sonoro e se desenvolvem até culminarem em uma técnica complexa. Eles conduzem o aluno a uma consciência auditiva, fundamental para a formação do músico. Por suas propostas inovadoras, resultantes de suas pesquisas, a pedagogia de Dalcroze obteve grande propagação em sua época e vigora até os dias de hoje.

No próximo subtópico será discutido um conjunto de exercícios práticos elaborados por Dalcroze, que teve como objetivo o desenvolvimento da Rítmica. Destacam-se a marcha, a Plástica Animada e o “Hop”, elementos de grande importância em seu método. A seguir procurou-se definir e esclarecer cada um desses elementos.

### ***Exercícios***

Dalcroze apresentou, ao longo de suas investigações, inúmeros exercícios com o propósito de conduzir os alunos a um ensino musical completo. Segundo o educador, a Rítmica é uma experiência pessoal, sendo fundamental para o aprendizado musical

que cada indivíduo sinta os efeitos dos exercícios em si mesmo.

Os primeiros exercícios propostos por Dalcroze se constituem em marchar no ritmo da música (*marches rythmiques*), reproduzindo suas características, tais como a dinâmica, os acentos, os “crescendo” e os “diminuendos”. A **marcha** foi fundamental para as experiências de Dalcroze, pois devido à sua regularidade, funcionava como um metrônomo natural. Segundo o autor, ela fornece ao caminhante um modelo perfeito de medida e divisão de tempos iguais. Espera-se com esses exercícios que o aluno sinta a música e a incorpore. Além disso, eles possuem a finalidade básica de fazer com que o aluno seja capaz de reproduzir a música no espaço, de acordo com a estética ouvida, através de movimentos gestuais predeterminados ou até mesmo improvisados. Dalcroze estabeleceu as “Leis de transferências dos pés”, baseadas em cinco passos de diferentes comprimentos. A maneira de execução dos passos depende do andamento da música sobre o qual será realizado, como exemplifica a figura abaixo:

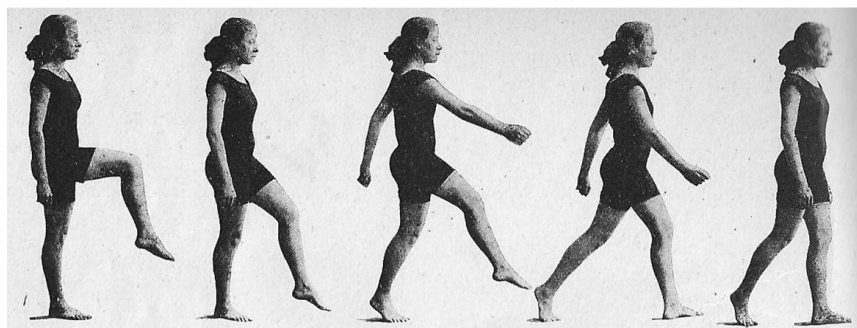


FIGURA1 - Passos referidos por Dalcroze nas “Leis de transferências dos pés”.

Fonte: DALCROZE, 1916, p. 30.

Por meio da “marcha” são trabalhadas também a coordenação motora e o equilíbrio corporal.

Um bom exemplo que representa de maneira global esses exercícios é aquele em que o professor toca as “marchas” ao piano em todas as suas variações de andamento, ou seja, “lento, andante, allegretto, allegro, vivace, presto, prestíssimo, accelerando e ritenuto”. Os alunos, por conseguinte, se esforçam para acompanhar, obedecendo às “leis de transferência dos pés” em todos os graus de andamento.

A certa altura, o professor comanda as paradas sobre um ou outro tempo do compasso. Os alunos, então, devem parar bruscamente e, em seguida, voltar à “marcha” assim que o professor der o comando. Ou, ainda, o professor orienta os

alunos, com antecedência, que realizem, por si mesmos, a parada nos últimos dois ou quatro compassos da frase musical, contando certo número de tempo e voltando a caminhar espontaneamente. Além disso, o professor poderá realizar comandos para que os alunos se ajoelhem, saltem, se deitem etc. O professor poderá, também, tocar ao piano frases musicais em modo *legato* ou *staccato* enquanto o aluno executa a “marcha” de maneira contínua ou realiza pequenos saltos com as pontas dos pés de uma maneira elástica.

Dalcroze ornamentou as “marcha” com movimentos de braços e pernas, utilizando um gesto para cada tempo de compasso. Para as pernas, que inicialmente marcavam apenas a pulsação, Dalcroze introduziu nas “marchas” exercícios de dissociação rítmica, onde braços e pernas realizavam simultaneamente movimentos distintos, com tempos de compassos diferentes. As relações eram invertidas constantemente para que os alunos não automatizassem os exercícios.

Para desenvolver nos alunos o “sentido rítmico muscular” (relação intrínseca entre o ritmo e as funções corporais), Dalcroze empregou o “Hop” musical, um sinal sonoro rítmico ou harmônico, criado por ele mesmo, destinado a manter o corpo e a mente sob pressão. As indicações de “Hop” podem ser expressas “por alternâncias de compasso, mudanças da fórmula Rítmica, variação dos desenhos melódicos, variações do tempo, variações de dinâmica, articulação dos sons, ornamentos, portamentos ou através das progressões no campo harmônico” (MADUREIA, 2008, p. 68). O sinal “Hop” poderia ainda modificar a direção da “marcha”, ordenar uma parada repentina ou indicar um salto.

Alguns exercícios propostos têm como finalidade o desenvolvimento da velocidade de reação e de adaptação da força e da velocidade a estímulos externos, bem como o desenvolvimento da prontidão musical. Como exemplos, podem-se citar dois exercícios:

- 1) o aluno caminha para frente e ao comando do professor (Hop!) retrocede quatro passos, seguindo o pulso da música;
- 2) o grupo é dividido em dois. Um representa as notas agudas do piano, enquanto o outro representa as notas graves. Os alunos se movimentam somente quando a região a qual representam está sendo tocada ao piano. Este exercício pode ser realizado também considerando as partes do corpo de um só indivíduo, sendo a parte esquerda do corpo representantes das notas graves do piano e a parte direita, as notas agudas.

Dalcroze criou também a “Plástica Animada”, uma espécie de solfejo corporal. Ao contrário do solfejo tradicional, que educa apenas os olhos e ouvidos, a “Plástica

Animada” tem como objetivo levar o aluno à percepção física dos elementos musicais, quais sejam, o ritmo, a melodia e a harmonia.

Os exercícios propostos por Dalcroze na “Plástica Animada” sugerem que cada elemento musical seja expresso corporalmente seguindo o esquema:

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. . . . .	Fraseado gestual
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 (MADUREIRA, 2008, p. 71).

O canto era muito valorizado por Dalcroze em termos musculares e respiratórios. Por isso, os exercícios que privilegiam a flexibilização do pescoço e os ombros, com torções e circunflexões da cabeça são bastante usados em sua Rítmica. Ele incentivava, também, a aprendizagem do canto em várias posições corporais e acentuava o contraste de certos movimentos com a expiração e a inspiração.

Os exercícios propostos por Dalcroze tinham como objetivo, além da aquisição de uma consciência corporal, exercitar a imaginação. Essa é a consequência das harmonizações corporais e das harmonizações do espírito. É a partir delas que o aluno pode encontrar uma satisfação interior de paz, favorecendo sua imaginação e sua livre expressão.

### ***Considerações finais***

Dalcroze apresenta um modelo de educação musical diferenciado para sua época. No final do século XIX e início do século XX, a utilização do corpo como um requisito



essencial para o aprendizado da música não era vista como prática adequada. O virtuosismo e a racionalidade excessivos constituíam-se no eixo de interesse dos chamados “conservatórios” de música. Dalcroze era um crítico da educação de seu tempo, pois insistia em trabalhar com o corpo em seus ensinamentos. Concebeu a Rítmica como um treinamento que reintegra corpo e mente, assim como pensamento e sentimento. Defendeu a música como uma linguagem viva, uma manifestação vital de pensamentos e emoções e não como uma prática mecânica. A Rítmica pode ser de grande valia para se trabalhar, além da técnica musical, questões importantes para a educação como um todo, ao voltar-se para aspectos como a expressividade, a afetividade e a criatividade.



## REFERÊNCIAS

DALCROZE, Emile Jaques. *Exercices de plastique animée*. Paris, França: Jobin e Cie, 1916.

DALCROZE, Emile Jaques. *Le Rythme, La musique et l'éducation*. Paris, França: Jobin e Cie, 1920.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios, ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Unesp, 2005.

MADUREIRA, José Rafael. *Émile Jaques-Dalcroze sobre a experiência poética da Rítmica* – uma exposição em 9 quadros inacabados. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

## Émile Jaques-Dalcroze: rhythmical groundworks and its contributions to music education

### Abstract:

This article aims to present a bibliographical review for the work of the Music Pedagogue Émile Jaques-Dalcroze. The focus of the discussion is the notion of Rhythmic developed by the author. For a better comprehension of this pedagogical approach, the strategy used was the description and analysis of a series of exercises elaborated by Dalcroze. Aspects like march, the Plastic Expression and the Hop were considered units of analysis of the musical educational method presented.

**Keywords:** Émile Jaques-Dalcroze; Rhythmic, Musical Education