



## Dalcroze, a música e o cinema: caminhos para uma verdadeira unificação de linguagens

## Dalcroze, la música y el cine: caminos hacia una verdadera unificación de lenguajes

## Dalcroze, music and cinema: paths towards a true unification of languages

José Rafael Madureira<sup>1</sup>

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, MG, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-8461-3132>

**Resumo:** Tradução do ensaio *Le cinéma et sa musique* escrito pelo compositor suíço e pedagogo musical Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e publicado originalmente em 1925. O texto, malgrado esteja completando 100 anos desde a sua publicação, continua vigoroso e original. Nesse texto, Dalcroze dedica-se a escrutinar os problemas observados nos acompanhamentos musicais de filmes mudos. Em síntese, Dalcroze denuncia a completa ausência de relação – ou, uma falsa e superficial relação – estabelecida entre os filmes e os acompanhamentos musicais executados por pianistas (em pequenas salas de projeção) ou orquestras (em grandes salas ou teatros). A solução para o impasse, para ele, era muito simples: músicos e cineastas precisariam se dedicar a um estudo rigoroso de ambas as linguagens, o que seria potencializado se eles – músicos e cineastas – (re)conhecessem, em seus próprios corpos e através do método que ele desenvolveu (a Rítmica), os elementos básicos que são comuns à música como ao cinema: o espaço, o tempo e a energia. A tradução é precedida de uma apresentação que contextualiza o autor e sua relação com a temática.

**Palavras-chave:** Émile Jaques-Dalcroze (1865-1959); Cinema mudo; Música; Tradução.

**Resumen:** Traducción del ensayo *Le cinéma et sa musique*, escrito por el compositor y pedagogo musical suizo Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) y publicado originalmente en 1925. A pesar de haber cumplido 100 años desde su publicación, el texto sigue siendo vigoroso y original. En este ensayo, Dalcroze se dedica a escrutinar los problemas observados en los acompañamientos musicales de las películas mudas. En resumen, Dalcroze denuncia la ausencia total de relación – o, una relación falsa y superficial – que se establece entre las películas y los acompañamientos musicales interpretados por pianistas (en pequeñas salas de proyección) u orquestas (en grandes salas o teatros). La solución al impasse, para él, era muy sencilla: músicos y cineastas necesitaban dedicarse a un estudio riguroso de ambos lenguajes, que se vería enriquecido si ellos – músicos y cineastas – (re)conocieran, en sus propios cuerpos y a través del método que él desarrolló (Rítmica), los elementos básicos que son comunes tanto a la música como al cine: espacio, tiempo y energía. La traducción está precedida de una presentación que contextualiza al autor y su relación con el tema.

**Palabras clave:** Émile Jaques-Dalcroze (1865-1959); Cine silente; Música; Traducción.





**Abstract:** Translation of the essay *Le cinéma et sa musique*, written by the Swiss composer and music educator Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) and originally published in 1925. The text remains vigorous and original despite being 100 years old since its publication. In this text, Dalcroze dedicates himself to scrutinizing the problems observed in the musical accompaniments of silent films. In short, Dalcroze denounces the complete lack of relationship – or a false and superficial relationship – between some movies and the musical accompaniments performed by pianists (in small projection rooms) or orchestras (in large rooms or theaters). The solution to the impasse, for him, was straightforward: musicians and filmmakers needed to dedicate themselves to a rigorous study of both languages, which would be enhanced if they – musicians and filmmakers – (re)cognizable in their own bodies and through the method he developed (*Eurhythmics*), the essential elements that are common to both music and cinema: space, time and energy. The translation is preceded by an introduction contextualizing the author and his relationship with the theme.

**Keywords:** Émile Jaques-Dalcroze (1865-1959); Silent Movie; Music; Translation.

### Apresentação<sup>1</sup>

O compositor suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) é conhecido internacionalmente como criador de uma metodologia revolucionária de ensino de música: a Rítmica (*La Rythmique*), um sistema inteiramente fundamentado sobre exercícios rítmico-corporais<sup>2</sup>. E qual era a relação dele com o cinema? Aparentemente, nenhuma, mas é preciso lembrar que Dalcroze tinha uma verdadeira obstinação em perscrutar os segredos do fenômeno rítmico-musical e sua relação com o corpo humano, considerado por ele como “o mais flexível e completo dos intérpretes” (Jaques-Dalcroze, 2024 [1909], p. 378), um “instrumento musical por excelência” (Jaques-Dalcroze, 2024 [1916], p. 7).

Dalcroze queria se dedicar inteiramente à formação profissional de artistas dramáticos (cantores, atores, dançarinos) e à direção de óperas, um espaço muito propício para colocar à prova os seus experimentos pedagógicos. Ele realizou esse sonho, em parte, nos tempos do *Instituto de Hellerau*, um monumental centro de formação artística de vanguarda, edificado para ele na Alemanha em 1911 como “ateliê da arte do futuro, o laboratório de uma nova humanidade” (Paul Claudel *apud* Appia, 1914, p. 499)<sup>3</sup>. Nada disso teria sido possível sem o suporte estético de Adolphe Appia (1862-1928), um dos maiores encenadores da modernidade que se associou à Dalcroze depois de experimentar, com a inteireza de seu corpo, os encantos da Rítmica.

O olhar apurado de Dalcroze para os eventos plástico-musicais – que

<sup>1</sup> Os três últimos parágrafos dessa apresentação foram uma contribuição da editora Luíza Alvim.

<sup>2</sup> Sobre Dalcroze e sua obra, consultar Madureira (2024).

<sup>3</sup> O *Instituto de Hellerau*, inaugurado em 1911, teve uma duração bastante breve, tendo fechado as suas portas com a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

ultrapassou largamente os domínios da pedagogia musical e abrangeu não apenas a encenação operística como também a arte coreográfica – lhe permitiu fruir o cinema, que ele conheceu na virada do século XIX para o XX, de um modo bastante peculiar. É claro que ele, como todas as pessoas que apreciaram as primeiras projeções do cinematógrafo, ficou deslumbrado com aquelas imagens em movimento, tão reais quanto assustadoras, mas o seu gênio criativo não lhe permitiu nenhuma catarse. Era preciso estar atento e refletir sobre as entrelinhas desse espetacular discurso visual.

Assim que as projeções começaram a ser acompanhadas por músicos, geralmente pianistas, Dalcroze deu início a mais uma linha de investigação estético-pedagógica, destinada a desvendar os segredos da música no cinema. É sobre isso que trata o texto que traduzimos, intitulado originalmente *Le cinéma et sa musique* e publicado em 1925 na *Revue de Genève*<sup>4</sup>.

Esse texto, de caráter ensaístico, foi um achado. Embora saibamos que Dalcroze percorreu diversos campos de estudo (pedagogia, história, estruturação musical, filosofia, linguagem, neurofisiologia, moral, gestão escolar, encenação teatral, ética, dança, musicologia), é a primeira vez que nos deparamos com discussões sobre o cinema. Algumas menções esparsas às produções fílmicas já haviam sido observadas em seus últimos livros, escritos em uma tonalidade autobiográfica. Em um deles (Jaques-Dalcroze, 1945, p. 37), por exemplo, encontramos uma lembrança sobre a genialidade e a veracidade dos desenhos animados de Walt Disney – mais propriamente os curtas-metragens mudos, pois os primeiros longas-metragens do diretor estadunidense, lançados em meio à Segunda Guerra Mundial, tiveram uma circulação bastante complicada e restrita na Europa. Dalcroze teria se encantado com *Fantasia* (1940), um filme em que a tão sonhada aliança entre a música e a arte cinematográfica – descrita, pormenorizadamente, em *Le cinéma et sa musique* – parece ter sido realizada com perfeição.

Nesse ensaio, baste original, Dalcroze faz uma análise rigorosa da possível e necessária aliança entre duas linguagens tão particulares quanto semelhantes; ambas se configuram esteticamente como artes da oralidade, artes do instante e, antes de mais nada, artes que se aplicam ao “esculpir o tempo”, recrutando a bela expressão de Tarkovski (2010 [1985]). Esse parentesco faz Dalcroze mergulhar nessa temática com muito fôlego, segurança e ousadia. As críticas sobre os

<sup>4</sup> Esse texto também foi publicado no mesmo ano na gazeta cultural francesa *Comœdia* e, em 1926, depois de ser traduzido para o inglês, no *Kinematograph Weekly*, um jornal britânico de cinema. A versão inglesa do texto foi incluída na coletânea *Eurhythmics, Art and Education* (Jaques-Dalcroze, 1930).



acompanhamentos musicais dos filmes mudos – que ele denominava como “cenografia sonora” (*décor sonore*) – são contundentes, o que é balanceado com alguma ironia e humor.

Dalcroze acreditava que a música – e mais propriamente o seu ensino – promoveria a redenção da humanidade. Não qualquer música, não qualquer ensino. O caminho, em certa medida arriscado, exigiria orientações estético-pedagógicas muito precisas que, para ele, só seriam possíveis por meio da Rítmica e de professores diplomados sob a chancela de suas escolas, espalhadas pelo mundo inteiro.

No conjunto de sua obra, Dalcroze insiste em que todas as pessoas deveriam ser submetidas à educação plástico-musical por ele concebida, especialmente os artistas: atores, dançarinos, coreógrafos, instrumentistas, cantores, regentes de coro e orquestra, cenógrafos, artistas plásticos, dramaturgos e – por que não? – cineastas. Sim, em *Le cinéma et sa musique*, Dalcroze deixa explícito que os “poetas do cinema” (*poètes du cinéma*), se quisessem realizar uma verdadeira unificação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem musical, precisariam experimentar, com a inteireza de seus corpos, as dinâmicas plástico-musicais de tempo, espaço e energia sistematizadas em seu método. Como ele sempre dizia: “Só há um meio de compreender a Rítmica: praticando-a” (Jaques-Dalcroze, 1948, p. 136).

Para convencer o seu novíssimo público-alvo (cineastas e futuros compositores de trilhas musicais para o cinema), Dalcroze descreve uma série de correspondências patéticas existentes entre os recursos técnico-poéticos da linguagem musical – ritmo sonoro, andamento, orquestração, tonalidade, timbre, dinâmica, agógica, etc. – e os elementos da produção fílmica – enquadramento, ritmo visual, cenografia, movimentação da câmera, fotografia, transições, etc. Essa descrição é seguida de uma advertência sobre o caráter demasiado artificial dessas transposições que não traduzem, em essência, uma unificação entre a sinfonia visual e a sinfonia sonora, indicando, somente, um ponto de partida.

Em dado momento de suas prescrições aos cineastas e compositores, Dalcroze oferece indicações específicas de composições orquestrais que poderiam ser sobrepostas a determinadas cenas de determinados filmes, exaltando a força expressiva – dramática ou cômica – de alguns compositores, tais como Richard Strauss, Paul Dukas, Mendelssohn, Henri Rabaud, Vincent d'Indy e Arthur Honegger. Ao final, Dalcroze faz uma síntese de todas essas orientações, indicando seis proposituras (princípios-chave) que não poderiam ser negligenciadas.

A leitura de *Le cinéma et sa musique*, indubitavelmente, obriga-nos a





imaginar aqueles tempos em que os filmes, especialmente em pequenas salas de projeção, eram acompanhados por pianistas. Esses músicos, de um modo mais ou menos artístico, produziam ao vivo o acompanhamento sonoro do espetáculo visual, potencializando o conteúdo emocional das cenas.

Um exemplo contemporâneo desse tipo de produção musical, no Brasil, pode ser apreciado no projeto *CinePiano*<sup>5</sup>, concebido por Tony Berchmans e que tivemos a oportunidade de apreciar em 2019, no Teatro Deodoro (Maceió, Alagoas), através do acompanhamento pianístico ao vivo do clássico *O Circo* (Chaplin, 1928).

*Le cinéma et sa musique* é um depoimento valioso quanto à primeira exibição dos filmes dos irmãos Lumière na mítica sessão em 28 de dezembro de 1895. Dalcroze estava lá e afirma que não havia música durante a exibição dos curtos filmes. É uma pena que não se tenha feito História Oral dessas exibições logo após os eventos, o que teria sido de grande valia para os estudos de cinema silencioso, em especial, para aqueles voltados especificamente para o som no cinema.

Com efeito, em livros acadêmicos sobre o assunto, variam as acepções. Na direção do que Dalcroze afirma no seu texto, 30 anos depois da exibição dos Lumière (e temos que contar com as possíveis traições da memória), David Robinson (1995) observa que não havia, nessa sessão, música de acompanhamento.

Outro aspecto que chamará a atenção de estudiosos do período silencioso e do cinema de Sergei Eisenstein é uma congruência das concepções de Dalcroze com várias concepções expressas por Eisenstein em seus textos do final dos anos 1920, traduzidos nas coletâneas *A forma do filme* e *O sentido do filme* (Eisenstein, 2002a; 2002b). Como Dalcroze, Eisenstein se preocupava com a junção do contraponto visual e do contraponto orquestral numa nova arte de síntese, o que, para o autor, teria a possibilidade de ocorrer em sua plenitude no cinema sonoro. Dalcroze não se refere ao cinema sonoro nesse texto de 1925, embora já houvesse algumas experiências nesse sentido, mas não deixa de ser curiosa a aproximação entre os dois teóricos e suas concepções sobre ritmos de imagens e ritmos da música.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://tonyberchmans.com.br/>. Acesso em: 12 jun. 2025.



## O cinema e a sua música

Émile Jaques-Dalcroze<sup>6</sup>

*A Emile Vuillermoz<sup>7</sup>*

Os progressos feitos pelo cinema foram tão rápidos que não nos causa nenhuma surpresa que as opiniões de seus admiradores, no decurso dos últimos 25 anos, tenham sofrido mudanças tão frequentes e intempestivas. Quanto a mim, há 15 anos tive a oportunidade de escrever um artigo sobre as relações estabelecidas entre o cinema e a música; há três anos, escrevi outro, no qual repudiei com a mais elevada convicção as opiniões apresentadas no primeiro. Agora, ao fazer uma leitura casual da versão em inglês desse último artigo que eu julgava ser definitivo, fiquei deveras surpreso ao constatar uma nova modificação – que desta vez ocorreu em um curto espaço de tempo – nas ideias que sustentei sobre as vantagens de uma musicalidade dos sons associada à musicalidade das imagens e sobre as variações impostas ao estilo musical pela natureza impermanente das imagens em movimento.

Há muito tempo tive a alegria de assistir aos primeiros filmes dos irmãos Lumière no *Boulevard des Italiens*. Foi uma revelação surpreendente para mim. A projeção não tinha nenhum acompanhamento musical, e eu me lembro claramente de não ter me queixado daquele impressionante silêncio. É preciso ressaltar que os efeitos visuais desses primeiros filmes tinham uma natureza essencialmente dinâmica e rítmica. As subidas e descidas das ondas não precisavam de nenhum acompanhamento<sup>8</sup>; elas, por si só, provocavam comoções musicais da mais extraordinária intensidade. A “chegada do trem na estação”<sup>9</sup> parecia ter sido regulada pelas tradicionais leis do *rallentando* sonoro. Certamente, para esse espetáculo naturalmente ritmado e nuançado, o suporte da música era realmente desnecessário.

Se, desde então, o acompanhamento do piano foi introduzido nas salas de cinema, é porque as projeções se desenvolveram o suficiente para se tornarem um espetáculo completo capaz de entreter o espectador durante uma noite inteira... O público, sentado na mais completa escuridão e imerso em um implacável silêncio, não

<sup>6</sup> Tradução e notas de José Rafael Madureira. Revisão técnica de Janete Gheller, Tatiana Avanço e Luíza Alvim.

<sup>7</sup> Vuillermoz, *Émile* (1878-1960). Compositor e crítico de cinema, teatro, música e literatura francês (N.T.).

<sup>8</sup> Alusão ao curta-metragem *O mar* (1895), dirigido por Louis Lumière (N.T.).

<sup>9</sup> Alusão ao curta-metragem *A chegada do trem na estação* (1896), dirigido pelos irmãos Lumière (N.T.).





tinha como no teatro, nenhuma oportunidade de se levantar no intervalo para esticar as pernas. O poder de excitação e renovação do cinema, talvez, seja a única razão para acreditarmos que as imagens poderiam ser acompanhadas por uma música reconfortante. Ademais, a música, provavelmente inconsciente de seus poderes, não estabelecia, inicialmente, nenhuma colaboração artística com esse espetáculo. Não há dúvida de que um pianista mais experiente tentaria evitar contrastes muito evidentes entre o estilo musical e a ação imagética. Com sagacidade, ele alternava valsas, polcas, noturnos, tangos, peças de *quick-step* e a marcha fúnebre de Chopin<sup>10</sup>. E isso bastava para satisfazer o público mais refinado... mas um belo dia, um pianista sensível e clarividente percebeu que certos gestos patéticos ganhavam uma intensidade particular quando, por uma feliz casualidade, coincidiam com certas acentuações sonoras. Ele aplicou-se, doravante, em multiplicar as circunstâncias para associar os dinamismos visuais aos dinamismos musicais. Essa pesquisa dos sincronismos de energia foi venerada e, desde então, imitada por toda parte, pois não há invenção inteligente que não seja plagiada, imediatamente, tão logo a sua ação sobre as pessoas simples ou sobre os esnobes tenha sido definitivamente observada. E certo dia, apareceu um compositor que resolveu improvisar ao piano uma música especial, seguindo, desta vez, com a maior precisão possível, o estilo e os ritmos da ação e buscando interpretar as nuances emocionais. Essa inovação conquistou grande sucesso entre os espectadores dispostos a se entregarem aos ritmos musicais e que – provavelmente sem perceberem claramente o novo papel exercido pela arte dos sons – notaram na tela, como em seus próprios corpos, um aumento de vitalidade, um entusiasmo especial que os colocava em contato mais direto com o espetáculo.

No entanto, o gênero das produções cinematográficas foi, pouco a pouco, modificando-se. Os filmes tornaram-se mais longos e, por outro lado, seus ritmos característicos ficaram mais curtos, alternando-se mais frequentemente com os diversos ritmos secundários que, em consequência disso, criavam múltiplos contrastes. Os *leitmotivs* surgiram, interrompendo a ordenação dos períodos ou criando breves polirritmias<sup>11</sup>. Tornou-se difícil para o pianista-improvisador manter um estilo contínuo e regular. As nuances cada vez mais numerosas das ações e a dispersão das imagens em ilustrações pitorescas acessórias prejudicaram a unidade

<sup>10</sup> Nessa época, o empréstimo de incisos, temas melódicos ou trechos de peças extraídos do repertório erudito ou popular – bastante conhecidos do grande público – era bastante comum entre os pianistas-acompanhadores, o que garantia, em parte, um efeito patético imediato.

<sup>11</sup> Dalcroze destaca o surgimento do *leitmotiv* no cinema, dado que esse conceito, como ele sabia muito bem, tinha sido amplamente aplicado por Richard Wagner em suas óperas (N.T.).





de estilo e a ordenação do acompanhamento musical. Enquanto um certo número de pianistas persistia na primeira maneira de improvisar e continuava insistindo nos detalhes das imagens, outros, mais artistas, ou seja, mais fiéis às leis que regem o desenvolvimento contínuo da ideia musical, buscaram, ao contrário, suprimir de sua execução pianística todas as amenidades supérfluas e os efeitos pitorescos ocasionais para se aplicarem à criação de uma música “contínua”, indiferente aos detalhes secundários e comprometida a criar, para a continuidade da ação imagética, uma atmosfera envolvente, uma espécie de *cenografia sonora*.

Outros pianistas – e também orquestras – contentaram-se em extrair do repertório clássico e moderno obras musicais apropriadas a traduzir, de modo aproximado, o andamento geral dos episódios dramáticos; alguns compositores, de sua parte, compuseram com o mesmo objetivo e segundo as mesmas tendências, obras de caráter sinfônico destinadas a ilustrar filmes inteiros – enquanto pianistas sem imaginação nem desejo de síntese continuaram a tocar (e como!) suas valsas, polcas, noturnos, tangos, peças de *quick-step* e a marcha fúnebre de Chopin!...

Os realizadores de filmes, por sua vez e sob a influência das vibrações sonoras ambientes, tomaram consciência do caráter musical de suas obras e se aplicaram em imaginar um tipo de música visual, calcada terminologicamente sobre uma outra, detentora de melodias, harmonias, contrapontos, desenvolvimentos e orquestração. Uma nova pesquisa de ritmos, constituídos por flutuações de sombras e luz, alternâncias de linhas retas, curvas e entrecortadas, movimentos calculados ou espontâneos e interrupções ditadas pela necessidade de repouso ou pela intervenção de quebras patéticas, ofereceu às suas produções uma fisionomia mais original. Eles tentavam inscrever sobre a tela verdadeiras sinfonias que lhes pareciam – por abarcarem desenvolvimentos temáticos – corresponder a sinfonias musicais. Restaria apenas, eles diziam a si mesmos, sobrepor as duas sinfonias – visual e sonora – para operar uma fusão entre os diversos elementos plásticos e musicais, entre o desenho das ações e a melodia, entre as evoluções e o contraponto, entre o conjunto de gestos individuais ou coletivos e a harmonia. Eles acreditavam que criariam, assim, uma nova aliança artística na qual o espaço e o tempo, a construção linear e a forma lírica, as vibrações luminosas e as vibrações sonoras, os ritmos corporais e os ritmos musicais seriam fundidos. Porém, ao imaginar essa fusão, eles não se deram conta de que precisariam submeter-se a si mesmos a essas experiências – de caráter íntimo – tão necessárias à eclosão do sentimento musical. Eles ignoravam a essência metafísica da música e os meios técnicos de comunicá-la através das faculdades físicas de





expressão. Os músicos também ignoravam completamente essa técnica particular sem a qual toda colaboração torna-se uma ilusão. Como disse Appia de um modo notável: “Se a música deseja ordenar a mobilidade do corpo, ela deve, primeiramente, informar-se sobre aquilo que o corpo espera dela; depois, ela deve interrogar-se sobre essa questão e buscar desenvolver em si mesma a faculdade que exige dele, o que dependerá inteiramente daquilo que nós iremos lhe oferecer de volta. A música não pode oferecer nada vivaz ao corpo se ela não perceber, primeiramente, a vida que lhe habita. Isso é evidente. O corpo oferece a sua própria vida à música para recebê-la de volta ordenada e transfigurada”<sup>12</sup>.

Para tornar vivaz a colaboração desejada, os diretores deverão renunciar deliberadamente à atração mágica das palavras e frases, além de repudiar toda especulação ideológica e escrutinar, simultaneamente, “a alma e o corpo” de duas artes muito distintas, ainda que possuam o mesmo valor expressivo. A primeira destina-se diretamente aos olhos e deseja exercer esse privilégio de modo permanente, enquanto a segunda, consciente de que lhe confiamos um papel secundário, deve aceitar a situação e buscar apenas fortalecer as impressões visuais. Antes de tentarmos associar esses dois elementos, não seria necessário estudar profundamente suas naturezas, particularidades e potências?

\*  
\* \*

Há, inicialmente, no processo de acompanhamento musical das imagens, uma série de meios técnicos de expressão que se tornaram tradicionais nas salas de cinema. Ainda que esses efeitos sejam inteiramente exteriores e, em razão de seu uso, quase totalmente obsoletos, convém mencioná-los, pois eles nasceram da observação natural das correspondências entre todas as manifestações de ordem visual e sonora. Em primeiro lugar, o estilo de uma época (figurinos, arquitetura, caracterização geral dos personagens) é musicalmente transposto, com maior facilidade, por meio do emprego de fórmulas melódicas e harmônicas determinadas, através dos séculos, pelo meio, pelas condições sociais e pelas circunstâncias particulares da vida individual. O cenário natural (montanhas, lagos, pradarias, florestas) pode ser indicado musicalmente por certos encadeamentos de acordes, pela natureza particular de ritmos e tonalidades. O andamento geral de uma ação, tranquila ou turbulenta,

<sup>12</sup>Adolphe Appia: *L'oeuvre d'art vivant. Edition Atar* (Nota original do Autor). Referência à obra “A Obra de Arte Viva” (Appia, 2022 [1921]) (N.T.).



contínua ou fragmentada, corresponde, evidentemente, aos diversos *tempi* musicais: *andante*, *allegro*, *presto con fuoco*, *allegretto gracioso*, *esitando*, *calmato*, etc. As nuances de luz e sombra correspondem aos registros sonoros. O próprio espaço poderia, de certa maneira, ser representado pelas harmonias musicais abertas ou fechadas, completas ou imperfeitas. Desse modo, uma sucessão lenta de acordes desprovidos de terças ofereceria, inevitavelmente, uma impressão de calma, de continuidade e de horizontes infindos que sugerem, por meio de uma associação de ideias, a vista de uma pradaria tranquila, da imensidão do mar, de um campo de neve destituído de sombras, ou criaria, ainda, a impressão da penumbra reclusa de uma catedral.

Os traços proeminentes de um personagem podem ser traduzidos por tonalidades maiores, menores ou cromáticas, e suas superposições e combinações. Todas as diversas manifestações do temperamento comportam ritmos particulares que, todos eles, devem ser transmutados em ritmos sonoros graças a dinamismos consonantes e acentuações sincrônicas. Os gestos contínuos poderiam ser traduzidos por um desdobramento de sonoridades ligadas; os gestos abruptos, pelo *staccato*; os gestos hesitantes, pelas síncopes. Os encadeamentos de gestos, atitudes e deslocamentos constituem um todo que seria facilmente transposto através de frases e períodos musicais. Os diversos graus de intensidade e amplitude dos gestos seriam muito naturalmente traduzidos pelas múltiplas nuances de intensidade sonora: *f*, *pp*, *crescendo* e *decrescendo*. Finalmente, a interrupção do movimento humano e a ausência de luz corresponderiam, precisamente, do ponto de vista expressivo, ao silêncio musical. É evidente, todavia, que essas transposições são bastante elementares e artificiais. Elas revelam somente conhecimentos técnicos e não estabelecem, portanto, com a arte propriamente dita, mais do que uma afinidade aparente. Ser artista é ter a dupla faculdade de pensar e, depois, de “prolongar esse pensamento na vida”. No momento em que certas sensações idealizadas se converterem em imagens potentes, o artista sempre encontrará os meios para lhes oferecer uma forma expressiva. Como diz Péladan<sup>13</sup>: “O artista é aquele que estabelece conscientemente um pacto entre a sua personalidade psíquica e a ciência universal, um harmonioso equilíbrio entre a vida e o ideal”.

<sup>13</sup> Péladan, Joséphin (1858-1918). Controverso escritor simbolista francês adepto ao rosacrucianismo. Sobre esse autor, consultar o ensaio *The occult roots of modernism*, de Alex Ross, disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/26/the-occult-roots-of-modernism>. Acesso em: 12 jun. 2025 (N.T.).



\*  
\* \*

Há, certamente, numerosos meios de estabelecermos uma concordância entre as impressões auditivas e as impressões visuais. O importante, nessa aliança musico-plástica, é que cada uma dessas duas artes integradas possa expressar-se de uma forma pessoal, mas sempre respeitando, às custas de certos sacrifícios, a forma natural da outra. Essa forma é subordinada à natureza inerente aos órgãos encarregados de perceber e registrar as sensações. Foi assim que, através dos séculos, certos tipos de arquitetura sonora foram estabelecidos; o tempo pôde modificá-las, mas ele não foi capaz de distorcê-las. As leis do fraseado musical são imutáveis. As leis do desenvolvimento melódico variam somente em relação à sua extensão, ou seja, à frequência de suas repetições, idênticas ou variadas. As formas da sinfonia visual ainda não foram estabelecidas. A sétima arte hesita diante do vasto campo de novas possibilidades; ela é tão jovem, tão plena de vida que se encontra constantemente levada a se engajar em terrenos inexplorados; certa de sua vitória, ela vagueia – e as formas que adota momentaneamente são abandonadas no instante em que imagina outras mais novas. Como a sétima arte poderia estabelecer um estilo definitivo se a cada dia ela observa a expansão dos seus meios de expressão? Ela deseja aliar-se à arte musical, mas muito segura de sua potência, não sente nenhuma necessidade de renunciar, ainda que provisoriamente, à pesquisa de um estilo pessoal para se conformar às formas tradicionais de uma arte associada que ela considera, no fundo, subalterna. A música sabe muito bem que cabe a ela modificar-se para desposar a causa de uma arte tão nova que consideramos como uma verdadeira irmã, mas que, até agora, ela reconhece apenas como uma irmã adotiva. A união projetada e mutualmente consentida ainda não se processou, e isso só acontecerá em condições muito particulares. Essas condições são as mesmas que propiciaram a associação da palavra com a música.

No *Lied*<sup>14</sup>, a poesia e a música realizam mútuas concessões. Cada uma dessas duas artes possui formas definidas que foram criadas por meio de incessantes experimentos; ainda assim, tanto uma quanto a outra renunciaram à autoafirmação integral para obedecerem às leis de alternância, contraste e oposição que asseguram um feliz equilíbrio entre os elementos a serem harmonizados. A música não segue as

<sup>14</sup> *Lied* (canção) é uma forma musical muito explorada durante o romantismo alemão. Os *Lieder* são composições baseadas em poemas e geralmente escritas para piano e voz, nas quais o piano atua como um comentarista ativo dos cenários e emoções manifestadas pelo eu lírico de cada poema, interpretado pelo cantor (N.T.).

palavras da poesia, ela busca exprimir a sua essência. Ela reproduz a emoção criadora com os seus próprios meios de expressão, completando a ação do verbo, amplificando-a e a prolongando. Ao respeitar os ritmos da palavra, a música não renuncia, por conta disso, aos seus próprios ritmos, ela tão somente os suaviza de modo a unir-se mais intimamente ao pensamento que criou os ritmos verbais. Ela sabe muito bem que não poderia colaborar com o poema a não ser que respeitasse as suas formas originais interiores e exteriores. O poema aceita todas as modificações de duração impostas no concurso de uma composição musical que o fragmenta, interrompe o seu fluxo e o comenta. E ao finalizar a sua ação expressiva, ele concede à sua arte associada toda a liberdade para prolongar a emoção geradora. Além disso, o poema aceita que a música modifique suas durações, que duplique, triplique ou quadruple a sonoridade de suas palavras, que desenvolva uma frase musical de dois compassos durante a emissão de uma única sílaba, ralentando, assim, o seu andamento geral bem como os andamentos particulares de cada seção.

A partir de um consentimento mútuo similar, será possível realizar a união da arte cinematográfica com a arte musical, tão logo a primeira tenha realizado as experiências necessárias para afirmar-se sob um certo número de formas definidas em movimentos regrados e ordenados pelas leis universais do equilíbrio. Nesse dia, as duas formas se interpenetrarão, seus pensamentos irão se harmonizar e se comunicar, ainda que a música, no estado atual das coisas e desejosa de aliar-se intimamente à imagem, encontre-se a todo instante entravada pelo acúmulo, sobre a tela, de efeitos de uma variedade extrema e de um interesse evidente, mas que ela não seria capaz de traduzir sem prejudicar sua existência pessoal. Constatamos nessa aliança entre a palavra e a música que o desenvolvimento musical prolonga, fatalmente, a duração das palavras e frases, embora esse prolongamento não comprometa, de forma alguma, a continuidade do pensamento, enquanto a extraordinária brevidade dos ritmos visuais – a arte cinematográfica é, neste momento, uma arte do detalhe – condena o compositor encarregado de traduzi-la a renunciar a toda lógica progressiva, estética ou emotiva. Quando apreciamos na tela o bimbalar de todos os sinos do campanário, sua duração não ultrapassa 30 ou 40 segundos. Seria pueril pedir à música para fazer esse carrilhão ser ouvido ainda que, como em certos filmes, esse bimbalar tenha a função do *leitmotiv* e tenha, na ação, uma importância capital. Toda ideia musical requer um desenvolvimento; para que seja possível unir-se a ela, as ideias pictóricas em movimento, também, devem ser desenvolvidas de um modo estruturado e em conformidade com formas definidas. Essas formas encontram-se,



acredito, nas delicadas variações de nuance e nas progressivas alternâncias de luz e de movimento, no concurso da projeção um pouco prolongada de uma imagem deveras representativa. Isso preservaria, durante o desenvolvimento musical, a sua fisionomia essencial, sem incorrer em algo monótono, uma vez que essas variações teriam um valor unicamente ornamental e tonal<sup>15</sup>.

\*  
\* \*

Enquanto aguardamos a instauração, na arte cinematográfica, de um estilo ou de uma série de estilos facilmente analisáveis e cujo conhecimento irá assegurar ao músico novas possibilidades de uma harmoniosa colaboração, é certo que os filmes atuais e seus acompanhamentos sonoros, de agora em diante, poderão entrar em acordo para que consintam a certos sacrifícios necessários à consolidação de sua união. É assim que, por exemplo, a ação cênica, ocasionalmente, deverá renunciar a esse movimento incessante que, muito frequentemente, caracteriza-a para conceder ao cenário o tempo necessário a fim de que ele possa afirmar o seu papel estético ou emotivo. A música, portanto, reclamará os seus direitos e comentará o cenário com os seus próprios meios expressivos, intensificando sua essência poética ou, ainda, evocando a presença de seres humanos que são convocados a amalgamar suas vidas à dela. Por outro lado, a música seria interrompida ou mesmo completamente emudecida nos momentos em que a ação se afirmar, do ponto de vista rítmico e dinâmico, de uma forma completa e categórica. O poder de incitação e sugestão da música acaba, certamente, por enfraquecer a cena quando exercido de um modo contínuo. O silêncio constitui, em certos casos, um estado patético muito particular; em outros, ele reforça o poder expressivo dos movimentos corporais ritmados. Assim, fixar sobre a tela, durante alguns instantes, o corpo humano e os agrupamentos de indivíduos em atitudes harmonizadas, de modo a criar o que vulgarmente denominamos de “*tableaux vivants*”, fornecerá à arte das imagens em movimento instantes de auspiciosos contrastes. Essas interrupções de movimento oferecerão à música uma oportunidade para converter os seus ritmos ágeis em uma larga exposição de harmonias tranquilas ou, então, para exprimir os ritmos interiores dos personagens.

<sup>15</sup> Em um novo filme, intitulado *A última gargalhada* [F. W. Murnau, 1924], sem intertítulos, as cenas desenvolvem-se em um estilo sustentado, singularmente propício a um comentário musical (Nota original do Autor).





Os produtores teriam, portanto, a vantagem de modelar os impulsos exagerados dos figurantes ou dos protagonistas, de modo a evitar a exteriorização excessiva e de maneira desmesurada de certos desejos impulsivos dos personagens. Esses impulsos não perderiam o seu poder emotivo se o ator diminuir, momentaneamente, a intensidade de seu deslocamento, de modo a possibilitar à música, de sua parte, a expressão dos sentimentos que agitam desordenadamente os protagonistas. Há, também, certas emoções que não se traduzem, absolutamente, por caretas, testas franzidas, ranger de dentes, mastigação de charutos, punhos cerrados, pernas trêmulas ou lágrimas de glicerina! No momento em que a música se encontrar presente, sempre benevolmente pronta a desempenhar o seu papel expressivo, não valeria a pena recorrer, de vez em quando, aos seus bons ofícios para poupar as energias dos atores e não dar a impressão de uma agitação fatídica cujos efeitos desordenados acabam por ferir, destruir e agitar exclusivamente o seu sistema nervoso, ao invés de agir sobre a sensibilidade inteligente e nuançada dos espectadores? Penso, neste momento, em certas cenas bastante entediadas e desordenadas do filme sueco *Gösta Berling*<sup>16</sup>, tão destituídas de estilo e unidade de proporções que, para comentá-las, a música precisaria ser lançada em manifestações dinâmicas extravagantes. A mais bela desordem – dizem – é um efeito de arte. De fato, certas desordens nascem do conflito de forças que se ignoram e que produzem, talvez sobre uma multidão, um efeito dinâmico irresistível, mas não chegam a provocar uma impressão artística. Outros filmes suecos, afortunadamente, oferecem-nos, muitas vezes, impressões de uma beleza tranquila e harmoniosa. Uma impressão de harmonia pode, igualmente, emergir de cenas febris e agitadas, se essa agitação é eurritmizada<sup>17</sup>. Os mais ardentes conflitos humanos são suscetíveis de serem regrados sobre a tela de um modo estilizado, sem em nada perderem seu vigor e sua obstinação. Para isso, basta que o realizador, profundamente impregnado da essência de seu argumento, aplique-se, com o suporte de uma série de eliminações e restrições, a livrar sua representação de todos os elementos inúteis, a modificar outros e a solidarizar aqueles que ele julgar os mais intensos e os mais sugestivos. Como disse Taine<sup>18</sup>: “O objetivo da obra de arte é manifestar algumas características essenciais e notáveis partindo de uma ideia importante, mais claramente e mais

<sup>16</sup> *A saga de Gösta Berling*, longa-metragem sueco dirigido por Mauritz Stiller e lançado em 1924 (N.T.).

<sup>17</sup> Neologismo criado por Dalcroze com base no termo grego clássico *eurrithmia* (*euruthmia*), muito utilizado em suas obras para traduzir um estado de perfeito equilíbrio corporal-rítmico que se desdobraria em um equilíbrio ético e moral (N.T.).

<sup>18</sup> Taine, *Hippolyte Adolphe* (1828-1893). Crítico e historiador francês (N.T.).





completamente do que os objetos reais. Ela faz isso ao empregar *um conjunto de partes interligadas, cujas relações ela modifica sistematicamente*". De forma geral, a ciência dos agrupamentos humanos e das evoluções rítmicas de uma multidão colherá muitos benefícios ao se inspirar nos princípios elementares que presidem a construção e o desenvolvimento das polirritmias musicais. Os efeitos das emoções humanas e estéticas produzidas pela simultaneidade e pelo sincronismo dos gestos, genuflexões e progressões de uma multidão são, para a maior parte das pessoas, ultrapassados e não se encontram em condição de revelar sinceramente um pensamento coletivo. Em todo caso, os diretores não devem cultivar unicamente efeitos que reforcem linhas análogas com os uníssonos musicais. Se, em dado momento, o coro inteiro deve se deslocar por meio de um movimento de impulsão, um único passo feito por todos os coralistas não será suficiente para que tenhamos a sensação de uma multidão avançando. Para que isso aconteça, será necessário que os últimos coralistas permaneçam totalmente imóveis, enquanto os demais deem somente um pequeno passo, alguns um passo um pouco maior e outros muitos passos, subitamente, de modo que o espaço inteiro fique ocupado e que, por consequência, o agrupamento se alargue<sup>19</sup>.

Do ponto de vista dinâmico ocorre o mesmo. A impressão de um gasto trivial de energia não depende de um gasto muscular mais ou menos intenso de cada indivíduo isoladamente. O efeito do *crescendo* poderá ser conquistado sem nenhum aumento particular de energia, sendo suficiente realizar uma simples dilatação (ação análoga àquela de uma contração muscular) ou, ao contrário, com o auxílio de um alongamento que lhe permita ocupar uma porção mais extensa do espaço. De um modo geral, todos os efeitos dinâmicos serão obtidos pela modificação de relações espaciais, enquanto todos os efeitos patéticos ocorrerão por meio da interrupção de simetrias contínuas. Quando um único figurante se eleva suavemente no meio de um grupo de pessoas que estão ajoelhadas, a impressão provocada será muito mais intensa do que se todos se levantarem ao mesmo tempo. O efeito será dez vezes mais intenso se, enquanto o figurante se eleva, as outras pessoas ajoelhadas se inclinarem em direção ao chão. Do mesmo modo, qualquer gesto do braço não atingirá sua mais completa significação a não ser que ele se coloque em oposição a uma outra parte do corpo; do mesmo modo, os gestos de um agrupamento de pessoas precisam contrastar com atitudes de oposição muito bem regradas. Um corpo que avança nos

<sup>19</sup> Dalcroze indica nesta nota o 10º capítulo de sua obra capital, intitulada *O Ritmo, a Música e a Educação* (Jaques-Dalcroze, 2023 [1920]) (N.T.).





oferecerá uma forte impressão de deslocamento à frente se, sincronicamente, outros corpos recuarem<sup>20</sup>.

Eis por que a polirritmia desempenha um papel tão importante na encenação das multidões. Não apenas a polirritmia no coro, mas aquela que contrapõe os gestos de um solista aos gestos de um agrupamento de coralistas, que opõe movimentos contínuos e lentos com movimentos vívidos e bruscos, que encadeia cânones de gestos e passos, que regula a oposição das atitudes e dos deslocamentos. Em um conjunto sinfônico orquestral, toda liberdade é oferecida pelo compositor aos músicos solistas para que traduzam os pensamentos dominantes de sua obra; no entanto, a sua expansão lírica é incessantemente contida e estilizada pela necessidade de se respeitarem os limites impostos ao conjunto, de modo a não se prejudicar o equilíbrio da interpretação. Na tela, em todas as cenas de conjunto, é a multidão que cria o “meio” no qual evoluem os atores, os quais podem, evidentemente, conservar total independência de ação individual, desde que se apliquem a se adaptarem a esse “meio” que lhes impõe as condições estéticas e sentimentais da obra. Por outro lado, todas as individualidades agrupadas que constituem uma multidão devem sacrificar à sua maneira pessoal de expressão para não negar a expressão geral. O papel da multidão consiste em estabelecer, constantemente, relações e contrastes entre a vida imaginada dos heróis do drama e a vida cotidiana, assim como o ritmo interior dos espectadores.

Para unir-se mais estreitamente à música, o filme poderá, ainda, renunciar à projeção de explicações mais ou menos literais cuja leitura interrompe o movimento contínuo das imagens com paradas ilógicas<sup>21</sup>. Para conquistar um valor estético, a interrupção de movimento deverá ser provocada de um modo racional. Para substituir as explicações inscritas na tela, um cantor, discretamente acompanhado pela orquestra, poderia comentar a ação com recitativos musicais de um estilo adequado ao estilo da sinfonia sonora. Além disso, muitas outras inovações poderiam ser experimentadas com o propósito de assegurar a estilização do discurso musical assim como do discurso das imagens em movimento. Indicar a sua vasta nomenclatura levaria muito tempo, ademais, ainda precisamos analisar um certo número de casos nos quais a música, sem sacrificar o seu próprio desenvolvimento, poderia colaborar com a imagem de um modo mais eficaz.

<sup>20</sup> Essa detalhada descrição de uma técnica da expressividade dramática é uma referência indireta à “lei das oposições”, teoria formulada pelo cantor e gramático do gesto François Delsarte (1811-1871) (N.T.).

<sup>21</sup> Alusão ao uso dos intertítulos (N.T.).



Em todas as cenas de ludicidade e humor, o pianista e a orquestra prestariam um útil serviço ao ator se executassem *scherzi* ou *rondós* sinfônicos, *ouvertures* de óperas-bufas ou peças fantásticas modernas. Mas, por qual razão os realizadores não permitem, muitas vezes, que a música inspire e ordene suas concepções cênico-visuais? Seria mais cômodo para eles ilustrar, através de movimentos humanos, certas obras musicais de estilo notadamente descritivo, às quais seria mais fácil adaptar uma ação contínua. O *aprendiz de feiticeiro* de Dukas, por exemplo, ou o *Till Eulenspiegel*, de Strauss – nos domínios do humor – ou a *Noite de Walpurgis*, de Mendelssohn, a *Procissão noturna*, de Rabaud, o *Acampamento de Wallenstein*, de d'Indy ou o *Horácio vitorioso* de Honegger – nos domínios do trágico – forneceriam à arte do cinema temas fáceis de serem traduzidos e desenvolvidos plasticamente durante uma ação sustentada.

Outras obras musicais, tais como *A gruta de Fingal* de Mendelssohn, poderiam servir para comentar de um modo bastante sugestivo a exposição de certas paisagens claramente privadas da presença humana. A simples sucessão das admiráveis vistas alpestres filmadas por Jacques Feyderem sua obra-prima *Rostos de crianças*<sup>22</sup> produziria, se fosse acompanhada pelo *Poema das montanhas*, de Vincent d'Indy, um efeito de unidade de estilo quase impossível de ser conquistado, infelizmente, por uma certa adaptação orquestral recentemente apreciada<sup>23</sup>, na qual o humilde cortejo fúnebre caminhando tristemente nos recônditos estreitos das montanhas foi ritmado por meio dos acentos pomposos da *Marcha de Tannhäuser*<sup>24</sup>, enquanto a íntima dor de um pobre menino camponês foi traduzida por uma das passagens mais vibrantes da extremamente dramática *Tosca*<sup>25</sup>. Uma música bem adaptada poderia amplificar o valor de uma sequência de imagens, mas, por outro lado, seria necessário que esse determinado filme, para que pudesse resistir ao acompanhamento de uma música de um estilo totalmente diferente, fosse imbuído de um valor incontestável.

Não há colaboração e interpenetração mais íntima do que aquela estabelecida entre a paisagem e a música. As linhas da primeira inspiram a segunda a realizar o seu movimento elementar, além de ditar-lhe um estilo natural. Todas as mil e uma nuances criadas pelos movimentos da luz e do vento são passíveis de serem

<sup>22</sup> Longa-metragem lançado em 1925 (N.T.).

<sup>23</sup> O compositor belga Dirk Brossé dedicou-se a compor uma música orquestral original para acompanhar a projeção desse filme. O projeto estreou em 2022 no *Teatro de Halles* (Sierre, Suíça) (N.T.).

<sup>24</sup> Alusão a uma cena da ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner (N.T.).

<sup>25</sup> Alusão à ópera de Giacomo Puccini (N.T.).



transpostas para o domínio sonoro sem nenhum prejuízo à ordenação e ao desenvolvimento do sentimento geral. Em nossa época de grande consciência artística, na qual alguns cineastas passam, amiúde, um ano inteiro – às vezes mais – produzindo um filme, seria interessante, parece-me, realizar uma obra “visio-musical” de grande unidade, embora “nuançada” de formas muito diversas, ao mostrar uma paisagem sob os diversos aspectos que se poderia conceder à marcha progressiva das estações: a paisagem de inverno, transformando-se pouco a pouco em uma paisagem primaveril; as árvores cobrindo-se, ainda que parcialmente, de botões, flores e folhagens; o sol de verão iluminando-as e amadurecendo os seus frutos e, depois, o outono colhendo-os no momento de seu esplendoroso florescer, para lentamente desfolhá-las e as preparar para a chegada fatal da alva estação... Essa paisagem, às vezes apresentada pelo negativo fotográfico que reforçaria os seus contornos, seria animada por leves brisas, ou estremecida pela tempestade, ou velada pela neblina, ou, ainda, sonolenta sob carícias do sol do meio-dia, ou da lua nascente. Tal visão, de natureza essencialmente musical, forneceria ao compositor um adorável tema para a humanizada sinfonia das quatro idades da vida.

Para uma obra desse gênero, o realizador não teria necessidade de ser inteiramente familiarizado com a técnica musical. O músico também não precisaria realizar profundos estudos das leis do movimento pictórico. A unidade será assegurada, de fato, pelo desenvolvimento completamente natural de uma emoção estética comum entre essas duas artes associadas, assim como pela continuidade lógica das transformações de nuances. Tão logo o elemento humano penetre a paisagem, animando-a com os seus movimentos, torna-se indispensável ao músico-compositor ser instruído sobre as possibilidades motoras do sistema muscular, sobre as leis da preparação e do encadeamento de gestos e atitudes, assim como sobre as diversas formas que asseguram as manifestações rítmicas do indivíduo.

\*  
\* \*

Se a potência das ideias é capaz de criar uma técnica apropriada, também é verdadeiro que o domínio prévio de uma determinada técnica favorece o surgimento de novas ideias, as quais serão interligadas às formas por meio de uma poderosa corrente. Somente através do estudo do corpo humano e de suas faculdades motoras o músico conseguirá compreender o verdadeiro sentido da natureza humana. As mudanças de humor e de caráter, as emoções grandiosas e aquelas em declínio,



assim como os choques emocionais do ser humano são traduzidos através de mudanças de andamento e da ampliação dos movimentos corporais, no caminhar como na gesticulação e no estado estático. Essas mudanças, inevitavelmente, promovem modificações de tempo e dinâmica na música encarregada de traduzi-las. A duração das manifestações visuais corresponde à duração dos movimentos sonoros. Energia continua sendo energia. Mas a divisão do espaço transforma-se em divisão do tempo. Se, em dado momento da ação, é necessário unir sincronicamente os ritmos dos gestos, da marcha ou da corrida com os ritmos sonoros, um conhecimento recíproco do mecanismo corporal e da técnica musical deverá ser exigido tanto dos mestres da tela quanto dos mestres da música. Um exemplo divertido do descuido ou distração de certos compositores pode ser apreciado em uma cena de *Sylvia*, um charmoso balé de Delibes. Em um dado momento, a dramaturgia indica sucintamente a fuga da heroína, que deverá atravessar toda a cena para se refugiar nos bastidores. “Sylvia foge”, indica o texto, e o compositor, para ilustrar essa fuga, contentou-se em fazer a orquestra tocar uma simples escala cromática com tercinas de colcheias, cuja duração seria suficiente, talvez, para assegurar a fuga desesperada de um rato, mas jamais a fuga da primeira bailarina.

Um compositor não conseguirá jamais harmonizar sua música com a ação movimentada, da qual ele é encarregado de enfatizar o andamento e acentuar os detalhes, se ele não souber “humanizar” os ritmos musicais, ou seja, sentir em si mesmo o eco das sensações físicas provocadas pelos ritmos musculares dos atores. É efetivamente impossível realizar a representação musical de um ritmo plástico-visual sem imaginar um corpo em movimento. Para mover-se, o corpo precisa de uma fração de espaço e uma fração de tempo. A origem e o fim do movimento determinam a medida do tempo e do espaço. Um e outro dependem do peso, ou seja (naquilo que concerne aos membros colocados em movimento pelos músculos), da flexibilidade e da força muscular. Se determinarmos de antemão as relações entre a força muscular e a fração de espaço a ser percorrido, determinaremos, simultaneamente, a fração do tempo. Se estabelecermos de antemão as relações da força muscular e da fração de tempo, determinaremos a fração de espaço. Em outras palavras: a forma do movimento resulta da combinação entre a força muscular, a amplitude da porção de espaço e a duração da fração de tempo.

Se fixarmos de antemão as relações da porção de espaço e da fração de tempo, é indispensável, de modo a introduzir os movimentos proporcionalmente, que sejamos mestres do nosso mecanismo corporal, pois a falta da força poderá





ultrapassar a medida de espaço ou abreviar a duração; por outro lado, a rigidez ou uma retenção muito grande deixaria incompleta a fração de espaço ou excederia a duração. Nem languidez, nem rigidez e nem desatenção devem modificar as formas do movimento; a execução precisa de um ritmo exige, como condição preliminar, o domínio do movimento em suas relações de força, espaço e tempo.

Sem o conhecimento dessas leis elementares, o musicista-plástico não comporá nada além de uma música “acessória”. Para espiritualizar o sujeito de sua criação, é necessário que ele tenha penetrado, previamente, os mistérios da vida muscular, de modo a não se esquecer jamais que: 1º Ritmo é movimento; 2º O movimento é essencialmente corporal; 3º Todo movimento requer espaço e tempo; 4º A experiência corporal forma a consciência musical; 5º O aperfeiçoamento dos meios físicos tem por consequência um aprimoramento da percepção; 6º O aperfeiçoamento dos movimentos no tempo assegura a consciência do ritmo musical, assim como o aperfeiçoamento dos movimentos no espaço assegura a consciência da plasticidade rítmica<sup>26</sup>.

A maior parte dos homens perdeu os seus ritmos instintivos; não será a técnica da arte coreográfica tradicional, malgrado seja muito completa e sem concorrência, que irá recuperá-los<sup>27</sup>. As manifestações dessa arte, notadamente, são unicamente métricas. O cinema, contudo, que registra tão facilmente os movimentos dos animais como aqueles dos homens, pode contribuir significativamente para o ressurgimento de certos impulsos motores naturais graças aos modelos que ele é capaz de oferecer à apreciação visual dos profissionais do movimento<sup>28</sup>.

Por outro lado, a música, por si mesma, poderá despertar no homem, ao lhe oferecer o concurso de seu eminente poder de excitação, exaltação e ordenação dos dinamismos musculares, certos ritmos adormecidos. Dizem que Charlie Chaplin – assim como alguns outros diretores – organiza as suas cenas com múltiplos personagens por meio da música<sup>29</sup>. Ele está certo, pois somente a música é capaz de ordenar as relações de dinamismo e duração no espaço. Quanto ao processo de

<sup>26</sup> *Le Rythme, la musique et l'éducation, par Jaques Dalcroze, cap. X: Le Rythme et le geste (Rouart et Lerolle, éditeurs, Paris)* (Nota original do Autor). Dalcroze indica nesta nota o 4º capítulo de sua obra *O Ritmo, a Música e a Educação* (N.T.).

<sup>27</sup> Dalcroze refere-se, ironicamente, ao balé clássico, uma vez que ele considera essa técnica bastante incompleta, tanto do ponto de vista corporal quanto do ponto de vista rítmico-musical (N.T.).

<sup>28</sup> Alusão aos profissionais da dança e da ginástica (N.T.).

<sup>29</sup> Dalcroze é um pouco evasivo nesta passagem (“dizem que...”), pois as informações sobre o trabalho de Chaplin, naquele período, eram bastante escassas. Ele talvez nem soubesse que o cineasta britânico era compositor, o que teria rendido mais alguns comentários sobre a relação música-cinema (N.T.).





criação de ritmos humanos novos, ele será facilitado através de resistências que podem se opor aos movimentos contínuos, aos obstáculos de ordem material suscitados por um espaço inteligentemente modificado. O ritmo, muito frequentemente, é o produto do desequilíbrio. Observamos, nesse sentido, o importante papel desempenhado pelo cenário: o emprego de paredes firmes, colunas, escadarias e planos inclinados diversos. O conflito produzido entre as formas inanimadas e os corpos vivos cria, fatalmente, novas manifestações rítmicas<sup>30</sup>.

\*  
\* \*

Constatamos que os realizadores ainda não tentaram imaginar filmes nos quais a tela consinta, por alguns instantes, em sacrificar alguns de seus efeitos para aumentar o valor dos efeitos musicais e vice-versa. No entanto, para a conquista de uma arte músico-visual integral, é importante que a orquestração dos movimentos corporais não empregue o tempo todo a totalidade de seus registros. Os instrumentos de orquestração sonora, de sua parte, não tocarão sempre em *tutti* para comentar uma ação. O compositor, quando for preciso, aprenderá a restringir os efeitos de registro, a opor, às vezes, os ritmos visuais aos ritmos musicais contrastantes e a construir – graças à aliança, à oposição ou à superposição dos movimentos pictóricos e sonoros – uma polirritmia nova, um contraponto de um gênero ainda desconhecido. Nele, elementos de diversas ordens seriam incrustados uns aos outros, reunidos ou afastados, sobrepostos, unificados ou colocados em disputa. Para que isso aconteça, será preciso – não tenho receio de repetir isso mais uma vez – que cada uma dessas duas artes associadas aprenda a apreciar o imenso valor estético e humano das alternâncias entre movimento e imobilidade, entre vibrantes ressonâncias e profundos silêncios.

Não há dúvida de que nós podemos esperar a chegada, muito em breve, de uma solução para o interessante problema apresentado, atualmente, pelos poetas do cinema e por alguns músicos que buscam novas colaborações artísticas. Ambos devem aplicar-se ao estudo dos elementos comuns de suas respectivas artes, aprendendo a combiná-las, associá-las e as dissociar conforme as leis naturais de afirmação e negação, de sinergia e antagonismo, de luta e consentimento, de reforço e contraste. A beleza não tem nenhuma forma especial. Ela é geralmente produzida pela

<sup>30</sup> Dalcroze refere-se aos “espaços rítmicos”, técnica cênica criada por Adolphe Appia para as encenações operísticas de Wagner e aplicada nos festivais de verão do *Instituto de Hellerau* (N.T.).





harmonização de formas diversas. A sétima arte vive uma vida tão intensa que pode até dispensar o suporte da arte dos sons, mas no dia em que ela estiver impregnada da sensibilidade muito particular da música – indiscutivelmente a arte com maior capacidade de tocar e adentrar em profundidade o coração sensível da multidão inconsciente – vai dispor, acredito, de meios expressivos de uma infinita diversidade, próprios à criação de efeitos estéticos mais completamente humanos e emoções profundas e definitivas.

### Referências

A SAGA de Gösta Berling. Direção: Mauritz Stiller, Suécia, 1924. 183 min, silencioso, preto e branco.

A ÚLTIMA gargalhada. Direção: F. W. Murnau. Alemanha, 1924. 88 min, silencioso, preto e branco.

APPIA, Adolphe. Wolf Dohrn. **La Nouvelle Revue Française**, Tome XI, 1914, p. 498-499.

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva** [1922]. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2022.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar: 2002b

JAQUES-DALCROZE, Émile. Le cinéma et sa musique. **Revue de Genève**, dez. 1925, p. 1448-1465.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **Eurhythmics, Art and Education**. Tradução de Frederick Rothwell. Londres: Chatto & Windus, 1930.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **Notes Bariolées**. Genève/Paris: Jeheber, 1948.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **La Musique et Nous**: notes sur notre double vie. Genève: Perret-Gentil, 1945.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **O Ritmo, a Música e a Educação** [1920]. Tradução de Rodrigo Bataglia, Lília Justi, Luis Carlos Justi, Gilka Martins de Castro Campos, José Rafael Madureira e Laura Tausz Rónai. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2023.

JAQUES-DALCROZE, Émile. A educação pelo ritmo [1909]. Tradução de José Rafael Madureira. **Revista Música**, v. 23, n. 2. 2024, p. 373-381. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/367-381/202869> Acesso em: 17 fev. 2025.





MADUREIRA, José Rafael. Largo, larghissimo: Dalcroze finalmente em português. **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 24, 2023, p. 2-8. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/rbhe.v24.2024.e319>. Acesso em: 6 abr. 2025.

ROBINSON, David. **Musique et cinema muet**. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

SYLVIA (Sylvia, ou La nymphe de Diane). [Espetáculo de Balé]. Coreografia: Louis Mérante. Música: Léo Delibes. Paris: Palais Garnier, 1876.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo** [1985]. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

---

<sup>1</sup> José Rafael Madureira

Doutor em Educação, Linguagem e Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Departamento de Educação Física da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Pesquisador-líder do Grupo de Estudos em Métodos e Técnicas de Ensino de Dança, Teatro e Música (CNPq).

E-mail: [joserafaeldomadureira@gmail.com](mailto:joserafaeldomadureira@gmail.com)

Tradução recebida em: 05/03/2025. Aceita em: 08/08/2025.

