

OLIVEIRA, Rogério R. A canção alemã como ferramenta didática para o desenvolvimento da musicalidade do movimento. Brasília: UnB. Instituto Federal de Brasília; Professor da Licenciatura em Dança do IFB. Professor de Música para Dançarinos.

RESUMO

Partindo-se dos pressupostos teóricos de Jacques Dalcroze, para quem, por meio da escuta atenta, os elementos e as formas musicais podem ser traduzidas para o gesto corporal, buscou-se verificar a eficácia do uso do *Lied* - canção de arte alemã - gênero musical erudito exemplar onde se cultua, em larga medida, o fraseado musical expressivo, como recurso didático para a construção de matizes no acabamento de movimentos eloqüentes e melífluos. O experimento constituiu-se da análise de três canções alemãs e da técnica da improvisação estruturada a partir da audição dessas obras. Constatou-se que os efeitos de fluência apurada no gestual, suscitados pelo poder sugestivo, tanto musical como imagético, das peças usadas nesse laboratório, concorreram, de modo significativo, para a manifestação do que se poderia considerar como a afluência da *musicalidade* em torno da movimentação corporal.

PALAVRAS-CHAVE: *Lied*, movimento, fraseado, expressividade

ABSTRACT

Starting from the theoretical assumptions of Jacques Dalcroze, to whom, through attentive listening, the elements and musical forms can be translated into the body gesture, it was sought to verify the efficacy of the *Lied* - german art song - model classical music genre where expressive musical phrasing is largely cultivated, as a teaching resource for the construction of nuances in the accomplishment of mellifluous and eloquent moves. The experiment consisted in the analysis of three German songs and the technique of structured improvisation by listening these works. It was found that the effects of the refined fluency in the gesture, raised by the suggestive power, both musical and imagetic, of the pieces used in this laboratory, contributed, in a significant way, to the manifestation of what could be considered the influx of *musicianship* around the body movement.

KEY-WORDS: *Lied*, movement, phrasing, expressiveness

Introdução

Muito se diz que um movimento expressivo, significativo e eloquente é dotado de *musicalidade*. Determinar-se com exatidão o que significaria, na verdade, uma performance de dança imantada de *musicalidade* revela-se uma tarefa complexa e delicada. O certo é que, deixando essa discussão para uma ocasião mais adequada, percebe-se, principalmente a partir dos estudos desenvolvidos por Émile Jacques-Dalcroze, que o entendimento e a percepção dos elementos próprios do universo da música revela-se como um recurso capaz não só de incrementar a relação interfacial entre a concepção coreográfica e a musical, mas servir de norte para se desenvolver a expressividade do movimento e, em última instância, algo do que se poderia considerar como o afluência da *musicalidade* em torno da movimentação corporal. Partindo-se, pois, dos pressupostos teóricos de Dalcroze, para quem, por meio da escuta atenta, os elementos e as formas musicais são passíveis de serem *traduzidas* para o gesto corporal, acredita-se que o *Lied*¹, gênero onde se é cultivado, em grande medida, o fraseado² musical expressivo, possa servir como recurso didático com o intuito de incitar e influenciar na construção da eloquência do movimento no que diz respeito à matizes de acabamento frasal. Dentro dessa visão, os parâmetros desenvolvidos por Rudolf Laban apresentam-se como recursos complementares e facilitadores para uma maior compreensão e discernimento no trabalho de modelagem gestual.

A escolha, em particular, do *Lied* para se trabalhar o fraseado do gestual deu-se, em primeiro lugar, por se tratar um gênero musical oriundo da esfera da música erudita³, onde o andamento⁴ e a constância métrica⁵ são, via de regra, tratadas de modo mais flexível e fluente⁶. Além disso, destaca-se que o *Lied* é visto com grande notoriedade e prestígio dentro do *métier*, da música tido por muitos como o modelo máximo da canção de arte de câmara⁷ cuja estética intimista e sóbria favorece a exploração sutil de nuances e matizes musicais. Nesta acepção, embora haja uma variedade de afetos, climas e cenários em meio à vasta literatura dedicada a esse gênero, grande parte das obras, principalmente devido à estética típica do romantismo, apresenta caráter lírico, melífluo, poético, introspectivo e reflexivo de modo que as frases

musicais devem ser moldadas de modo meticuloso, com acabamento impecável, imprimindo plasticidade e intensidade comedida.

Salienta-se, ainda, que o *Lied* é um gênero historicamente vinculado a textos literários, quase sempre, de alta compleição espiritual. Deste modo, o ânimo para se desenvolver a *musicalidade gestual* por meio do uso do *lied* ainda conta com o auxílio da idéia, imagem ou sentimento veiculada pela poesia atrelada a determinada obra.

Estudo de caso: improvisação estruturada a partir de 3 canções alemãs

O exercício experimental de modelagem do fraseado do movimento a partir da sugestão expressiva e imagética de canções alemãs foi realizado por vinte e cinco alunos da turma de *Fundamentos da Música II do Curso Superior de Licenciatura em Dança* do Instituto Federal de Brasília (IFB). As peças usadas foram: 1) *Im Wunderschönen Monat Mai* do ciclo *Dichterliebe* (1840); 2) *In der Fremde* do ciclo *Liederkreis opus 39* (1940), ambos do compositor alemão Robert Schumann (1810-1856); e 3) *Morgen* pertencente ao conjunto *Vier Letzte Lieder* (1848) compostas pelo conterrâneo Richard Strauss (1864-1949). Essas obras foram escolhidas por apresentarem características ideais para o experimento: andamento variando entre *adágio e moderato*⁸, frases musicais em forma de arco⁹, articulação em *legato*¹⁰; demanda do uso elegante do tempo *rubato*¹¹ e de um espectro de dinâmica que varia, de modo amalgamado, gradual, controlado e circunspecto, do *pianíssimo*¹² ao *mezzo-forte*¹³. A primeira peça apresenta uma temática sobre o despertar de um amor sublime e encantador; a segunda obra faz uma reflexão sobre a tranqüilidade advinda da condição da morte e o inevitável esquecimento em relação àqueles que partiram; a terceira canção relata o devanear de um casal enamorado que caminha lenta e enlevadamente pelas encostas de uma praia deserta e envolta de raios de sol matutinos. Desse modo, todas essas composições apresentam em comum um cenário de calma, languidez e meditação em meio a uma atmosfera silenciosa. O caráter fleumático dessas canções foi determinante para terem sido, deliberadamente, escolhidas tendo em vista que o objetivo do projeto era trabalhar o movimento lento, ligado, serenamente flexível, elástico e controlado.

Como primeiro passo, os alunos foram instruídos a ouvir atentamente o desenrolar musical das três canções alemãs acima referidas, na mesma ordem descrita no texto. A seguir, incentivou-se uma discussão acerca das impressões que tiveram em torno da arquitetura formal e dos elementos expressivos encontrados em cada peça apreciada. A maioria conseguiu detectar as características em comum entre as peças como andamento lento e tranqüilo, articulação em *legato* e dinâmica entre o *piano* e o *mezzo-forte*. A seguir, foi requisitado que ouvissem mais uma vez as peças tentando fazer associações e referências extra-musicais como idéias e sentimentos. Igualmente, de um modo geral, as respostas foram coerentes destacando temas como romantismo e transcendência. Neste ponto, explicou-se acerca das peculiaridades estéticas do período romântico, do surgimento do *lied* e esmiuçou-se o texto traduzido de cada uma das canções. Após essa preparação prévia, os alunos mobilizaram-se para realizar uma espécie de “transcrição” das inflexões harmônicas e melódicas ouvidas para o gesto corporal por meio do devir da improvisação a partir das impressões sensoriais. Segundo Soraia SILVA (2002, p. 451): “a improvisação era um método de trabalho herdado da dança expressionista a qual sofrera a influência de Jacques-Dalcroze...”. A técnica da improvisação pareceu ideal tanto para se utilizar de técnicas dalcrozianas, de ilustração musical por meio do corpo, como para permitir a comunicação dos impulsos internos motivada por um objeto observado, moção característica da corrente expressionista que libertou a dança de uma terminologia codificada para o movimento humano. (SILVA, 2002, p.303, 338).

O resultado dessa experiência, de início, não foi muito significativo uma vez que os movimentos foram realizados de maneira algo exagerada, carregada de circunvoluções de mãos, além da repetição extenuada de gestos similares de modo a parecer não condizer com a fruição das canções tanto estrutural quanto emocionalmente. Foi necessário, então resgatar as pesquisas de Dalcroze que percebeu que muito do gestual usado pelos artistas de palco da sua época, ao ser contraído e descontraído, eram sobrecarregados de força muscular de modo que uma ação de equilíbrio no emprego dessa energia suprimiria movimentos inócuos e desnecessários, sem prejudicar o fluxo expressivo, pelo contrário, imbuindo o movimento de eficácia e significação.

(SILVA, 2002, p. 297). Pensando nesse pressuposto, os alunos voltaram a realizar o exercício, desta vez, de forma mais convincente: na primeira canção, eles trabalharam mais a imobilidade pontuada com pequenos gestos, valorizando o silêncio implícito e a atitude de contemplação. Na segunda, os alunos mantiveram a postura reflexiva, mas marcando discretamente certas inflexões nos tempos fortes destacados pelo canto e pelo piano. Já na terceira, pode-se ver uma maior interação de uns com os outros, a ilustração transparente de motivos musicais bem como o desenho dos contornos e inflexões frasais da linha melódica contrapontuada por cadências harmônicas.

O objetivo, assim, fora alcançado em parte, mas faltava um toque de acabamento, uma polidez na expressividade do movimento. Desta vez, foi necessário recorrer às teorias labanianas para refinar a trama coreográfica. Elaborou-se um paralelo entre os recursos expressivos musicais presentes nas canções e os fatores da análise do movimento de Laban¹⁴. Em primeiro lugar, concluiu-se que, embora o andamento das canções fosse em geral lento e contínuo, muitas vezes, o canto e algumas partes do piano apresentavam uma inflexão mais acentuada, no tempo tético¹⁵, para logo em seguida relaxar e seguir em um fluxo brando e cadenciado. Percebeu-se, então, que essas entonações, na música, seriam leves *marcatos*¹⁶ para destacar a frase que seguia em *legato*. Para que os dançarinos burilassem o movimento nessa direção, concluiu-se que nessas partes em especial, de pequena acentuação para se destacar a frase em *legato*, dever-se-ia empregar no gesto, primeiramente, os parâmetros *peso forte*, *espaço direto*, *tempo rápido (súbito)* e *fluxo controlado*, para, logo em seguida, transmudar-se para *peso leve*, *espaço direto*, *tempo lento (sustentado)* e *fluxo controlado*. Além disso, percebeu-se que as frases começavam em piano¹⁷ e cresciam gradualmente para um ápice em *mezzo-forte*¹⁸ e decresciam para piano novamente. Chegou-se à conclusão que nessas melodias em arco, o *peso leve* deveria ser mudado para o *forte* para depois voltar para o *leve*, mantendo-se o *espaço direto*, o *tempo sustentado* e o *fluxo* gradativamente mais *controlado* até o ápice e menos *controlado* para a finalização da frase. Havia algumas com o tempo ligeiramente dilatado em função do emprego do *rubato*, apresentando uma expansão gradual seguida de contração suave, onde foi necessário o uso do *peso leve*, *espaço indireto*, *tempo fraco* e *fluxo livre* para que o movimento

desse a impressão de desvanecimento seguindo a sugestão dada pela cadência¹⁹ final da frase, onde o som se volatiliza.

Conclusão

O *lied* é um gênero musical de grande requinte, expressividade apurada cuja interpretação realiza-se por meio de uma agógica²⁰ flexível, mas contida figurando um ótimo exercício para se trabalhar sutilezas expressivas do movimento. A escuta atenta dos *lieder* garantiu que os dançarinos pudessem detectar pontos de tensão e repouso harmônicos, o início e o fim de frases musicais, bem como de pequenos trechos de destaque dentro da trama. A partir dessa sensibilização, realizou-se uma improvisação estruturada dotada de expressividade nobre e delicada, mas utilizou-se a notação de movimento de Laban para se polir detalhes de expressividade. As imagens de contemplação transcendente, sugeridas pelas instâncias poéticas presentes nas canções, vieram a instigar a exteriorização desse sentimento no gesto. Todos esses efeitos de fluência apurada no movimento, suscitados pelo poder sugestivo, tanto musical como imagético, das canções alemãs usadas nesse laboratório, de caráter lírico por excelência, concorreram, pelo menos nesse aspecto em específico, para a manifestação do que se poderia chamar de *musicalidade* do movimento.

Referência Bibliográfica

FERNANDES, Claudia. *Sistema laban de análise do movimento*. Disponível em: <http://www.artesociedade.com/labam.htm>. Acesso em 25 nov. 2014.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

SILVA, Soraia Maria. *O expressionismo e a dança*. In: *O expressionismo* (org. Jacó Guinsgurg). São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *O surrealismo e a dança*. In: *O surrealismo* (org. Jacó Guinsgurg). São Paulo: Perspectiva, 2008.

-
- ¹ Canção de arte alemã desenvolvida no período do romantismo dentro da história da música.
- ² Diz-se das idéias musicais percebidas como partes, de um todo, cuja integridade é delimitada principalmente por acabamentos de expressão.
- ³ Ou, para se usar um termo mais moderno, da música de concerto.
- ⁴ Velocidade a que uma peça de música é executada.
- ⁵ Padrões recorrentes de uma combinação de pulsos fortes e fracos inerentes a uma peça de música.
- ⁶ Neste sentido, esse tipo de música não apresenta um desenrolar métrico incrustado em moldes, diga-se, engessados como acontece, por exemplo, em grande parte da música de mídia que apresenta uma batida rítmica constante de instrumentos musicais de natureza percussiva.
- ⁷ Música, em geral, para canto e piano.
- ⁸ Respectivamente, andamento comedidamente lento e moderado.
- ⁹ Que se desenvolve gradualmente até um ápice, um clímax, para gradualmente ir resolvendo o ponto de tensão até o repouso.
- ¹⁰ Diz-se do fraseado onde as notas são ligadas como num único fluxo.
- ¹¹ “Tempo roubado” é um recurso agógico de expressão onde o andamento é ligeiramente retardado para ser tomado, logo em seguida, no seu tempo correto.
- ¹² Muito suave.
- ¹³ Som com intensidade moderadamente forte.
- ¹⁴ Peso, espaço, tempo e fluência, configurados na análise de esforço/forma. (FERNANDES, Claudia).
- ¹⁵ Diz-se do tempo em que a inflexão dada pelo intérprete coincide com o pulso forte de determinada métrica.
- ¹⁶ Acentuação de expressão
- ¹⁷ Marca de dinâmica que significa som produzido de modo suave.
- ¹⁸ Meio-forte
- ¹⁹ Espécie de resolução harmônica geralmente empregada para finalizar uma frase.
- ²⁰ Pequenas variações de andamento para dar maior expressividade à frase musical.