

A EXPRESSÃO CORPORAL  
COMO  
ELEMENTO DE COMUNICAÇÃO DO  
REGENTE

Ruy Botti, Cartolano

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes à Comissão Julgadora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientador:-

PROFESSOR DOUTOR EGON SCHADEN

São Paulo - 1984

A EXPRESSÃO CORPORAL  
COMO  
ELEMENTO DE COMUNICAÇÃO DO  
REGENTE

Ruy Botti Cartolano

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes à Comissão Julgadora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.



Orientador:-

PROFESSOR DOUTOR EGON SCHADEN

São Paulo - 1984

A EXPRESSÃO CORPORAL  
COMO  
ELEMENTO DE COMUNICAÇÃO DO  
REGENTE

Ruy Botti Cartolano

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes à Comissão Julgadora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.



Orientador:-

PROFESSOR DOUTOR EGON SCHADEN

São Paulo - 1984

OFERECIMENTOS

A meus saudosos Pais  
João Cartolano e  
Ida Botti Cartolano

À minha dedicada esposa  
Ruth

A meus queridos filhos  
Ida Ruth  
e  
Junior

## AGRADECIMENTOS

- ao Professor Doutor Egon Schaden, orientador incansável, espírito aberto à discussão, incentivador maior da nossa pesquisa;
- ao Maestro Roberto Schnorrenberg (in memorian), pelos esclarecimentos sobre a técnica de regência e as particularidades da sua gestualização;
- ao Professor Doutor Manoel Lello Bellotto, Diretor da Faculdade de Educação, Filosofia, Ciências Sociais e da Documentação - UNESP, Campus de Marília, pela colaboração valiosa de seus conselhos e sugestões;
- à Professora Doutora Sara Chucid Da Viã pela apreciação criteriosa feita ao nosso trabalho;
- aos Professores Doutores dos Cursos que frequentamos na ECA-USP, pelos conhecimentos que nos transmitiram, contribuindo para o enriquecimento da nossa cultura;
- à Secretaria de Pós-Graduação da ECA-USP, nas pessoas de Margarida Maria de Menezes e Maria de Lourdes Augusto Pedreira--Chefe de Secretaria e Secretaria de Expediente--pela atenção e presteza no encaminhamento de nossa vida escolar;
- ao Professor Doutor Alfredo João Rabaçal, Diretor do Instituto de Artes do Planalto - UNESP, Campus de São Bernardo do Campo, pelas facilidades concedidas na reprografia do nosso trabalho;

- ao Bacharel Luiz Guilherme Ferreira Martins, à Professora Eliza Isabel dos Anjos Rabaçal e à Marta Elena Ferro Pereira, respectivamente, Assistente Técnico Acadêmico, Diretor Administrativo e Diretor de Serviço do IAP pela atenção dispensada às nossas solicitações;
- aos colegas do IAP pela colaboração prestada, em especial à Professora Carmen Dulce Marcondes Machado e aos Professores Doutores Irineu de Moura e Regis Duprat;
- aos funcionários do IAP, pela gentileza da colaboração prestada, em especial à Professora Vera Lúcia Libório ( Bibliotecária Chefe) e ao técnico José Carlos da Silva Lima ( Laboratório de Electro-Acústica);
- aos nossos alunos no IAP, pela gentileza da colaboração na coleta de opiniões (Observação Participante e Observação Direta);
- às colegas e ex-alunas que se dispuseram a "posar" para as ilustrações do nosso trabalho;
- à Professora Loris Rampazzo, pela gentileza de uma parte dos desenhos que ilustram o nosso trabalho;
- à Professora Lea Pacheco Carmagnani, pelo gentil e valioso trabalho de revisão;
- aos Regentes e Intérpretes que, gentilmente, nos concederam entrevistas;
- aos diretores e responsáveis pelas orquestras e corais que permitiram e colaboraram na aplicação da pesquisa junto aos

- ao Bacharel Luiz Guilherme Ferreira Martins, à Professora Eliza Isabel dos Anjos Rabaçal e à Marta Elena Ferro Pereira, respectivamente, Assistente Técnico Acadêmico, Diretor Administrativo e Diretor de Serviço do IAP pela atenção dispensada às nossas solicitações;
- aos colegas do IAP pela colaboração prestada, em especial à Professora Carmen Dulce Marcondes Machado e aos Professores Doutores Irineu de Moura e Regis Duprat;
- aos funcionários do IAP, pela gentileza da colaboração prestada, em especial à Professora Vera Lúcia Libório ( Bibliotecária Chefe) e ao técnico José Carlos da Silva Lima ( Laboratório de Electro-Acústica);
- aos nossos alunos no IAP, pela gentileza da colaboração na coleta de opiniões (Observação Participante e Observação Direta);
- às colegas e ex-alunas que se dispuseram a "posar" para as ilustrações do nosso trabalho;
- à Professora Loris Rampazzo, pela gentileza de uma parte dos desenhos que ilustram o nosso trabalho;
- à Professora Lea Pacheco Carmagnani, pelo gentil e valioso trabalho de revisão;
- aos Regentes e Intérpretes que, gentilmente, nos concederam entrevistas;
- aos diretores e responsáveis pelas orquestras e corais que permitiram e colaboraram na aplicação da pesquisa junto aos

seus integrantes, em especial ao Arquivo Artístico do Teatro Municipal de São Paulo, na pessoa de seu Chefe, Professora Tereza Schnorrenberg (Orquestra Sinfônica Municipal) e ao Setor de Artes da Secretaria da Cultura, na pessoa do Inspetor de Orquestra, Professor Dante Perine (Orquestra Sinfônica Estadual);

- ao Instituto Hans Staden, pelos filmes cedidos gentilmente, a fim de que pudéssemos realizar observações necessárias para o trabalho.

\* \* \* \* \*

COMISSÃO JULGADORA

---

---

---

S U M Á R I O

I -	INTRODUÇÃO	1
	1. A Música como forma de comunicação humana	1
	2. A expressão corporal como forma de comunicação na Música	4
II -	PLANO DE PESQUISA	7
III -	APRECIAÇÃO	10
	1. Desenvolvimento da Pesquisa Teórica	12
	1.1. Análise da bibliografia básica consultada	12
	1.1.1. Considerações Preliminares	12
	1.1.2. A movimentação do corpo humano	16
	1.1.3. Origem da Regência	29
	1.1.4. Características de alguns dos maiores regentes do mundo	33
	1.1.5. Análise semiológica da gestualização do regente	49
	1.1.5.1. Tentativa de criação de novos códigos	56
	2. Desenvolvimento da Pesquisa de Campo	66
	2.1. Observações	66
	2.1.1. Observação participante	66
	2.1.2. Observação direta	73

2.2. Entrevistas	99
2.2.1. Os entrevistados - As perguntas	101
2.2.2. Tabulação dos depoimentos dos entrevistados - Comentários	105
2.2.3. Destaque de algumas opiniões dos entrevistados	126
IV - CONCLUSÃO	133
V - BIBLIOGRAFIA	138
VI - REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES	143
VII - APÊNDICE (REPRODUÇÃO DAS ENTREVISTAS)	148

\* \* \* \* \*

A EXPRESSÃO CORPORAL  
COMO  
ELEMENTO DE COMUNICAÇÃO DO  
REGENTE

I - INTRODUÇÃO

## 1. A MÚSICA COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO HUMANA

12

## I - INTRODUÇÃO

### 1. A MÚSICA COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO HUMANA

As atividades humanas que assumem forma de expressão e de comunicação na música são encontradas já na aurora da humanidade. Se a percussão e a dança não antecederam a palavra articulada, como meios de expressão e de comunicação, tudo leva a crer que com ela surgiram concomitantemente. A essa afirmação autoriza a observação do comportamento dos primatas superiores, que a ciência indica como aparentados do homem, que não só não se mostram insensíveis a batidas e a articulações rítmicas do corpo, como ainda manifestam, através desses comportamentos, estados interiores de ânimo.

Acompanhando a evolução humana, a dança e a música instrumental, num estágio bem avançado e propriamente humano das civilizações, tornam-se complexas como meios de expressão de emoções e, com a palavra articulada também rítmica e melodicamente, formam o quadro completo da expressão e da comunicação musical. De fato, a música dançada, tocada e cantada é um meio de comunicação do homem com os seus deuses. O desenho rítmico do movimento, o sentido plástico do espaço, a representação esclarecida de um mundo visto e imaginado, foram criados pelo homem em seu próprio corpo com a dança, antes

de usar elementos como a pedra ou a palavra, para dar expressão a suas experiências íntimas.<sup>1</sup>

Desprendendo-se, no correr do tempo, de funções sociais exclusivamente religiosas, a música adquire um específico caráter de meio de comunicação. No ponto mais alto da sua civilização, o homem faz dela uma linguagem especial para despertar ou transmitir emoções: sagrada ou profana, a música sempre acompanhou o evoluir de todos os valores, de todas as idéias e de todas as técnicas humanas, a ponto de constituir-se na arte mais complexa e perfeita, mais cheia de recursos e de subtilezas, mais rica em modos, em estilos, em escolas e, especialmente, na linguagem mais universal.

Um estudo sobre as formas de expressão e comunicação na música abrangendo toda a história humana, todos os seus aspectos técnicos e artísticos, teria uma extensão e uma profundidade incomparáveis. São caracterizações de formas vocais, corporais e instrumentais ou, formas rítmicas, melódicas e harmônicas da música nos seus aspectos vocal, corporal e instrumental, o que equivale a dizer, um enfoque da música vocal executada como solo, como dueto, como trio, como quarteto e até como octeto, como madrigal, como orfeão, como coral; da música corporal como balé (clássico e moderno), como dança folclórica, como dança popular e como ginástica rítmica; e, da música instrumental como solo, como dueto, como trio, como quarteto e até como octeto, como orquestra de câmara, sinfônica, de baile e de "jazz", como banda-fanfarrã, militar e sinfônica, como conjunto de percussão e como conjunto melo-rítmico. E não basta: focalizam ainda

---

1. Saehs, Curt - História Universal de la Danza, Buenos Aires, Centurión, 1943.

os seus gêneros, os seus modos de expressão, as suas formas de comunicação musical e também os recursos modernos de comunicação, por elas usados.

A evolução musical está ligada a toda a evolução social, política, econômica, tecnológica e cultural do homem, porque o acompanha e o impulsiona. Tal influência sobre o indivíduo deve considerá-lo desde o primitivo até o atual e deve ser vista no trabalho e no lazer, na moral e na disciplina, no patriotismo e no universalismo, no afeto, na alegria e na dor, na doença (como terapia), nos instintos e na inspiração. Segundo os mesmos itens, a influência da música é exercida sobre a sociedade moderna complexa, na escola, na família, nos consultórios, nas salas de espera, nos elevadores, no telefone, nas comemorações.

\* \* \*

## 2. A EXPRESSÃO CORPORAL COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO NA MÚSICA

## 2. A EXPRESSÃO CORPORAL COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO NA MÚSICA

O aspecto mais delicado da matéria, porém, parece ser o que se refere à expressão corporal como forma de comunicação na música.

Tomemos, como exemplo, o aspecto vocal da música. Todos os conceitos de comunicação musical através do canto parecem estar sendo reelaborados na prática, pois, com a utilização dos mais novos aparelhos áudio-visuais de comunicação de massa, ouvintes e espectadores constituem um público difuso, que não se contenta com ouvir e ver: precisa sentir o que está vendo e ouvindo, isto é, precisa receber a mensagem contida no que está vendo e ouvindo, o que só ocorre quando se dá uma integração adequada da mensagem musical e da mensagem dos gestos, ou seja, quando o canto e a expressão corporal, como um todo expressivo, conseguem ser comunicantes.

Um recital de canto levado em um teatro é uma coisa, levado em televisão é algo completamente diferente. No teatro, o artista tem umas tantas regras técnicas a observar, seja com referência à sua arte, no caso o canto, seja com referência à sua expressão corporal. Suponhamos que se trate de um recital de música de câmara: nesse caso, o cantor tem a sua frente um público específico, um público que se define psicológica e sociologicamente como tal, que se encontra na presença do cantor em razão de um estímulo que é igual para todos os indivíduos que o compõem. Não raro, o público de um recital do gênero é composto por indivíduos que já conhecem as peças a serem apresentadas. Suponhamos ainda, que o mesmo artista se encontre na situação de oferecer o mesmo recital através da televisão: então, se não sofrem alterações as regras técnicas referentes ao can-

to, já a expressão corporal do artista tem que ser completamente diferente. Ele não pode permanecer estático diante das câmeras, que também não permanecem estáticas diante dele. Se as câmeras tratam de colher todas as suas atitudes e expressões de todos os ângulos, o artista tem que ser expressivo em todas as suas atitudes e em todos os ângulos pelos quais possa ser visto. Todas as regras da expressão corporal como forma de comunicação e como complementação do canto, portanto, são modificadas: a atitude discreta requerida pelo palco sucede uma atitude bem mais diversificada requerida pelas câmeras.

Mas o objetivo deste trabalho não é o de ressaltar a importância da expressão corporal como complemento do canto, nem o de apontar a sua influência na execução instrumental ou na dança. Fazemos referências a ela no canto como poderíamos ter abordado seus aspectos nas outras áreas citadas, pois estamos cada vez mais convencidos da sua importância como forma de comunicação em todas as manifestações musicais, embora alguns artistas ainda relutem em aceitá-la como parte integrante da mesma. E esta relutância parece provir da idéia errônea, esposada por alguns, de que, quando se fala em expressão corporal, está se falando do estudo de movimentos corporais específicos para este ou aquele instrumentista, cantor ou regente a fim de que sejam usados durante as suas execuções. Isso seria absurdo, seria falso!

Quando falamos em expressão corporal do artista, queremos nos referir àquele que, consciente de seu próprio corpo, tenha, através de progressiva sensibilização do mesmo, aprendido a usá-lo plenamente, tanto do ponto de vista motriz como de sua capacidade expressiva e criadora, conseguindo, assim, na sua arte, a exteriorização natural e espontânea de idéias e sentimentos. O corpo expressivo co-

munica muito mais.

No momento, a nossa atenção está toda voltada para o regente e os seus movimentos corporais, para a sua forma de comunicação.

Sirvam, pois, as considerações, como preâmbulo do tema que vamos enfocar nesta tese: "A EXPRESSÃO CORPORAL COMO ELEMENTO DE COMUNICAÇÃO DO REGENTE".

\* \* \*

## II - PLANO DE PESQUISA

## II - P L A N O   D E   P E S Q U I S A

O Plano de Pesquisa proposto e executado é o seguinte:-

Tema: "A EXPRESSÃO CORPORAL COMO ELEMENTO DE COMUNICAÇÃO DO REGENTE"

Desenvolvimento da Pesquisa em dois níveis:

- Pesquisa Teórica
- Pesquisa de Campo

Pesquisa Teórica:-

- Levantamento de bibliografia básica que permita o conhecimento:-
  - a) dos estudos realizados até agora sobre o assunto;
  - b) dos conceitos já consagrados na regência;
  - c) das possibilidades do desenvolvimento de teorias que conduzam a novos conceitos.

Pesquisa de Campo:-

- Observação participante (como executante e como regente)
- Observação direta (em concertos ao vivo e através de filmagens):
  - a) de regentes em apresentações de orquestras sinfônicas e de corais;
  - b) de instrumentistas e de cantores solistas;
  - c) de espetáculos de balé.
- Entrevistas estruturadas:-
  - a) com regentes;
  - b) com instrumentistas e cantores solistas;
  - c) com solistas do corpo de balé.
- Coleta de opinião:-
  - a) de instrumentistas de orquestras sinfônicas e de cantores integrantes de corais;
  - b) de público espectador/ouvinte em apresentações de orquestras sinfônicas e de corais.
- Coleta de material (gravações, fotos e, possivelmente filmagens).

Objetivo da Pesquisa:

Situar até que ponto a expressão corporal do regente (braços, mãos, corpo, fisionomia, respiração) se torna um código de comunicação da imagem sonora criada na sua mente, impondo-se como elemento primordial da técnica de regência--respeitadas as características individuais--e possa ter uma influência direta sobre o executante e o espectador/ouvinte.

Hipótese

A expressão corporal do regente (braços, mãos, corpo, fisionomia, respiração) é o código que, como elemento primordial da técnica de regência--respeitadas as características individuais--comunica a imagem sonora criada na sua mente, e tem uma influência direta sobre o executante e o espectador/ouvinte.

\* \* \*

### III - APRECIÇÃO

### III - A P R E C I A Ç Ã O

Após as considerações iniciais, passamos à apreciação do material que recolhemos através de consultas em obras especializadas e de entrevistas realizadas com 14 regentes, além das observações em concertos sinfônicos e de corais, quer ao vivo, quer através de filmagens.

Incluimos, também, nesta apreciação, algumas entrevistas que realizamos com intérpretes instrumentistas, cantores e bailarinos sobre a importância que cada um dá à expressão corporal no desenvolvimento da sua arte (vide Plano de Pesquisa - Pesquisa de Campo).

Por quê?

Porque, embora tratemos aqui especificamente do regente, desejamos enfatizar que, em todos os setores artístico-musicais --assim como na regência--é através do movimento corporal que melhor se exteriorizam as idéias e os sentimentos, mesmo entre os cantores e também os atores, onde a palavra está presente. E essa linguagem plástica passa, assim, a integrar a técnica própria de cada arte, dentro das características pessoais de cada artista. A inclusão das en-

trevistas com intérpretes virã, portanto, ainda que como "background"; enriquecer o nosso trabalho sobre a expressão corporal do regente como elemento de comunicação. Assim o julgamos.

Obedeceremos, nesta apreciação, ã seguinte sequência:

- Análise da bibliografia básica consultada
  - . Considerações Preliminares
  - . A movimentação do corpo humano
  - . Origem da Regência
  - . Características de alguns dos maiores regentes do mundo
  - . Análise semiológica da gestualização do regente - Tentativa de criação de novos códigos
  
- Observações
  - . Observação participante
  - . Observação direta
  
- Entrevistas
  - . Os entrevistados - As perguntas
  - . Tabulação dos depoimentos dos entrevistados - Comentários
  - . Destaque de algumas opiniões dos entrevistados

\* \* \*

## 1. DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA TEÓRICA

## 1. DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA TEÓRICA

### 1.1. Análise da bibliografia básica consultada

#### 1.1.1. Considerações Preliminares

Uma análise do conteúdo de cada obra consultada nos levaria, talvez, a outras tantas teses universitárias quantos são os livros que constam da bibliografia deste trabalho. Não é esta a nossa intenção.

Fazemos, entretanto, uma síntese do pensamento maior dos seus autores. Com esta síntese e mais as citações que serão encontradas no decorrer do trabalho, esperamos situar com clareza os estudos feitos até o presente a respeito do assunto sobre o qual se desenvolveu nossa pesquisa.

É evidente que a bibliografia apresentada não esgota o tema que pesquisamos, mas temos motivos para acreditar que representa o que de mais concreto existe sobre ele. Registre-se, porém, que especificamente sobre "a expressão corporal como elemento de comunicação do regente" é muito pouco o que se pode encontrar nos livros, a não ser por analogia.

Entre os trabalhos dedicados exclusivamente ao estudo do movimento do corpo humano, existe um consenso geral quanto ao fato de que a expressão corporal é, em última análise, a representação plástica do diálogo entre a mente humana e o próprio corpo.

Em resumo, os seus autores dizem:-

A expressão corporal é um conjunto de técnicas utili-

zadas pelo corpo humano como elemento de linguagem e permitem a revelação de um conteúdo interno. Considerando-se que os movimentos de um indivíduo são reflexos diretos de seus estados internos, a expressão corporal constitui, em si mesma, uma linguagem que consegue a integração das áreas físicas, afetivas e intelectuais, onde cada minúscula parte do corpo, cada célula, repete a função criadora total do ser humano. Utilizado como meio privilegiado para exprimir, para informar, o corpo fala sem palavras, numa linguagem que não mente. Movimentar-se livremente é exprimir os sentimentos mais ocultos. Entretanto, sem espontaneidade os gestos não terão vida. O corpo humano é, portanto, um instrumento de expressão e age como uma orquestra na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é uma parte do todo.

Nos autores que tratam da técnica da regência, encontramos duas correntes: os que acham imprescindível o uso da batuta e os que são contrários ao seu uso. Os Norte-americanos, por exemplo, são aqueles que mais defendem a necessidade da mesma. Acreditamos que nela vejam mais um símbolo de liderança do que um instrumento indispensável à técnica da regência, pois entre os mesmos não é raro encontrar-se aqueles que, quando diante de uma orquestra, usam a batuta apenas para dar início à execução de uma peça, colocando-a de lado após alguns compassos, para continuar a dirigir só com as mãos. Poucos compassos antes do término da execução voltam a usar a batuta.

Em que pesem as pequenas diferenças de técnica gestual encontradas nas obras--diferenças essas que se prendem mais à diversidade geográfica de seus autores, ou seja, a maneira de ser de cada povo, do que à técnica propriamente dita--todas elas, porém, são

unânimes em apontar o gesto como o elemento mais importante da técnica de regência. Alguns autores chegam a falar da ginástica rítmica para o regente. Outros dizem da necessidade de ser o mesmo possuidor de uma educação "manual" que permita fazer "tocar", por meio do gesto, o instrumento representado pela orquestra.

Embora algumas dessas obras sejam ilustradas com fotografias de regentes--nas quais se pode apreciar todas as nuances corporais dos mesmos, quando em ação--não encontramos nelas referências especiais sobre a importância da expressão corporal na técnica de regência. Todas voltam a sua atenção quase que exclusivamente para os braços e mãos.

Lembram, ainda, algumas delas, que os gestos de um regente representam uma técnica individual, cujo conhecimento e aplicação prática são desenvolvidos de acordo com as condições pessoais de cada um. Não podem, portanto, ser estudados dentro de uma padronização generalizada.

Todas essas observações e recomendações, repetimos, são feitas sempre em relação aos gestos dos braços e mãos.

Os autores que dedicaram suas obras ao estudo e análise da arte musical mundial de todos os tempos até os nossos dias, revelam em suas páginas dedicadas à regência orquestral e coral, as características dos maiores regentes do mundo, com farta ilustração a respeito, inclusive "charges" que retratam a personalidade dos focalizados.

Nos livros e artigos de semiótica e semiologia consultados, estivemos atentos apenas aos tópicos que estivessem ou pudessem ser associados à gestualização do regente e a sua comunicação

com o espectador/ouvinte via Orquestra ou Coral.

As outras obras referenciadas--que não podem ser incluídas em nenhum desses grupos especializados que acabamos de citar--trazem em seu bojo conhecimentos que julgamos necessário assimilar para enriquecer o desenvolvimento do nosso trabalho, quer na constatação e ilustração dos fatos já existentes, quer como ponto de partida para a criação de novas teorias.

Passemos, porém, à análise mais objetiva do material encontrado nas obras consultadas, abordando os itens que mais interessam a nossa pesquisa na área da regência: a expressão corporal do regente.

\* \* \*

### 1.1.2. A movimentação do corpo humano

"O personagem humano se move - e seu movimento é uma linguagem completa e complexa, a seu modo tão elaborada quanto a linguagem verbal"<sup>1</sup>. O corpo humano se apresenta, assim, como uma totalidade expressiva, em uma harmoniosa associação da Inteligência e o Gesto.

Mesmo quando apreciado na forma "fixada" de uma pintura, escultura ou fotografia, o corpo humano revela movimento, ritmo, expressividade. Algumas ilustrações que apresentamos em seguida podem confirmar esta nossa assertiva: são telas, sobre as quais os antigos mestres da pintura exteriorizaram suas vibrações interiores, para dar sua mensagem ao mundo; são esculturas modeladas no barro ou talhadas na pedra ou na madeira onde parece haver sido inoculado, a cada golpe do cinzel, um sopro de vida; são fotografias de exercícios criativos de expressão corporal, onde podemos sentir a força comunicativa do corpo humano:-

#### Pinturas



Fig. 1 - Michelangelo:- A criação do homem (detalhe da capela Sistina, no Vaticano)

1. Feldenkrais, Moshe - Consciência pelo movimento - São Paulo, Summus, 1977 - p. 9.

Pinturas



Fig. 2 - Rubens:- A Fortuna

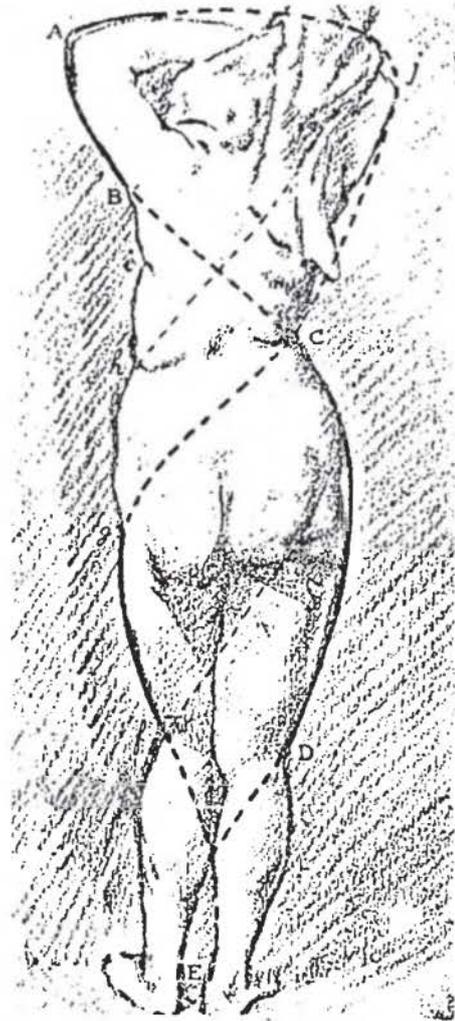


Fig. 3 - Rubens:- desenho de nũ

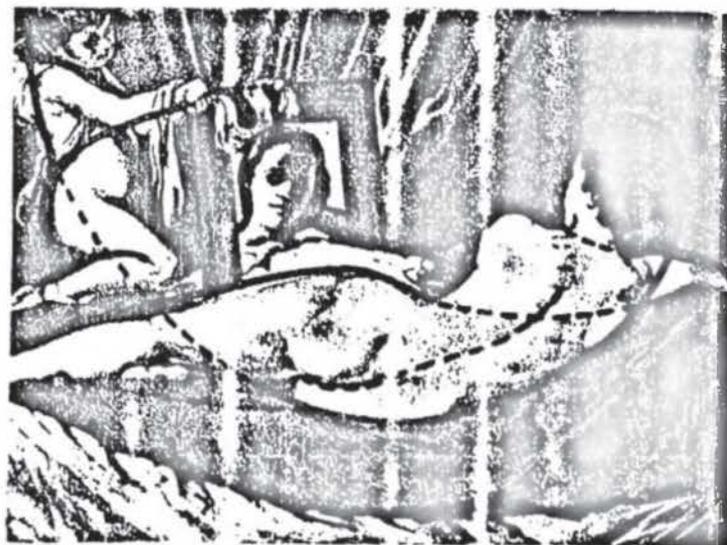


Fig. 4 - Velazquez:- A Vẽnus do espelho

Esculturas

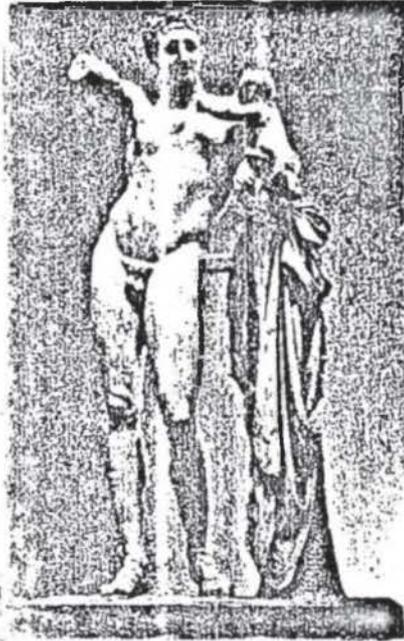


Fig. 5 - Praxíteles (séc. IV a.C.): - Hermes carregando Dionísio menino.

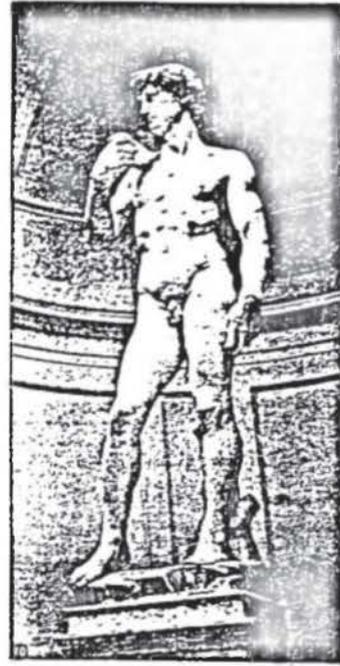


Fig. 6 - Michelangelo: - David



Fig. 7 - Michelangelo: - Escravo Moribundo



Fig. 8 - Batalha entre romanos e germanos (representada sobre um sarcófago)

Fotografias (exercícios criativos de expressão corporal)



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

Fotografias (exercícios criativos de expressão corporal)

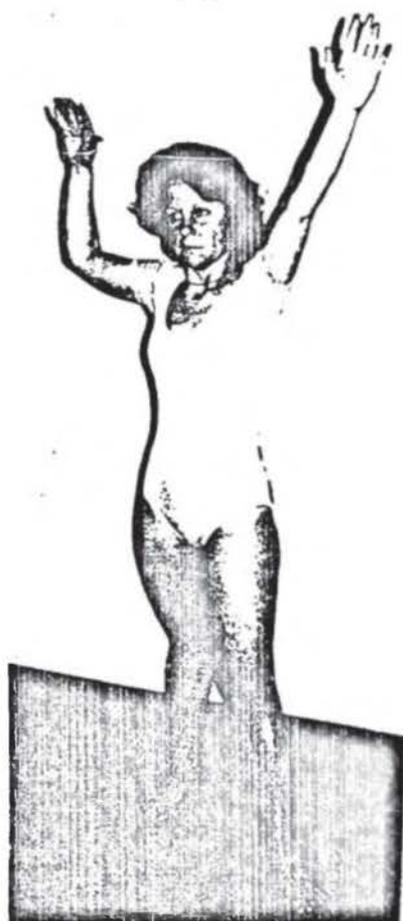


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Fotografias (exercícios criativos de expressão corporal)



Fig. 16

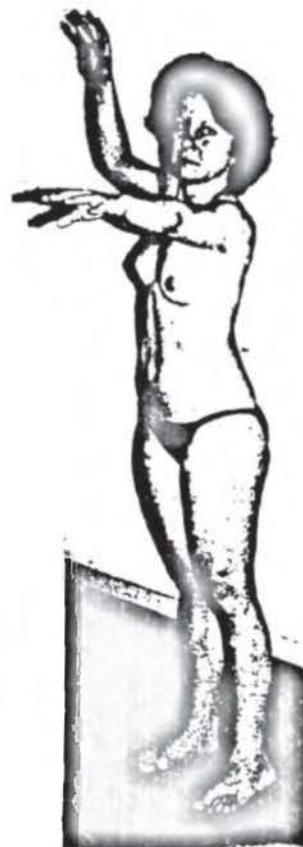


Fig. 17

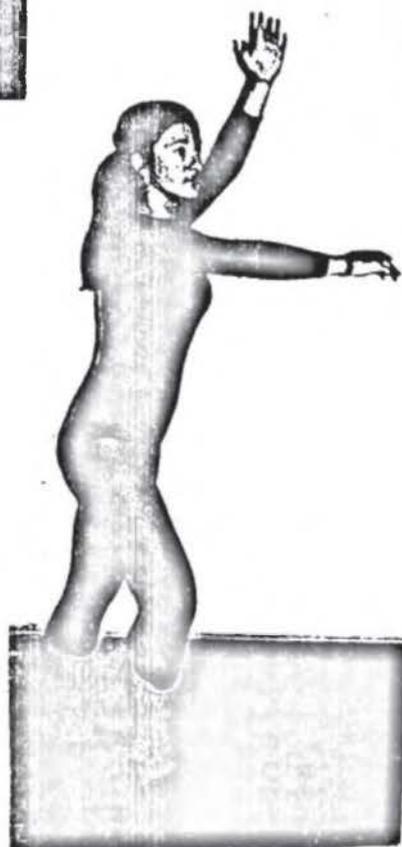


Fig. 18

Fotografias (exercícios criativos de expressão corporal)



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

Fotografias (espetáculos de balé)

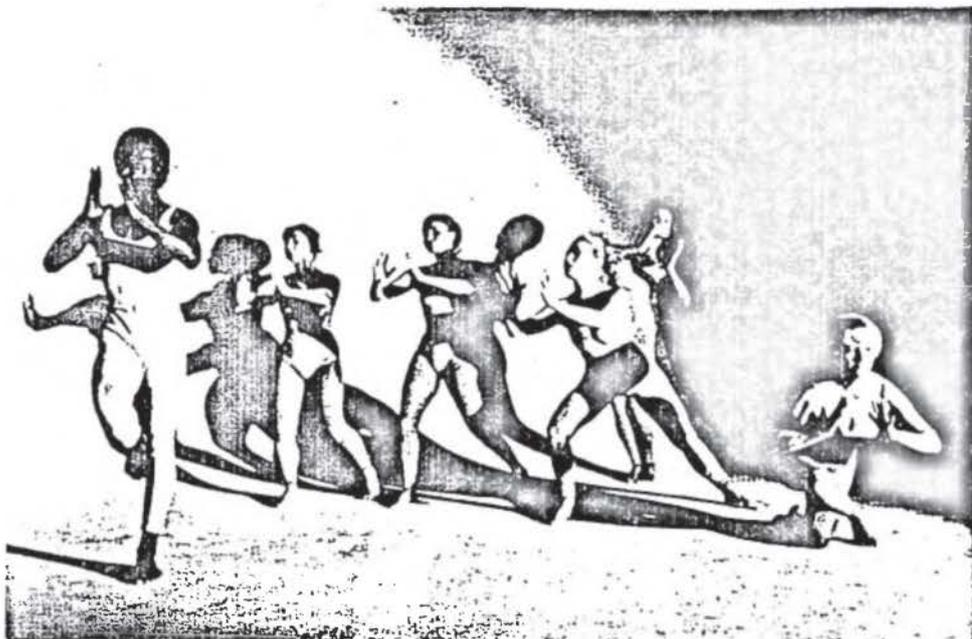


Fig. 22 - Mambo (oriundo da tribo africana Watusi)  
dançado no Ocidente



Fig. 23 - Balé (bailarina fazendo "pontas")

Na realidade, cada um de nós se move, pensa e sente de modos diferentes. Há no ser humano uma linguagem emocional toda feita de gestos e posturas, de expressões faciais, linguagem indubitavelmente baseada em movimentos expressivos, talvez padronizados através dos séculos. Toda emoção é, ao mesmo tempo, sentimento e preparação motora.

Segundo uma teoria do Dr. F. Lefebure <sup>2</sup>, a vontade que faz o corpo humano agir é o resultado do trabalho sincronizado de uma faculdade psicológica com sua homóloga física, pois ele considera o ser psíquico como um organismo autônomo, como um todo homólogo de seu próprio organismo físico. De acordo com essa teoria, os ouvidos, a laringe, os órgãos da palavra têm, no plano psicológico, o seu homólogo na faculdade de linguagem interior que permite o raciocínio. E os membros são o homólogo, no corpo físico, do que é a vontade no psíquico. No caso dos olhos, por exemplo, sabemos que eles nos oferecem a possibilidade de ver os objetos físicos. Segundo ainda Lefebure, a esta função corresponde uma faculdade psicológica --o "olho psicológico"--pois quando imaginamos um objeto, contemplamos uma imagem visual.

Sob o ponto de vista artístico, diríamos então, que o estímulo visual, sobre o qual toda obra está baseada, é o que dá origem a um movimento vibratório; este determinaria, no artista-- fosse ele pintor, bailarino, cantor, instrumentista ou regente--uma acumulação de energia, um estado de obsessão que reclamaria uma exteriorização e que o impulsionaria a executar - até mesmo de maneira impe

---

2. Lefebure, Francis - Respiracion ritmica y la concentracion mental  
6a. ed., Buenos Aires, Kier, 1975.

tuosa e desesperada - a obra imaginada. A imaginação seria uma faculdade de criar imagens mentais que se formariam por excitações ou por sentimentos que tivessem sido experimentados anteriormente, pois não seria possível imaginar nada sem uma experiência anterior, sem haver tido diante dos olhos o espetáculo ou forma que determinaria o choque emotivo. Este estado emotivo serviria para criar um movimento interno que, ao vibrar, daria forma a uma visão interior. E esta vibração interior do artista teria seu reflexo na sensibilidade do espectador, que mais ou menos permeável a esta energia, captaria a emoção que o artista quizesse transmitir-lhe.

Em se tratando da regência e apoiados na teoria de Lefebure, poderíamos dizer, ainda, que os gestos do regente atuando frente a um conjunto, seriam respostas dadas ao seu pensamento, a "imagem sonora" criada na sua mente. Seria através da homologia do físico e da psiquê que ele expressaria suas idéias com movimentos. E essa comunicação subjetiva do regente para com os seus regidos estender-se-ia ao espectador/ouvinte, também.

Abrimos agora um parêntesis, para dizer o seguinte:-

A Psicologia é um campo que não pretendemos explorar, pois o nosso conhecimento sobre o mesmo não nos autoriza a isso. Entretanto, com a preocupação de recolher todo o material possível sobre a comunicação do corpo humano que pudesse ser aplicado na área de regência, consultamos várias obras de Psicologia e chegamos, inclusive, a frequentar um Curso de Extensão Universitária ministrado pelo Prof. Alberto Dias sobre a "Bioenergética Aplicada ao Desenvolvimento Mental e Psíquico"<sup>3</sup>. Achamos, portanto, que, sem nenhuma intenção de

---

3. Curso promovido pela Faculdade de Ciências da Saúde São Camilo - Centro São Camilo de Desenvolvimento em Administração da Saúde - União Social Camiliana - 1981/82.

esgotar ou explicar, devemos registrar o que encontramos sobre esse assunto. É o que fazemos em seguida.

Entre as teorias da personalidade estudadas pela Psicologia, uma que exerceu grande influência foi a apresentada por Sigmund Freud<sup>4</sup> - a Psicanálise (para muitos, uma interpretação filosófica da vida).

Segundo Freud, a personalidade é construída por três sistemas principais - o id, o ego e o superego - que interagindo dinamicamente, provocam o comportamento do indivíduo. O id representa os impulsos das exigências "primitivas, cegas, irracionais, brutais", de satisfação imediata: impulsos primitivos. O ego é o sistema que tem a função de controlar os impulsos do id - perceber, pensar, planejar, decidir: controle consciente. O superego é o sistema de forças restritivas e inibidoras dos impulsos básicos: a consciência moral, o senso de moralidade. As forças dos três sistemas estão frequentemente em conflito.

O Prof. Alberto Dias, em seu Curso de "Bioenergética Aplicada ao Desenvolvimento Mental e Psíquico" tecendo considerações sobre esses três sistemas da teoria da personalidade de Freud, faz a seguinte classificação dos mesmos:

ID (Eu inferior = Homem natureza)

EGO (Eu médio = Homem intelecto)

SUPEREGO (Eu superior = Homem espírito)

Se considerarmos, portanto, uma orquestra sinfônica em atividade sob a regência do seu líder e um grande público espectador/

---

4. Krech, David & Crutchfield, Richard S. - Elementos de Psicologia, 3a. ed., trad. Dante M. Leite e Miriam M. Leite, São Paulo, Pioneira, 1971 - 29vol. p.304/5.

ouvinte, sabemos que agem os três sistemas principais do homem: o ID, o EGO e o SUPEREGO. O ID com os reflexos inatos e adquiridos, do Sistema Nervoso Central; o EGO com a sua parte racional, consciente, e a sua vaidade também; o SUPEREGO com a sua espiritualidade e inteligência. Mas é o SUPEREGO, o Eu Superior - segundo o Prof. Dias - que, pela transmissão da imagem sonora criada na mente do regente, pela execução dos instrumentistas e pela receptividade do público espectador/ouvinte, une a todos num clima de quase religiosidade, transformando-se num Eu Superior Coletivo. A esse elo que une as 3 (três) partes--regente, instrumentistas, público--seria dado - segundo ainda o Prof. Dias - o nome de EGRÉGORA.



E tudo através da expressão corporal do regente, com respostas sonoras dos instrumentistas que, por sua vez, para produzi-las, necessitam da expressão de seus próprios corpos.

Estas são algumas das diversas posições que encontramos no decorrer da nossa pesquisa, como tentativas de possíveis expli

cações sobre o assunto que é objeto do nosso estudo.

Aqui fechamos o parêntesis.

\* \* \*

### 1.1.3. Origem da Regência

Em seus primórdios, quando a Igreja era o centro da vida musical na Europa, a música era essencialmente vocal e os cânticos sacros eram ensinados por audição.

O dirigente, que exercia a função de um chefe, guiava-se pelas palavras do texto bíblico sobre as quais apareciam pequenos sinais indicadores de acentuação, da pronúncia, das variações de altura e de respiração, procurando com os seus gestos de mão controlar o grupo--evitando desencontros--e indicar o fluir da melodia.

Com o nascimento da polifonia--técnica onde várias melodias cantam simultaneamente--os sinais gráficos sofreram modificações, tanto na forma como na interpretação. Grupos de instrumentistas foram, então, incluídos no conjunto coral.

Quando no século XVII o número de instrumentistas que tocavam em conjunto passou a aumentar constantemente, fez-se premente a necessidade de um chefe que, através da sua gestualização, fosse capaz de conjugar a todos os executantes. No início do século tornou-se usual o emprego de um instrumentista de baixo contínuo nos conjuntos. Era ele, então, quem, colocado no meio da orquestra, indicava o compasso--no clavicórdio ou no órgão--tocando com uma mão e dirigindo com a outra que segurava, às vezes, um rolo de papel de música. Quando as característi



Fig. 1 - Johann Sebastian Bach



Fig. 2 - Duas atitudes de Weber dirigindo no Covent Garden de Londres, por John Hayler

poucas semanas depois <sup>1</sup>.

No século XVIII, até princípios do XIX, o 1º violino--usando o arco--ou o instrumentista de teclado--usando uma das mãos--ou, às vezes, ambos, revezando-se, dirigiam os concertos. Essa dualidade de direção, porém, além de deselegante, distraía a atenção do público assistente e não produzia resultados satisfatórios. Sentiu-se, então, ser necessário que a direção fosse entregue a uma só pessoa, com autoridade suficiente para assumir a responsabilidade total da regência.

Nasceu, assim, o regente, o ser que representa, da forma mais espiritual, a arte da interpretação musical, e capaz de resuscitar ou deformar em nossa consciência a fisionomia das obras e dos séculos <sup>2</sup>.

1. Ardley, Neil et alii - El libro de la música, Barcelona, Parramón, 1979 - p.128.

2. Scherchen, Hermann - Manuale del direttore d'orchestra (trad. Gilberto Deserti) Milano, Curci, 1966.

cas do local--especialmente nas igrejas--impediam a visão a todos os executantes, a marcação do compasso devia fazer-se também audível; o diretor batia, então, com um bastão numa mesa ou no chão. O compositor francês Jean Baptiste Lully, que era o 1º violino e diretor da orquestra de Luiz XIV, morreu vítima desse processo, pois, em 1687, durante a execução do seu Te Deum, bateu acidentalmente com o bastão num pé. A ferida produzida pela batida gangrenou e ele morreu

Desconhece-se quem foi o primeiro instrumentista a abandonar o seu instrumento para colocar-se frente à orquestra agitando uma pequena vareta para regê-la. Alguns historiadores apontam Louis Spohr (1784-1859) como o realizador de tal façanha quando, em 1820, empunhou a batuta para dirigir uma das suas sinfonias, na Inglaterra. Outros, entretanto, afirmam que a batuta foi usada por Weber (1766-1821) durante um concerto em Dresde, em 1817.

Com relação à posição do regente, afirma-se que a primeira vez que este deu a frente à orquestra e as costas ao auditório --como acontece hoje--foi na inauguração do teatro wagneriano de Bayreuth, em 1876.

Hector Berlioz (1803-1869) é considerado não só o fundador da moderna orquestração, como também o criador de uma técnica completa de regência, formulada por volta de 1850. A quantidade de instrumentos usada por Berlioz na orquestração de suas obras e os extravagantes efeitos sonoros por ele explorados quando regia, sempre deram motivos a "charges" dos caricaturistas da época.

Atribui-se a Hans von Bülow (1830-1894) o haver elevado a direção orquestral a um plano virtuosístico.

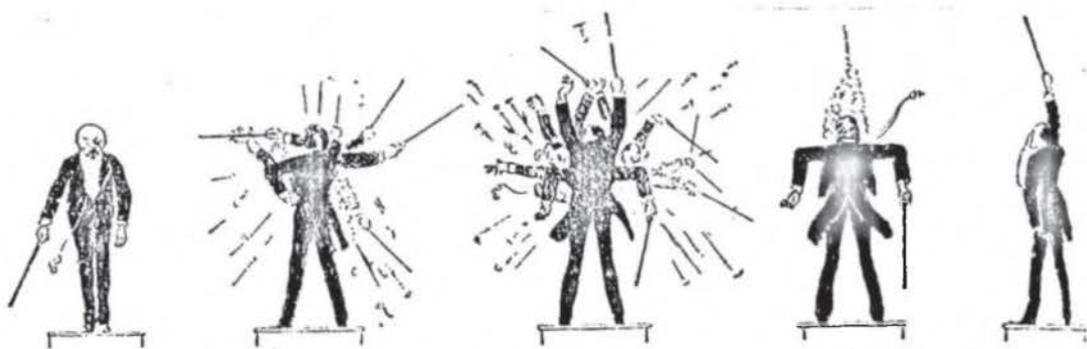


Fig. 3 - Von Bülow dirigindo música wagneriana

A direção--orquestral ou coral--constitui hoje uma ver  
dadeira arte, onde a perícia técnica,--que tem como elemento princi-  
pal a expressão corporal--os conhecimentos musicais e a perspicácia  
psicológica do diretor são fatores importantíssimos.

\* \* \*

#### 1.1.4. Características de alguns dos maiores regentes do mundo

O objetivo deste trabalho é--como já o dissemos--procurar situar, apoiados nos resultados das pesquisas que realizamos, até que ponto a expressão corporal do regente (braços, mãos, corpo, fisionomia, respiração) se torna um código de comunicação da imagem sonora criada na sua mente, impondo-se como elemento primordial da técnica de regência--respeitadas as características individuais--e possa ter uma influência direta sobre o executante e o espectador/ouvinte.

É unânime a opinião de que o regente deve ser possuidor de uma ampla cultura geral. Se considerarmos que deverá interpretar o estilo das grandes personalidades e das épocas, saber diferenciar a convenção coletiva e individual, compreenderemos quão importante é, para o regente, o conhecimento da história e da cultura.

Sendo a música uma arte espiritual, o regente cria em sua fantasia a imagem sonora da obra, "sentindo-a" como parte de si mesmo, cantando em todo o seu ser. Essa audição interna da obra deve ser tão perfeita e intensa, como a teve seu autor quando a criou. São então, poderá transportar para o conjunto sob sua direção, a criação esculpida em sua mente dentro do mais elevado grau de perfeição. E esse transporte é feito através da expressão corporal, do gesto manual.

Os movimentos do regente, qual uma coreografia, fazem com que a música pareça fluir de suas mãos, "tocando" o instrumento representado pela orquestra ou pelo coro, como se a sonoridade produzida fosse uma consequência natural dos seus movimentos, dos seus gestos.

Para nós, toda a força da comunicação integral do regente reside na sua expressão corporal. Atentando para o significado da palavra expressão (manifestação exterior do pensamento, do sentimento, pela palavra, pelo gesto, pela fisionomia) <sup>1</sup> podemos verificar com que propriedade "expressão corporal" nomeia os movimentos do regente, cujos gestos podem ser analisados sob dois aspectos:-

- a) como clareza - o gesto do regente deve ter precisão e clareza inalteráveis, seja ele amplo ou bem curto, lento ou rápido, suave ou impetuoso;
- b) como expressão do som imaginado - o gesto deve ser a expressão direta do som imaginado. Ele representa em seu movimento tudo aquilo que o regente criou na sua fantasia.

No dizer de Patricia Stokoe <sup>2</sup>, a expressão corporal é uma forma de dança, de linguagem, que permite ao ser humano pôr-se em contacto consigo mesmo e, como consequência disso, conhecer-se, expressar-se e comunicar-se com os demais seres.

Para sincronizar a todos os componentes de um conjunto, indicar as mudanças de tempo (momentâneos--ritenuto, acelerando e stringendo--ou permanentes--allegro, andante, lento), assegurar-se de que os diversos instrumentos entram nos momentos adequados, indicar a dinâmica (volume sonoro), o regente se expressa mediante movimentos das mãos, dos braços (mais amplos ou menos amplos, de acordo com o efeito que deseja) do corpo, da fisionomia e da respiração. Para is-

1. Aulete, Caldas - Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa - 3a.ed., Rio de Janeiro, Delta, 1974 - vol.2 p.1514.

Dicionário e Enciclopédia Koogan-Larousse, Rio de Janeiro, Larousse, 1977 - p.365.

2. Stokoe, Patricia - La expresion corporal y el adolescente, Buenos Aires, Barry, 1974 - p.9.

so, porém, ele deve ser um músico completo, com um perfeito conhecimento não só de música em geral, mas das peculiaridades e recursos de cada instrumento: deve ser um verdadeiro regente capaz de explicar que efeito quer, porque quer, e, preferivelmente, um modelo de diplomacia e tacto.

Friedrich Herzfeld <sup>3</sup> afirma com muita oportunidade e autoridade, que nunca, como hoje, foi sentida tão profundamente a importância que tem, nos conjuntos musicais, o papel do regente. Para que a vida sonora seja uma realidade efetiva, três elementos são fundamentais: a obra, os executantes e os ouvintes.

Herzfeld considera, ainda, que nenhum dos três poderia existir sem os outros dois, pois segundo ele:

- o criador (autor) é o principal de todos, e sem sua obra nada fariam executantes e ouvintes;
- sem a existência destes dois, porém, não haveria o autor criado a sua obra, pois, toda criação tem sempre uma meta: ser percebida pelos homens e provocar algo neles;
- por outro lado, sem executantes, as obras seriam grafias sem vida, podendo ser concebidas e lidas, porém, não ouvidas;
- finalmente, intérpretes e criador, sem ouvintes, falariam ao vento.

É, sem dúvida, o regente, o elemento decisivo dessas três forças que compõem este simbólico triângulo, cuja interdependência se percebe com maior clareza no ato de dirigir. O regente não pro

---

3. Herzfeld, Friedrich - La magia de la batuta, (trad. J. Bodmer) Barcelona, Labor, s/d.

duz diretamente nenhum som: limita-se a traçar estranhos círculos no ar, mas, com estes sinais, combina, condensa o som dos executantes, prescrevendo--com a expressividade do seu corpo, dizemos nós-- a significação que para ele deve ter a obra. Em suma, o regente oferece ao auditório a obra plena de vida.

Bruno Walter,  
famoso pela qualidade poética e profunda de suas interpretações, costumava dizer:-

"Eu não sou mais do que um carteiro musical e como tal tenho que procurar fazer com que minhas cartas musicais cheguem ao seu destino".<sup>4</sup>

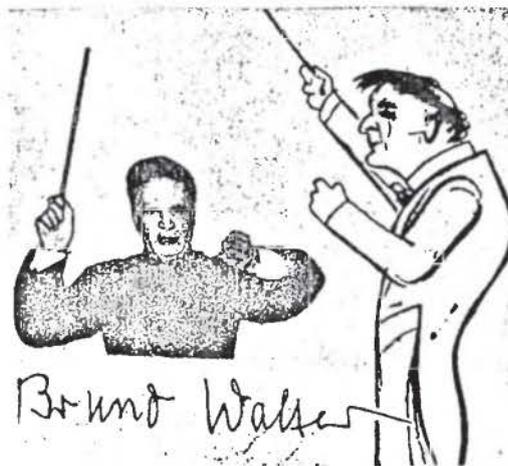


Fig. 1 - Bruno Walter

Beethoven (1770-1827), imperioso e exato, dirigia somente suas obras e ficava completamente absorto em expressar suas



Fig. 2 - Diminuindo

exigências com toda classe de gestos... Para indicar um "diminuendo" fazia-se

menor a força de encolher-se e quando se tratava de um "pianíssimo"

quase desaparecia sob o "podium". Se o volume aumentava, reaparecia de seu "escondido" e sua estatura crescia tomando pro-



Fig. 3 - Pianíssimo

4. Sandved, Kjell B. - El mundo de la música, Madrid, Espasa-Calpe, 1962 - p.2655.



Fig. 4 - Beethoven

porções quase gigantescas. Quando a orquestra devia alcançar todo seu volume, elevava-se sobre a ponta dos pés. Em resumo, um verdadeiro movimento perpétuo <sup>5</sup>.

Alguns regentes costumam, a título de ensaio, colocar-se diante de um espelho e, como se tivessem a sua frente uma orquestra ou um coral, dirigem um trecho memorizado, trazendo pelo gesto, pela expres-

são corporal, a imagem sonora criada em sua mente. Ao mesmo tempo transporta-se mentalmente à situação de instrumentista ou de cantor que toca ou canta sob a sua direção. E, numa auto-crítica, imagina qual seria a reação do instrumentista ou do cantor às indicações de sua regência. Richard Wagner (1813-1883), por exemplo, ensaiava as partituras, regendo sozinho em sua sala de estudos, como se tivesse diante de si um grande conjunto.

Arturo Toscanini <sup>6</sup>--o gênio da batuta--(1867-1957) regeu pela primeira vez no Rio de Janeiro. Considerado o maior regente contemporâneo, tinha gestos precisos e claros, possuindo a mais perfeita combinação de profunda sensibilidade artística e fenomenal destreza técnica.



Fig. 5  
Toscanini

5. Op. cit. - p.262/3.

6. Op. cit. - p.2499.

Thomas Beecham (1879-1961), um dos mais notáveis regentes do mundo, trazendo no seu rosto um magnetismo pessoal terrível, chegou a ser considerado como um dos regentes mais "atleticos", tendo recebido a seguinte crítica em New York:-

"Salta como um canguru, submerge como um pato, faz passos de esgrimista e desliza como um patinador: em suma, faz toda classe de voltas e piruetas".<sup>7</sup>



Fig. 6 - Beecham



Fig. 7 - Mahler

Gustav Mahler (1860-1911)--cuja expressão corporal era notável, digase de passagem--foi considerado um dos maiores regentes de seu tempo. Intolerável com seus músicos, pelo que era conhecido como "O tirano da orquestra", exercia um poder hipnótico sobre os mesmos<sup>8</sup>.

7. Op. cit. - p.250.

8. Op. cit. - p.1499/1500.

Wilhelm Furtwängler (1886-1954)<sup>9</sup>, regente muito tem peramental e emotivo, punha calor e ternura em suas interpretações, transmitidas pelos seus gestos precisos. Com idéias próprias a respeito dos andamentos, não vacilava em levá-los mais depressa ou mais devagar do que o habitual, devendo se reconhecer que seus resultados era magníficos. Segundo a crítica especializada, Furtwängler preocupava-se muito com a forma de um contorno: o som devia elevar-se e cair com suavidade, e sua terminação devia ser límpida.



*Wilhelm Furtwängler*

Fig. 8 - Furtwängler

A respeito dessa independência com que Furtwängler tratava as partituras orquestrais que executava, é interessante lembrar que sempre houve controvérsia sobre a quantidade de "li-berdade" que se pode permitir a um regente em suas interpretações. Sergei Koussevitzky (1874-1951) sustentava que o regente deve aproximar-se de uma obra com absoluta liberdade para escolher o tempo, a interpretação e os matizes; segundo ele, o regente deve ter o mesmo direito que o compositor, de manifestar a sua personalidade. A opinião de Felix Weingartner (1863-1942) era exatamente contrária: a seu juízo, o dever do regente é seguir as intenções do compositor como seu humilde servidor e interprete<sup>10</sup>.

---

9. Op. cit. - p.993/4.

10. Op. cit. - p.774.

Arthur Rodzinski (1894), com postura impecável, tinha indiscutível autoridade sobre a orquestra, marcando as suas apresentações com intensidade emocional e vitalidade elétrica <sup>11</sup>.



Fig. 9 - Rodzinski

Karlheinz Stockhausen (1928) e sua orquestra representam um universo musical em que o previsível e o acaso formam uma feliz combinação estética. Não acreditando no método único, cada uma de suas criações implica uma metodologia diferente. Explorando o movimento, propôs-se em sua obra "Inori" a coordenar som e mímica <sup>12</sup>.



Fig. 10 - Stockhausen

11. Op. cit. - p.2114.

12. Albert, Montserrat - A música contemporânea (trad.L.Amaral e I. Garcia) Rio de Janeiro, Salvat, 1979.

Queremos aproveitar, aqui, a oportunidade para comentar o fato de que, ser compositor não incompatibiliza o artista com a regência, como parece ser a idéia geral que predomina no meio da crítica musical. Embora alguns compositores não sido felizes na regência--como Peter Tchaikowsky (1840-1893), por exemplo--é preciso que se diga ter havido



Fig. 11 - Mahler

grandes compositores que foram magníficos regentes, entre os quais podemos citar Mahler

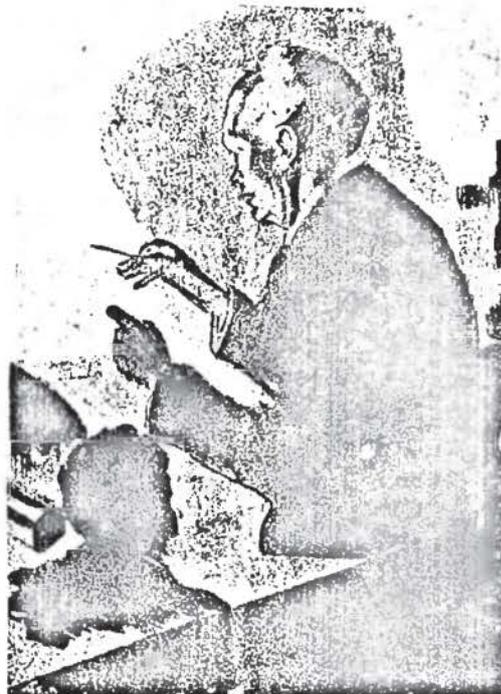


Fig. 12 - Richard Strauss

e Richard Strauss (1864-1949).

Entre as características que podemos encontrar nos regentes, existe a característica física, responsável por muitas atitudes, às vezes mal compreendidas. É por essa razão que os gestos de um regente não são e não podem ser estudados dentro de uma padronização generalizada, pois representam uma técnica individual, cujo conhecimento e aplicação prática são desenvolvidos de acordo com as condições pessoais de cada um. Um braço comprido, por exemplo, executa movimentos mais amplos, mais largos do que um braço curto. Um corpo esguio permitirá gestos mais

flexíveis do que um  
corpo mais gordo.



Fig. 13 - Braço comprido



Fig. 14 - Braço curto



Fig. 15 - Corpo esguio



Fig. 16 - Corpo gordo

A verdade é que,  
possuindo cada corpo par-  
ticularidades prōprias, as  
variações individuais de  
movimentos são inúmeras,  
mas, quaisquer que sejam,  
são sempre subordinadas à

representação mental da obra dirigida; é essa representação mental que impõe ao regente a técnica do gesto para cada caso, de acordo com os seus objetivos e a sua maneira pessoal de dirigir.

A batuta que, de certa forma, simboliza a direção e

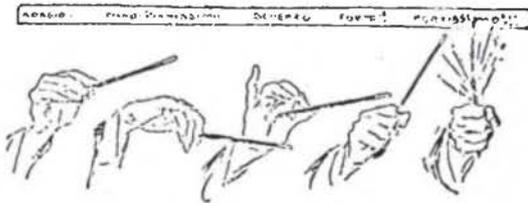


Fig. 17 - A batuta

que é uma particularidade da regência, bastante pessoal, não é usada por todos os grandes regentes. Demétrio Mitropoulos (1896-1960), por exem-

plo, preocupado, no início da carreira, em encontrar a sua melhor forma de comunicar-se, achava que ela impedia um melhor contacto do regente com o conjunto. Vários outros regentes, como Hermann Scherchen (1891-1966), Eugene Ormandy (1899), Rafael Kubelik (1914), Leonardo Bernstein (1918), Leopoldo Stokowski (1887), não usam ou não usavam a batuta.

Eugene Ormandy <sup>13</sup> foi considerado, por volta de 1936, quando sucedeu a Stokowski na Orquestra Sinfônica de Filadelfia, o diretor "de luxo" por ter sob sua direção os músicos melhor remunerados em todo o mundo. Enérgico e isento de sentimentalismo, dirigia sua orquestra (sempre sem partitura, diga-se de passagem) como se fosse um enorme instrumento que ele tocava com as pontas de seus dedos.



Fig. 18 - Sem batuta

Leopoldo Stokowski, verdadeiro mestre da expressão corporal na regência, chegou por várias vezes--preocupado com a parte visual do espetáculo--a fazer com que

13. Sandved, Kjell B.-El mundo de la música, Madrid, Espasa-Calpe, 1962 - p.1860.

suas mãos fossem acompanhadas, em seus movimentos durante as execuções, pelo fecho de luz de um refletor que as focalizava! <sup>14</sup> Stokowski, cuja interpretação de Beethoven e de Mozart foi sempre condenada pelos críticos, deu o melhor de si na execução da música russa e francesa chegando a obter resultados dignos de um Toscanini.

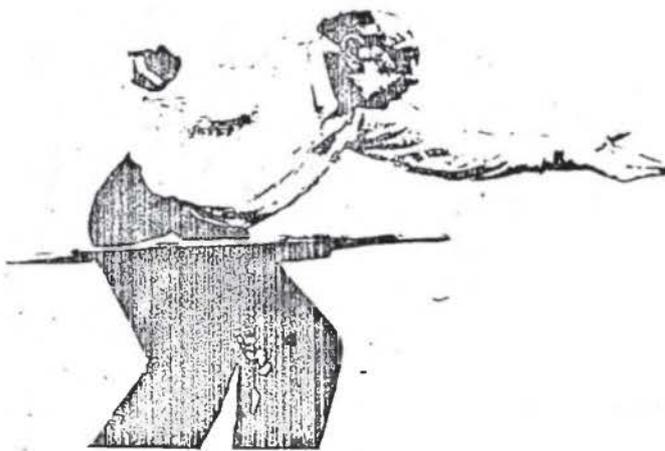


Fig. 19 - Stravinsky

Igor Stravinsky (1882-1971) um dos maiores compositores do século XX, foi também glorificado como regente, marcando sua presença no "podium" com atuações repassadas de incrível entusiasmo.

A expressão facial e o movimento corporal--como podemos "sentir" nesta montagem fotogrãfica, onde aparece o principal regente da Orquestra Sinfônica de Chicago, Georg Solti, húngaro de nascimento--são tão importantes, ou mais importantes do que a batuta para controlar a sonoridade da orquestra.



Fig. 20 - Solti

14. Cartolano, Ruy Botti - Regência - Coral-Orfeão-Percussão, 2a. ed., Sao Paulo, Vitale, 1976.

Embora alguns autores, como Scherchen e Stoessel <sup>15</sup>, indiquem gestos que podem constituir-se em regras fundamentais para



Fig. 21 - Matização

reger, a expressão corporal de um regente é algo que não pode ser fixada como norma. Os autores citados indicam que o braço direito deve funcionar como sinal métrico fundamental, enquanto que a mão esquerda tem a missão de sublinhar e matizar. Entretanto a amplitude do gesto varia, como já foi dito, segundo a feição da obra executada e, sobretudo, repetimos, pelas características físicas de cada regente. Para melhor ilustrar esta afirmativa, reproduzimos aqui algumas fi-

guras que mostram a variação existente nos gestos de vários regentes em situação idêntica.

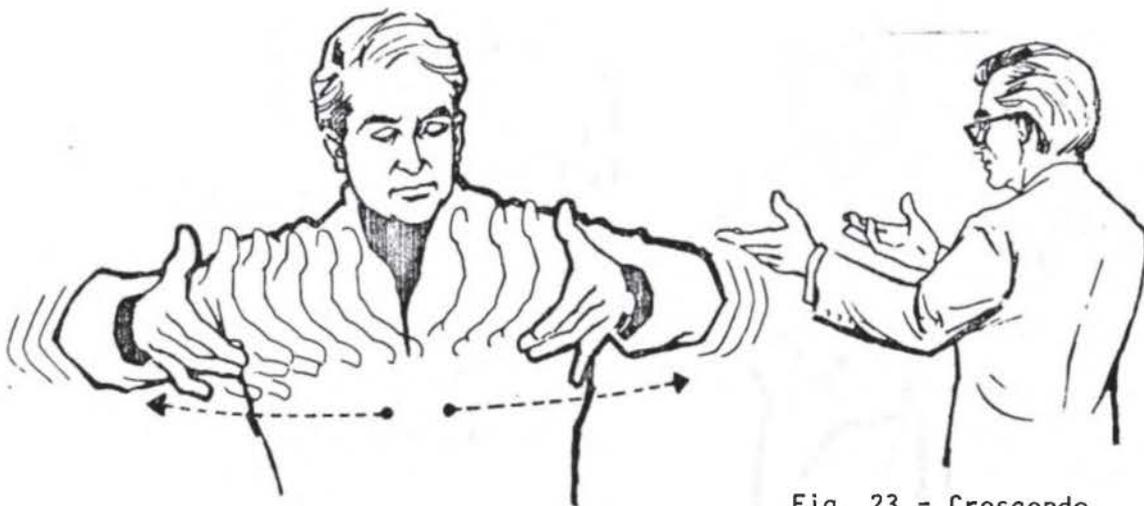


Fig. 22 - Crescendo e decrescendo

Fig. 23 - Crescendo  
(palmas para cima)

15. Stoessel, Albert - La Technique du Baton, Paris, Maurice Stuart, 1930.



Fig. 24 - Crescendo  
(palmas para cima)



Fig. 25 - Fortíssimo



Fig. 26 - Decrescendo  
(palmas para baixo)



Fig. 27 - Decrescendo  
(palmas para baixo)



Fig. 28 - Espera  
(Mão fechada)



Fig. 29 - Espera  
(Mão espalmada)

É de se notar que, nas figuras apresentadas, embora variem os gestos de acordo com as características físicas de cada um, existe em todos eles, na sua forma de "pensar a música", a força de comunicação integral que só a expressão corporal pode dar. Na realidade, diríamos nós, o corpo não tem absolutamente necessidade de instrumentos musicais para fazer música: a escritura corporal é música.

Louis Aubert e Marcel Landowski <sup>16</sup>, comentam que o público, que não conhece bem as necessidades da presença do regente, declara-se, às vezes, decepcionado com a sua maneira demasiado discreta--para seu gosto--de dirigir, esquecendo-se de que a regência é para a orquestra e não para a assistência. É evidente que, Aubert e Landowski quiseram condenar no regente a atitude rebuscada, os gestos encenados, a procura exclusiva de parecer elegante ou espetacu-

---

16. Aubert, Louis & Landowski, Marcel - La orquesta, Buenos Aires, Universitária, 1959.

lar, sem atender às necessidades do texto musical, ou ainda repudiar os que se limitam estritamente e de forma apática, mecânica, à marcação métrica da obra em execução. Naturalmente, Aubert e Landowski não quiseram se referir aos regentes cuja expressão corporal seja espontânea, fácil, significativa, calorosa, ditada apenas pela vibração de seus sentimentos, sem que possa jamais ser confundida com a pantomima, com a ginástica ou ainda com a ação dramática de um ator.<sup>17</sup>

A importância da expressão corporal na regência-- orquestral ou coral--se evidencia de maneira preponderante nestes rápidos apanhados das características de alguns dos maiores regentes do mundo, embora não tenhamos encontrado, a respeito, referências especiais nas obras consultadas. Nenhuma outra argumentação falaria com tanta propriedade dessa verdade incontestável: a linguagem da expressão corporal, integrando as áreas físicas, afetivas e intelectuais do ser humano, dá ao regente um poder de comunicatividade envolvente e dominadora que atinge a todos igualmente - instrumentistas ou cantores e espectador/ouvinte.



Fig. 30 - Bravo, bravíssimo

17. Cartolano, Ruy Botti - Regência - Coral-Orfeão-Percussão, 2a. ed., São Paulo, Vitale, 1976.

### 1.1.5. Análise semiológica da gestualização do regente

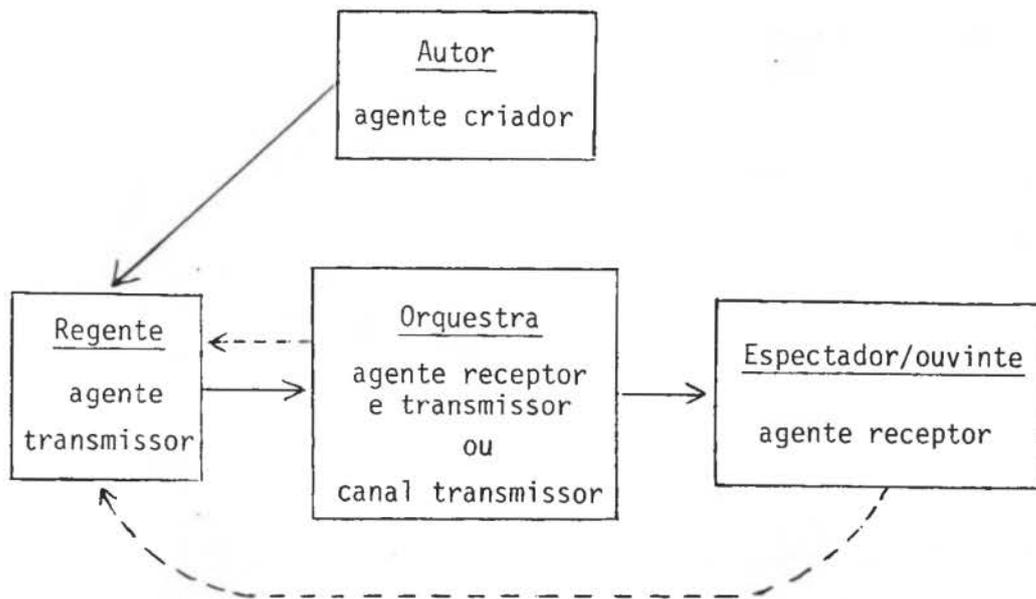
Procuraremos explicar, inicialmente, como se processa--em uma apresentação de orquestra sinfônica, por exemplo--a comunicação do regente com o espectador/ouvinte:-

Consideremos em primeiro lugar o Autor e sua obra que, como toda composição, engloba gráficos, códigos e sistemas acústicos = é o agente criador; em seguida vem o Regente que, após estudar a partitura musical a ser executada, recria em sua mente a imagem sonora concebida pelo Autor, para transmiti-la, pela gestualização, à Orquestra = é o agente transmissor; logo depois temos a Orquestra que recebe a mensagem do Regente = é o agente receptor; exercendo a dupla função de interpretar o texto (partitura) e a mensagem recebida através da gestualização do Regente, a Orquestra executa a obra, transmitindo-a, então, ao Espectador/Ouvinte, devolvendo-a, ainda, como "feedback", ao próprio Regente = de agente receptor a Orquestra passa a ser agente transmissor ou canal transmissor; finalmente aparece o Espectador/Ouvinte que recebe a mensagem transmitida pela Orquestra = é o agente receptor final.

Poderíamos acrescentar, também, que o Espectador/Ouvinte ao receber a mensagem da Orquestra transmite ao Regente -- de maneira imponderável pela aparelhagem científica moderna--alguma modalidade de energia que é sentida pelo cérebro do mesmo, e através da qual manifesta o seu agrado ou desagrado pela mensagem sonora recebida, estimulando-o a prosseguir no que está fazendo ou a melhorar a sua atuação. Entraríamos, então, num círculo vicioso, e o Re-

gente passaria a ser também agente receptor, além de agente transmissor.

Graficamente, poderíamos apresentar o seguinte esquema:-



Fazer um estudo dos gestos sem documentos filmados é tão arriscado quanto tentar analisar o timbre de uma voz sem o auxílio de gravações.

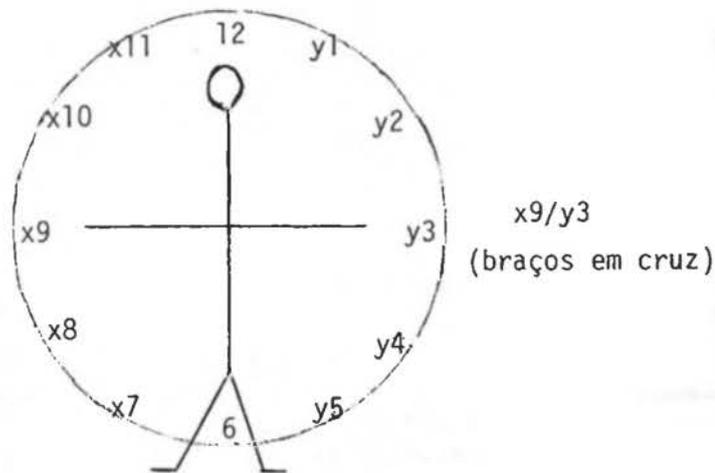
É necessário ser lembrado, antes de tudo, que o gesto é uma forma de linguagem sem palavras onde pode ser usado todo o corpo, partes dele, ou apenas uma de suas partes.

Prescindindo da palavra para comunicar, o gesto, entretanto, reforça, embeleza, enfatiza a linguagem falada. Aplicado às manifestações artísticas podem ser apresentados como exemplos no

primeiro caso, os bailarinos e os regentes de orquestras ou corais; no segundo caso, os cantores e os atores.

A definição do gesto é apresentada como sendo a passagem de uma posição à outra. Para analisá-lo, porém, é necessário, primeiramente, estar em condições de poder descrevê-lo. Tentaremos fazê-lo, com referência à gestualidade de um regente, que é o motivo principal deste trabalho.

Para indicar os gestos dos braços e das mãos -- que são as partes do corpo sobre as quais têm sido dado, até agora, ênfase quase que exclusiva na análise gestual da regência-- tomemos como exemplo o mostrador de um relógio, acrescentando aos seus números 7, 8, 9, 10 e 11, a letra "x" que corresponderá ao braço direito, e aos números 1, 2, 3, 4 e 5, a letra "y" que corresponderá ao braço esquerdo. Os números 6 e 12 não serão acompanhados com letras, valendo tanto para um braço como para o outro.



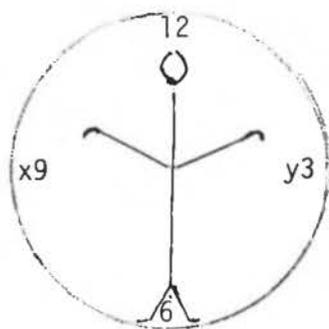
A posição das mãos são indicadas da seguinte maneira: o sinal "menos" ( - ) = palmas para baixo; o sinal "mais" ( + ) = palmas para cima; o zero ( 0 ) = mãos fechadas.

A maior ou menor proximidade dos braços com o corpo ou entre si, é levada a conta de interpretação, e varia de acordo com a personalidade de cada regente.

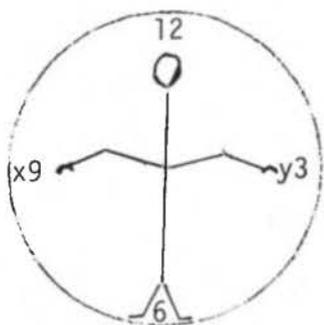
A codificação desses gestos, que tentaremos estabelecer em seguida, representa a gestualidade-padrão usada por todos os regentes de orquestras ou de corais, que são adaptadas, naturalmente, às características pessoais de cada um.

frente

perfil



x10/y2/-  
atenção  
(palmas p/ baixo)

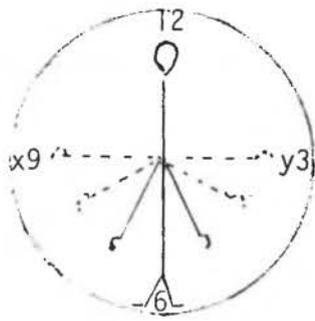


x9/y3/-  
sonoridade suave  
(palmas p/ baixo)

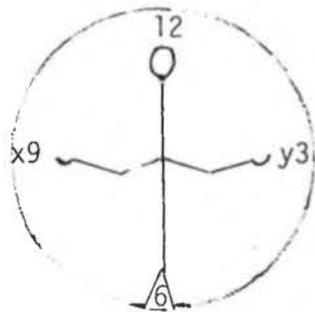


frente

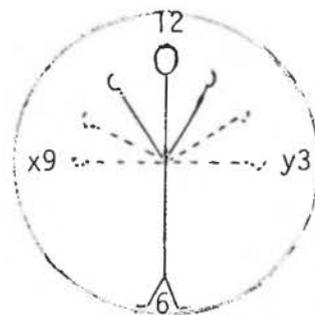
perfil



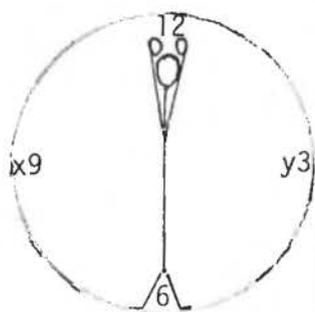
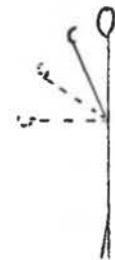
x9/y3/-  
x8/y4/-  
x7/y5/-  
diminuindo  
(palmas p/ baixo)



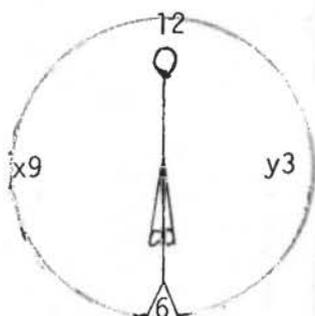
x9/y3/+  
sonoridade ampla  
(palmas p/ cima)



x9/y3/+  
x10/y2/+  
x11/y1/+  
crescendo  
(palmas p/ cima)



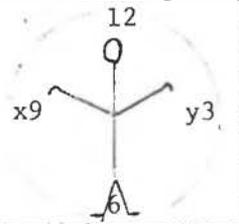
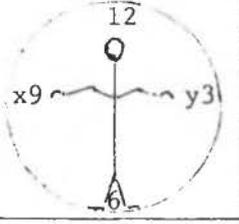
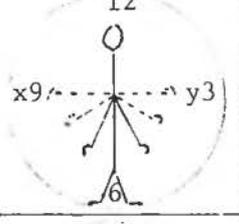
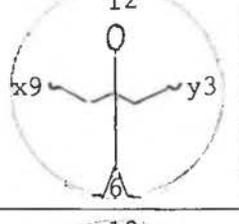
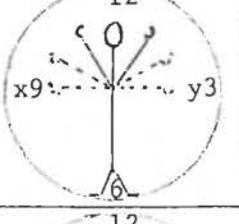
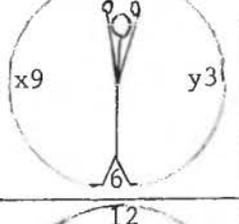
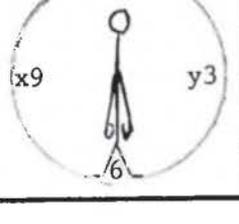
12/12/0  
sustentação de um  
som forte  
(maos fechadas)



6/6/0  
corte final  
(maos fechadas)



Tabela 1 - BRAÇOS

Posição esquematizada		Posição das mãos	Significado	Código
frente	perfil			
		Palmas para baixo	Atenção	x10/y2/-
		Palmas para baixo	Sonoridade suave	x9/y3/-
		Palmas para baixo	Diminuindo	x9/y3/- x8/y4/- x7/y5/-
		Palmas para cima	Sonoridade ampla	x9/y3/+
		Palmas para cima	Crescendo	x9/y3/+ x10/y2/+ x11/y1/+
		Mãos fechadas	Sustentação de um som forte	12/12/0
		Mãos fechadas	Corte final	6/6/0

Evidentemente os braços não se movimentam simetricamente, a não ser em alguns casos. Convencionalmente o braço direito deve preocupar-se com a linha métrica, enquanto o esquerdo indica a parte expressiva. Apenas para reforçar uma situação ou outra é que eles agem em simetria.

A propósito da funcionalidade que se convencionou atribuir aos braços na regência, encontramos no livro de Sílvio Marone, "Psicologia dos gestos das mãos" <sup>1</sup>, uma quadra do poeta amazonense Tito de Barros que ilustra com simplicidade o "porquê" da função destinada aos braços/mãos do regente:-

"Mão direita: pensamento;  
Mão esquerda: coração;  
Para escrever sentimento  
Preciso mudar de mão".

A codificação que apresentamos e que trata exclusivamente dos gestos dos braços e das mãos do regente, tem, entretanto, uma significação muito relativa se não for acompanhada, na sua execução, da expressão de todo o corpo, inclusive fisionomica e respiratória. Mesmo considerando-se que os gestos manuais do regente fogem do significado comum, a sua execução isolada será pobre de significado expressivo se não for complementada com a integração harmoniosa de todo o corpo (braços, mãos, pernas, cabeça, fisionomia, olhar, respiração) na transmissão da mensagem sonora proposta. Reportando-nos ainda uma vez à obra mencionada de Marone, observamos que o

---

1. Marone, Sílvio - Psicologia dos gestos das mãos, São Paulo, Mes-Jou/Edusp, 1967 - p. 95.

autor, mesmo tratando especificamente das mãos, socorre-se constantemente da citação da expressão corporal para reforçar ou dar significado ao gesto daquelas.

Para exemplificar estas considerações, queremos registrar aqui um fato que ilustra bem a importância da expressão corporal do regente, ainda mesmo quando não existe a preocupação de técnica e de apresentação artística. Tivemos a oportunidade de assistir várias vezes, em uma igreja evangélica de São Paulo, aos cânticos congregacionais executados durante os cultos, sob a direção de diferentes regentes. Quando a direção era exercida pelo regente que, impassível, limitava-se, com gestos estudados, a marcar os tempos, a congregação cantava de maneira apática, desinteressada e arrastada. Quando, porém, a direção era assumida pelo regente que deixava transparecer nos seus gestos, nos mínimos movimentos do seu corpo, na sua fisionomia e, inclusive, na sua respiração, que estava "sentindo" a melodia, "vivendo" as palavras do cântico, a congregação cantava presa de entusiasmo e emoção, como se estivesse diante do Criador a quem eram dirigidos os seus louvores.

Essa expressão corporal integral do regente, porém, não foi ainda, pelo que sabemos codificada. É, portanto, o que vamos procurar fazer agora.

#### 1.1.5.1. Tentativa de criação de novos códigos

Estabelecida a codificação dos gestos dos braços e das mãos, já apresentada, tentaremos descrever e codificar os gestos das demais partes do corpo, com base nas observações feitas em

concertos, filmagens e fotografias de regentes de todo o mundo, quando em ação. Tarêfa nada fácil, reconhecemos. Procuraremos fazê-lo, porém, apenas com relação aos gestos padrões, comuns a todos eles-- como fizemos com os braços e as mãos--dando margem a que, mesmo consideradas as diferenças de condição social, geográfica, psicológica, e de características físicas de cada um, possa essa descrição atender a identificação da gestualização universal dos mesmos. Se não alcançarmos o êxito pretendido, restar-nos-ã a esperança de que sirvam como ponto de partida, ou pelo menos de estímulo, para novas tentativas dos estudiosos do assunto.

Sabemos todos que o corpo humano divide-se em três partes:-

- a) cabeça
- b) tronco
- c) membros

### Cabeça

Os movimentos de rotatividade (direita e esquerda) são executados para vigiar os instrumentistas durante a apresentação e chamar a atenção dos mesmos, com o olhar, para um "ataque", para corrigir possíveis deslizes, ou ainda para aprovar a execução. O mais importante, nesses movimentos durante a execução, é a "composição" da fisionomia e a respiração.

Cabeça em pē, olhar vigilante, fisionomia serena = preparação para a "entrada inicial (C 1). Leve, rápido e preciso movimento afirmativo = "ataque" e "entrada inicial" (C 1a).





C 2

Rosto sem contrações e olhar firme, mas sereno = aprovação (C 2); olhar severo, cenhos fechados, lábios levemente contraídos = desaprovação (C 3);



C 3

olhar firme, imperativo, pedindo atenção, respiração em sincronia com o "naípe" ao qual se dirige o olhar



C 4

(principalmente com os sopros) = preparação para o "ataque" (C 4).

Cabeça um pouco para frente, rosto ligeiramente para baixo, fisionomia levemente contraída, olhos semicerrados = sonoridade reduzida, suave (C 5).



C 5

Esse movimento executado de maneira progressiva = diminuindo, até chegar ao pianíssimo (C 5a).



C 6

(Vide p.46 fig.25)

Cabeça para o alto, rosto levantado, fisionomia aberta, eufórica, olhos vivos, enérgicos = sonoridade ampla, forte (C 6). Esse movimento executado de maneira progressiva = crescendo, até chegar ao fortíssimo (C 6a).

### Tronco

Nos movimentos de rotatividade da cabeça, o busto acompanha-a, com um pequeno jogo de cintura, movimentando-se também

os quadris quando se tratar de "ataque" especial que requeira maior atenção.



T 1

(Vide p.45 fig.21)

Na preparação da "entrada inicial" o tronco mantém-se ereto, com levíssima inclinação para a frente no momento exato do "ataque" (T 1).

Durante a execução, há um "balanço" quase imperceptível, para atender aos diferentes setores do conjunto.

tes setores do conjunto.



T 2

(Vide p.42 fig.13)

Ombros ligeiramente levantados, busto um pouco encolhido, dorso levemente inclinado para a frente = sonoridade reduzida, suave (T 2). Esse movimento executado de maneira progressiva = diminuindo, até chegar ao pianíssimo (T 2a).



T 3

(Vide p.46 fig.25)

Ombros e tórax abertos, amplos, dorso levemente inclinado para trás e, em alguns casos, com movimentações laterais (cintura e também quadris) = sonoridade ampla, forte (T 3). Esse movimento executado de maneira progressiva = crescendo, até atingir o fortíssimo (T 3a).

### Membros

Sobre os braços e as mãos já falamos anteriormente.

As pernas e os pés têm, também, um papel important e

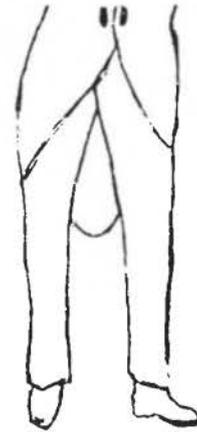
na regência. Para que a cabeça, o tronco e os braços possam movimentar-se com expressividade é necessário que estejam apoiados em uma base firme e suficientemente flexível que acompanhem e dêem equilíbrio à movimentação de todo o corpo.



P 1

Na preparação da "entrada inicial" as pernas mantêm-se quase juntas, com as pontas dos pés ligeiramente abertas (P 1).

Durante a execução há um revezamento no apoio das pernas (ligeiramente separadas, bem postadas) para sustentar ao "balanço" do corpo



P 2

enquanto este atende aos vários setores do conjunto. Em alguns casos, quando o regente se dirige de maneira especial para determinado setor, um pé (direito

ou esquerdo, conforme o caso) fica mais à frente recebendo todo o peso do corpo (P 2).



P 3

Quando as outras partes do corpo executam os movimentos correspondentes à sonoridade reduzida, suave, os joelhos fazem uma leve flexão, com um pé (direito ou esquerdo) à frente (P 3). A flexão dos joelhos será mais, ou menos acentuada, de

acordo com a progressão do movimento.



P 4

Na movimentação do corpo para a sonoridade ampla, forte, as pernas apóiam-se, em alguns casos, nas pontas dos pés. As pernas estarão, então, ligeiramente separadas, e a direita estará à frente (P 4). A maior ou menor tensão das mesmas estará ligada à progressão do movimento.

Tabela 2 - CABEÇA

Cabeça	Posição Expressão fisionômica	Significado	Código
	Em pē. Olhar vigilante, fisionomia serena.	Preparação para a "entrada inicial"	C 1
	Leve, rápido e preciso movimento afirmativo	"Entrada inicial" e "Ataque"	(C 1a)
	Em pē. Rosto sem contrações, olhar firme e sereno.	Aprovação	C 2
	Em pē. Olhar severo, cenhos fechados, lábios levemente contraídos.	Desaprovação	C 3
	Em pē. Olhar firme, imperativo, respiração perceptível.	Preparação para o "ataque"	C 4
	Ligeiramente inclinada para frente. Fisionomia levemente contraída, olhos semi-cerrados.	Sonoridade reduzida, suave	C 5
	Em movimento progressivo.	Chegando ao pianíssimo	(C 5a)
	Para o alto. Fisionomia aberta, eufórica, olhos vivos, enérgicos.	Sonoridade ampla, forte	C 6
	Em movimento progressivo.	Chegando ao fortíssimo	(C 6a)

Tabela 3 - TRONCO

Tronco	Posição	Significado	Código
	Ereto	Preparação para a "entrada inicial"	T 1
	Movimento de levíssima inclinação para frente	"Entrada inicial" "Ataque"	(T 1a)
	Ombros ligeiramente levantados, busto um pouco recolhido, inclinação para frente	Sonoridade reduzida, suave	T 2
	Em movimento progressivo	Chegando ao pianíssimo	(T 2a)
	Ombros e torax abertos, inclinados para trás	Sonoridade ampla, forte	T 3
	Em movimento progressivo	Chegando ao fortíssimo	(T 3a)

Tabela 4 - PERNAS

Pernas	Posição	Significado	Código
	<p>Quase juntas, pontas dos pés ligeiramente abertas</p>	<p>Quando da preparação para a "entrada inicial"</p>	<p>P 1</p>
	<p>Ligeiramente separadas, com apoio do corpo sobre um pé mais a frente</p>	<p>Quando da atenção especial para um determinado setor</p>	<p>P 2</p>
	<p>Ligeiramente separadas, leve flexão dos joelhos, com um pé à frente</p>	<p>Quando da sonoridade reduzida, suave</p>	<p>P 3</p>
	<p>Ligeiramente separadas, direita à frente, apoio na ponta dos pés (alguns casos)</p>	<p>Quando da sonoridade ampla, forte</p>	<p>P 4</p>
	<p>Em movimento progressivo</p>	<p>Chegando ao pianíssimo</p>	<p>(P 3a)</p>
	<p>Em movimento progressivo</p>	<p>Chegando ao fortíssimo</p>	<p>(P 4a)</p>

A combinação dessas codificações correspondentes à Cabeça, ao Tronco e aos Membros (inclusive braços e mãos) nos dará a codificação referente à expressão corporal do regente. Eis um exemplo, na ordem das codificações aqui propostas, ou seja, braços e mãos, cabeça, tronco, pernas: sonoridade suave = x9/y3/-/C5/T2/P3.

As codificações até aqui apresentadas, não pretendem esgotar os recursos da regência no que diz respeito à parte expressiva, ao colorido sonoro. Elas estão relacionadas apenas aos gestos padrões, comuns a todos os regentes, como já o dissemos.

Hã, entretanto, uma infinidade de interpretações musicais que dependem de uma gestualização quase imperceptível, de impressionantes efeitos sensoriais, mas que consideramos praticamente impossível de ser codificada e que, repetimos ainda uma vez, somente através de filmagens poderia ser descrita.

É aí, nessa gestualização--imperceptível ou não--que traz em seu bojo toda a sensibilidade, toda a personalidade de um regente, e que surge de um impulso espontâneo, refletindo o que se passa no interior do regente, é aí--repetimos--que são criadas as grandes nuances da interpretação. Há na regência toda uma gama de recursos que um regente manipula através da gestualização e que representa todo um processo criativo, onde existem fatores, inclusive, de natureza psicológica. A gestualização do regente deve conter a somatória de todos os seus conhecimentos musicais, além dos aspectos puramente humanos. E é justamente através dessa série de aspectos de comunicação humana (atitude, expressão facial, expressão corporal integral) que o regente cria a obra de arte.

Essa é a razão pela qual uma orquestra executando várias vezes uma mesma obra, mas, a cada vez sob a direção de um novo grande regente, apresenta outras tantas diferentes interpretações.

Embora tudo isto deva ser espontâneo, é evidente que não pode ser produto de uma improvisação. Mesmo considerando que muitas coisas acontecem em momentos totalmente imponderáveis, elas refletem um programa pré-estabelecido, um estudo consciente da obra, o resultado de experimentações realizadas em ensaios e, sobretudo, a sensibilidade do regente, inclusive corporal. E para esse aspecto da gestualização não encontramos codificação capaz de traduzi-la.

São estas particularidades da regência, esse dar-se totalmente quando em ação, que diferenciam os grandes regentes daqueles que apenas cumprem rigorosamente a marcação métrica das obras que executam.



## 2. DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA DE CAMPO

## 2. DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA DE CAMPO

### 2.1. Observações

#### 2.1.1. Observação Participante

O desenvolvimento da nossa pesquisa de campo, no item correspondente a "Observações"--especificamente "Observação Participante"--vem de longa data e representam mesmo a maior parcela da nossa vida artística. Conquanto na ocasião em que ocorreram não houvesse a preocupação de pesquisar, valem como tal, pela vivência marcante que tivemos nesse campo que ora é objeto do nosso trabalho. É o que apresentamos em seguida:-

A atividade que desenvolvemos durante vários anos no setor didático-artístico-musical esteve, portanto, quase toda sempre ligada ao campo da regência, quer na condição de dirigido, quer na condição de dirigente. Assim é que, como dirigido, participamos:

- a) de vários conjuntos corais formados com Professores de Educação Musical;
- b) como acompanhador (ao piano ou ao órgão) em concertos de conjuntos corais, realizados em São Paulo.

Na qualidade de regente<sup>1</sup>, tivemos sob a nossa direção:-

- a) Orfeão Selecionado do Instituto de Educação "Caetano de Campos", durante mais de 20 (vinte) anos, em São Paulo;

---

1. Vide referências na obra "Moto Perpetuo-a visão poética da vida através da música"- autobiografia do Maestro Souza Lima - São Paulo, Ibrasa, 1982 - p.36.

- b) Coral do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, durante 8 (oito) anos, em São Paulo;
- c) Coral da Igreja Nossa Senhora da Consolação, durante 18 (dezoito) anos, em São Paulo;
- d) Coral de Professores de Educação Musical, em 1971, São Paulo;
- e) Concentração Orfeônica com 30.000 (trinta mil) escolares, realizada em 1975 no Estádio Paulo Machado de Carvalho (Pacaembu), em São Paulo;
- f) Concentração Orfeônica com 10.000 (dez mil) escolares, realizada em 1976 no Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo;
- g) Orquestras (inclusive a Sinfônica Municipal de S. Paulo) acompanhando o Orfeão Selecionado em apresentações públicas e gravação feita em 1956 na R.G.E.;
- h) Bandas acompanhando as Concentrações Orfeônicas.

Participamos, ainda, de concertos com Orquestras Sinfônicas, como solista de piano, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Embora essa atividade não possa ser incluída no item "dirigido" ou "dirigente", está ligada ao contacto direto com a regência.

Resultados da observação:-

- a) como dirigido e como dirigente

No desenvolvimento dessas atividades--que incluímos na pesquisa como Observação Participante--pudemos sentir, vivenciando, tanto na qualidade de dirigido, quanto de dirigente, o que sempre tivemos como verdade irrefutável: a gestualização, ou seja, a expressão corporal do regente é uma parte

vital da técnica de regência, pois é através dessa linguagem plástica que o líder de um conjunto orquestral ou coral melhor se faz compreender e, conseqüentemente, melhor transmite a sua mensagem.

b) coleta de opiniões

Incluimos ainda aqui o resultado da consulta que fizemos aos componentes de Orquestras Sinfônicas e de Corais (instrumentistas e cantores) que, na qualidade de participantes dos conjuntos citados, responderam a nossa pergunta, que foi assim apresentada:-

Na sua opinião - como participante de um conjunto orquestral ou coral - a gestualização, ou seja, a expressão corporal do regente (braços, mãos, corpo, fisionomia, respiração) comunica ao executante apenas o andamento e o ritmo da obra em execução, ou transmite também a interpretação do regente?

- Comunica apenas andamento e ritmo
- Transmite andamento, ritmo e interpretação

Foram consultados os integrantes de 4 (quatro) orquestras e de 5 (cinco) corais, todos de São Paulo.

As 4 orquestras:- Orquestra Sinfônica Estadual  
Orquestra Sinfônica Municipal  
Orquestra Sinfônica Jovem Municipal  
Orquestra Jovem Bacarelli

Os 5 corais:- Coral do Estado de São Paulo  
Coral Paulistano (Municipal)  
Coral Adventista (ACASP)  
Coral Bacarelli  
Coral Cantum Nobile

Dos integrantes das 4 orquestras, num total de 278 instrumentistas, recebemos as seguintes respostas:-

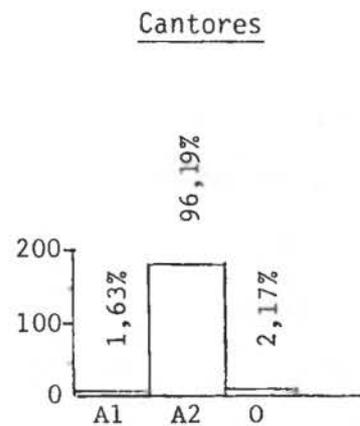
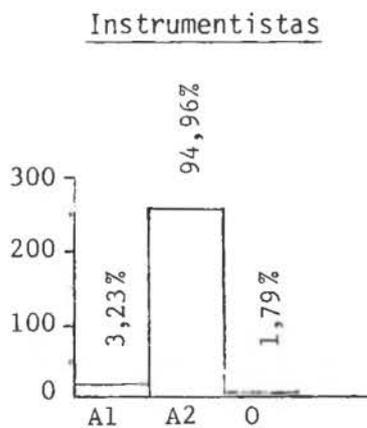
- 264 instrumentistas opinam que a gestualização, ou seja, a expressão corporal do regente, transmite andamento, ritmo e interpretação;
- 1 instrumentista assinala idêntica alternativa, mas acrescenta a mesma, a palavra caráter;
- 1 instrumentista assinala, ainda, a mesma alternativa, mas acrescenta, em seguida, esta crítica: "era bom que todos (os regentes) fossem assim", pois a maioria só transmite andamento e ritmo;
- 9 instrumentistas são de opinião de que a gestualização do regente comunica ao executante apenas andamento e ritmo;
- 2 instrumentistas são de opinião de que a escolha de qualquer das alternativas apresentadas depende do regente que esteja à frente da orquestra;
- 1 instrumentista opina que "a transmissão do regente à orquestra, faz-se através do seu magnetismo pessoal devendo haver receptividade da parte do músico. São um místico tem condições de transmissão e de recepção".

Dos integrantes dos 5 corais, num total de 184 cantores, as respostas foram as seguintes:-

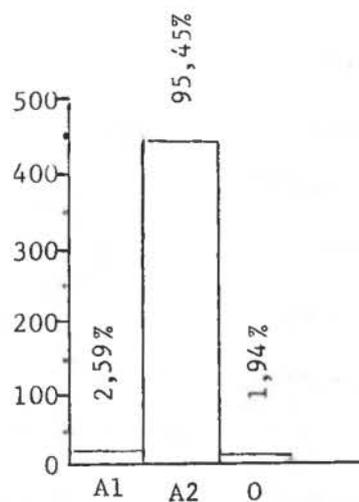
- 177 coralistas são de opinião de que a gestualização, ou seja, a expressão corporal do regente, transmite andamento, ritmo e interpretação;
- 1 coralista assinala idêntica alternativa, mas acrescenta a mesma: espiritualidade, comunhão com Deus;
- 1 coralista assinala, ainda, a mesma alternativa, mas acrescenta que, às vezes, o regente transmite tensão também;

- 3 coralistas opinam que a gestualização do regente comunica apenas andamento e ritmo;
- 2 coralistas opinam que a escolha das alternativas depende do regente que esteja na direção do coral.

Os gráficos que se seguem dão uma idéia melhor do resultado:-



Instrumentistas e Cantores



Alternativa 1 (A1) - Comunica apenas andamento e ritmo

Alternativa 2 (A2) - Transmite andamento, ritmo e interpretação

Outras (0)

A maioria absoluta dos consultados, tanto entre os instrumentistas como entre os cantores, não deixa dúvidas quanto à opinião dos integrantes de orquestras e corais a respeito da expressão corporal do regente como meio de comunicação na transmissão da mensagem sonora: ela transmite ao executante andamento, ritmo e interpretação. Opinião valiosa essa; pois trata-se de opinião emitida por aqueles que interpretam a expressão corporal do regente para transformá-la em som e transmiti-lo em seguida aos ouvintes.

O instrumentista que acrescentou a palavra caráter à alternativa escolhida pela maioria, pode ser incluído nessa maioria, uma vez que, para nós, a expressão própria (caráter) dada a execução das peças musicais--de acordo com a época e o país em que foram escritas--está implícita na palavra interpretação. Não devemos nos esquecer de que o regente deve ser possuidor de uma ampla cultura geral para poder interpretar o estilo das grandes personalidades e das épocas.

O instrumentista que condicionou a transmissão do regente à orquestra ao magnetismo pessoal do mesmo e à receptividade do músico, afirmando, ainda, que somente um místico tem condições de transmissão e de recepção, abordou um aspecto bastante controverso do assunto. O magnetismo pessoal seria o agente imponderável a que alguns atribuem o poder de seduzir, atrair, encantar--propriedade hipotética considerada imprescindível a um líder--mas, que, por ser "interior" e portanto, inverificável, tem sua existência posta em dúvida por muitos. Receptividade (sensibilidade para receber impressões) é condição indispensável a todo músico que integra um conjunto--instrumental ou coral--sem o que este jamais chegaria a ser

homogêneo, equilibrado. Quanto à afirmativa da necessidade de ser místico para ter condições de transmissão e de recepção, preferimos, pelos motivos já expostos no capítulo Desenvolvimento da Pesquisa Teórica--"A movimentação do corpo humano"--não tecer considerações. Registramos, apenas, a opinião do instrumentista.

O coralista que assinalou o fato de que o regente transmite tensão durante a execução de uma peça, quiz referir-se, na naturalmente, a regentes que, mais do que qualquer interpretação, trans mitem ao conjunto a sua própria insegurança.

Os instrumentistas e os coralistas que condicionaram a escolha das alternativas apresentadas ao regente que estiver em ação, pensaram, logicamente, na existência dos "regentes" que se li mitam a marcação métrica da obra em execução e aos quais não poderíamos atribuir a virtude--em nossa opinião--da prática de uma expressão corporal integral (braços, mãos, corpo, fisionomia, respira ção) em seus trabalhos de regência. O mesmo podemos dizer em relação ao instrumentista que, após assinalar a alternativa escolhida pela maioria, escreveu: "era bom que todos (os regentes) fossem assim pois a maioria sô transmite andamento e ritmo"...

\* \* \*

### 2.1.2. Observação Direta

Na observação direta--feita através de assistência a concertos orquestrais e de corais, ao vivo e também em filmes--procuramos avaliar os movimentos do regente com a finalidade de registrar a existência da gestualização--não apenas dos braços e das mãos, mas de todo o corpo--que revela a integração das áreas físicas, afetivas e intelectuais do ser humano (no caso o regente em ação) quando na transmissão de uma imagem sonora. Movimentos esses que existem não apenas para enfatizar os gestos dos braços e das mãos, mas que refletem a reação de cada partícula do corpo humano extravazando os seus sentimentos, sejam eles de ternura ou de impetuosidade. Sem nenhuma intenção de lirismo, essa é a maneira que encontramos para tentar explicar a sensação de calor que percorre todo o corpo do regente--quando em ação--como se quisesse libertar-se dele para, juntamente com a orquestra ou coral, cantar bem alto todo o sentimento que vibra em seu íntimo.

Para esse registro utilizamos uma escala de valores com o seguinte esquema:-

- a) considerando a divisão tradicional do corpo humano--cabeça, tronco e membros--procuramos classificar em cada uma das partes, todos os movimentos que podem ser realizados pelo regente quando em ação;
- b) estabelecemos, em seguida, uma escala de "1" (um) a "5" (cinco) para avaliação dos movimentos classificados;
- c) incluimos, ainda, precedendo a escala estabelecida

da, o "0" (zero) significando a inexistência do movimento avaliado;

d) consideradas as alternativas decorrentes da classificação de movimentos--número de vezes, distância, intensidade, expressividade, amplitude, independência--atribuímos os seguintes valores à escala para efeito de avaliação:-

"1" = muito pouco, quase nada, raros, de forma hesitante ou acanhada;

"2" = pouco, de forma limitada, não abundante, com mais presença, porém, do que na escala anterior;

"3" = médio, o meio termo, a sobriedade, o comedido;

"4" = muito, em grande quantidade ou abundância, em grau elevado;

"5" = muitíssimo, superlativo de muito, excessivamente.

Obs:- Esta escala é até certo ponto subjetiva, dada a não possibilidade de uma quantificação. Mas é uma primeira tentativa em direção à objetividade. Ao aplicá-la na avaliação dos regentes procuramos levar em consideração as diferenças geográficas, as características físicas de cada um, e o estilo da obra em execução. Acreditamos haver conseguido, assim, traçar o perfil de cada regente, sem cogitar de estabelecer se o mesmo é "ruim", "bom" ou "ótimo", uma vez que todos os escolhidos para a nossa observação--feita através de concertos ao vivo e de filmes--figuram na galeria dos mais conceituados pela crítica especializada, mundialmente. Algumas observações podem ser incluídas na escala de valores, como por exemplo:

"3" = médio: avaliação considerada por muitos como a ideal;

"4" = muito: em algumas das alternativas apresentadas esta avaliação vai, segundo a

opinião de alguns estudiosos do assunto, um pouco além do que se deseja para um regente, enquanto que para outros indica uma liderança entusiástica; no que diz respeito à expressividade, é considerada pela maioria como sendo a avaliação desejada;

"5" = multíssimo: em qualquer das alternativas apresenta das esta é a avaliação considerada pela quase totalidade dos observadores como exagerada, anti-estética, "teatral", própria do regente que busca notoriedade baseado apenas em suas qualidades "atléticas".

Conquanto reflitam as opiniões correntes, estas observações têm, porém, um valor muito relativo. É bastante observar que entre os regentes avaliados--todos eles de renome, repetimos--não encontramos nenhum sequer com perfil retilíneo (vide fichas de observações) o que vem provar que as qualidades consideradas "negativas" e "positivas" podem, quando combinadas com equilíbrio, conviver perfeitamente na técnica dos grandes regentes. Com os perfis desta avaliação podem os regentes ser classificados, sem qualquer intenção qualitativa, como pertencentes ao tipo de Cultura Apolínea - comedidos - ou de Cultura Dionisíaca - extrovertidos.

Os movimentos por nós classificados, em cada parte do corpo humano, para aplicação da escala de avaliação, foram os seguintes:-

#### Cabeça

Movimentos (para o alto, para frente, para os lados)  
Composição fisionômica expressiva (significativa)  
Respiração (acompanhando os diferentes naipes)<sup>1</sup>

#### Tronco

Flexibilidade de movimentos  
Jogo de cintura

---

1. A respiração foi incluída aqui porque repercute em movimentos de cabeça.

### Membros

Braços (movimentos):

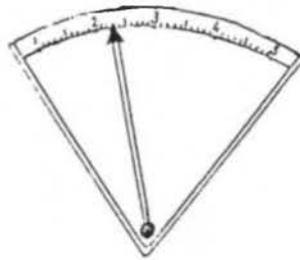
- . intensidade (enêrgicos, ativos)
- . amplitude (amplos, largos)
- . independência (entre si)

Mãos <sup>2</sup>

- . expressividade (com gestos significativos)

Pernas

- . movimentos (para frente, para os lados)
- . separação (distância entre ambas)
- . apoio na ponta dos pés



Os regentes por nós avaliados com esta escala de valores, foram:-

- . Andre Cluytens
- . Carlos Kleiber
- . Eleazar de Carvalho
- . Eugen Papst
- . Georg Solti
- . Hans Knappertsbusch
- . Herbert von Karajan
- . Horst Stein

---

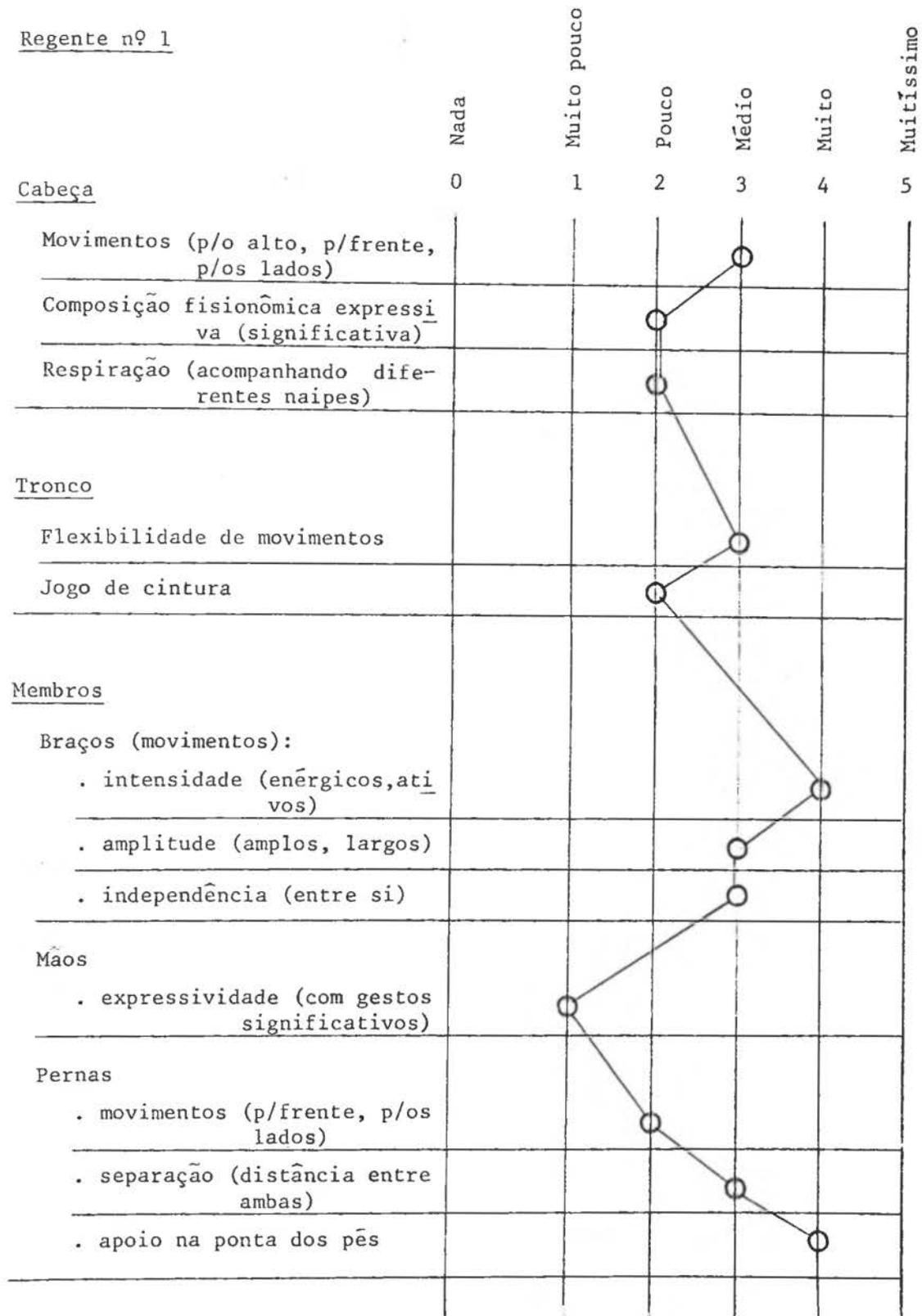
2. Embora braços e mãos possam ser considerados como um todo, preferimos avaliá-los separadamente em atenção à ênfase que uma grande parte dos regentes dá às mãos.

- . Isaac Karabtschewski
- . Joseph Keilberth
- . Karl Böhm
- . Leonard Bernstein
- . Rafael Kubelik
- . Richard Strauss
- . Roberto Schnorrenberg
- . Seiji Ozawa
- . Volker Wangenheim

O perfil dos regentes avaliados podem ser apreciados nas páginas seguintes. Serão eles indicados nas fichas de avaliação por números que não obedecem à ordem nominal apresentada nem têm significado como classificação de valores.

\* \* \*

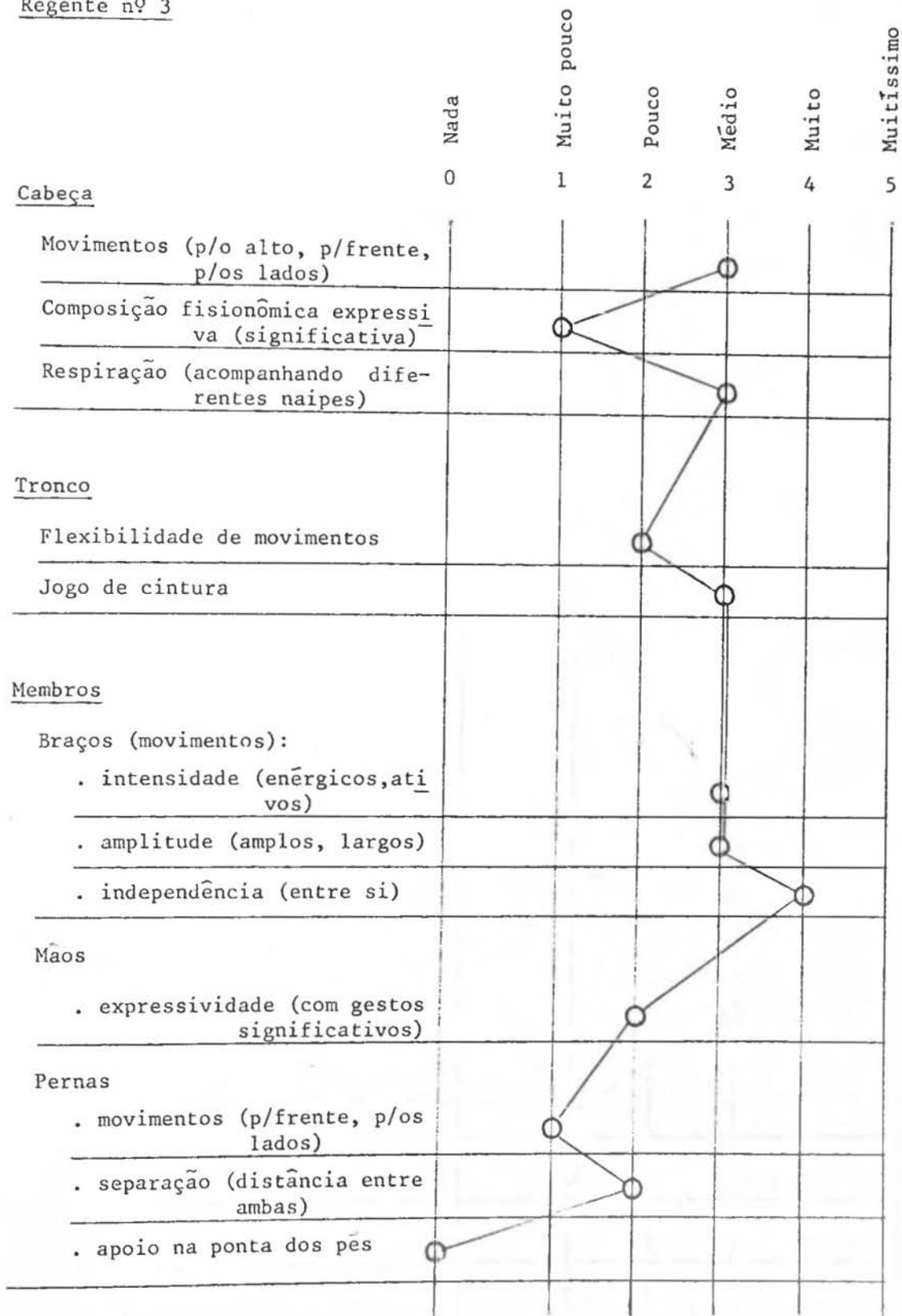
a) perfil dos regentes



Regente nº 2

	Nada	Muito pouco	Pouco	Médio	Muito	Muitíssimo
	0	1	2	3	4	5
<u>Cabeça</u>						
Movimentos (p/o alto, p/frente, p/os lados)			○			
Composição fisionômica expressiva (significativa)			○			
Respiração (acompanhando diferentes naipes)				○		
<u>Tronco</u>						
Flexibilidade de movimentos				○		
Jogo de cintura					○	
<u>Membros</u>						
Braços (movimentos):						
. intensidade (enérgicos, ativos)				○		
. amplitude (amplos, largos)				○		
. independência (entre si)					○	
<u>Mãos</u>						
. expressividade (com gestos significativos)				○		
<u>Pernas</u>						
. movimentos (p/frente, p/os lados)			○			
. separação (distância entre ambas)				○		
. apoio na ponta dos pés		○				

Regente nº 3



Regente nº 4

	Nada	Muito pouco	Pouco	Médio	Muito	Mitíssimo
	0	1	2	3	4	5
<u>Cabeça</u>						
Movimentos (p/o alto, p/frente, p/os lados)			○			
Composição fisionômica expressiva (significativa)				○		
Respiração (acompanhando diferentes naipes)		○				
<u>Tronco</u>						
Flexibilidade de movimentos		○				
Jogo de cintura		○				
<u>Membros</u>						
Braços (movimentos):						
. intensidade (enêrgicos, ativos)				○		
. amplitude (amplos, largos)				○		
. independência (entre si)				○		
Mãos						
. expressividade (com gestos significativos)				○		
Pernas						
. movimentos (p/frente, p/os lados)		○				
. separação (distância entre ambas)		○				
. apoio na ponta dos pés	○					

Regente nº 5

	Nada	Muito pouco	Pouco	Médio	Muito	Muitíssimo
	0	1	2	3	4	5
<u>Cabeça</u>						
Movimentos (p/o alto, p/frente, p/os lados)				○		
Composição fisionômica expressiva (significativa)			○			
Respiração (acompanhando diferentes naipes)			○			
<u>Tronco</u>						
Flexibilidade de movimentos				○		
Jogo de cintura				○		
<u>Membros</u>						
Braços (movimentos):						
. intensidade (enérgicos, ativos)					○	
. amplitude (amplos, largos)				○		
. independência (entre si)				○		
Mãos						
. expressividade (com gestos significativos)			○			
Pernas						
. movimentos (p/frente, p/os lados)			○			
. separação (distância entre ambas)		○				
. apoio na ponta dos pés		○				

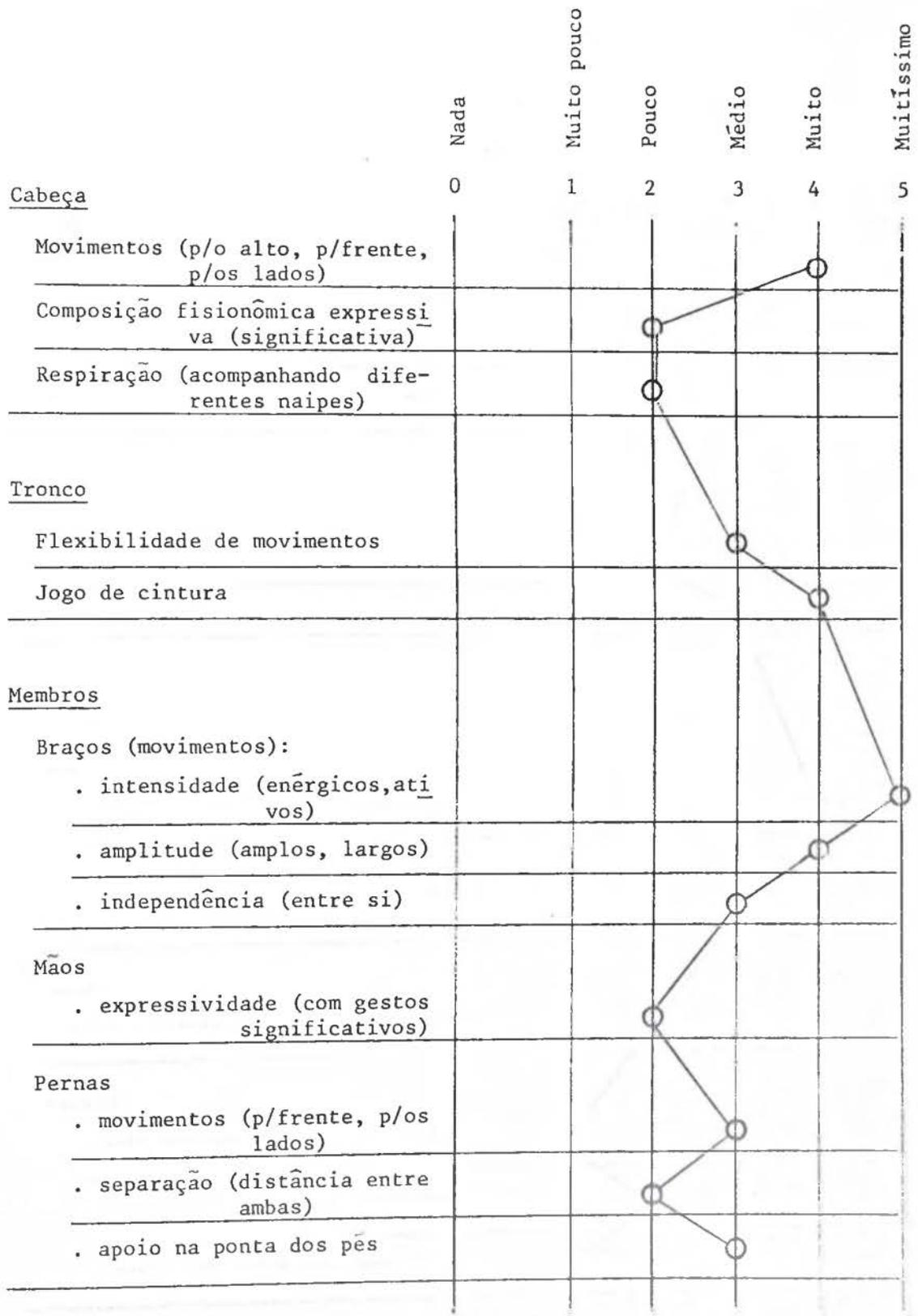
Regente nº 6

	Nada	Muito pouco	Pouco	Médio	Muito	Muitíssimo
	0	1	2	3	4	5
<u>Cabeça</u>						
Movimentos (p/o alto, p/frente, p/os lados)				○		
Composição fisionômica expressiva (significativa)					○	
Respiração (acompanhando diferentes naipes)			○			
<u>Tronco</u>						
Flexibilidade de movimentos					○	
Jogo de cintura					○	
<u>Membros</u>						
Braços (movimentos):						
. intensidade (enérgicos, ativos)					○	
. amplitude (amplos, largos)				○		
. independência (entre si)					○	
Mãos						
. expressividade (com gestos significativos)				○		
Pernas						
. movimentos (p/frente, p/os lados)			○			
. separação (distância entre ambas)			○			
. apoio na ponta dos pés				○		

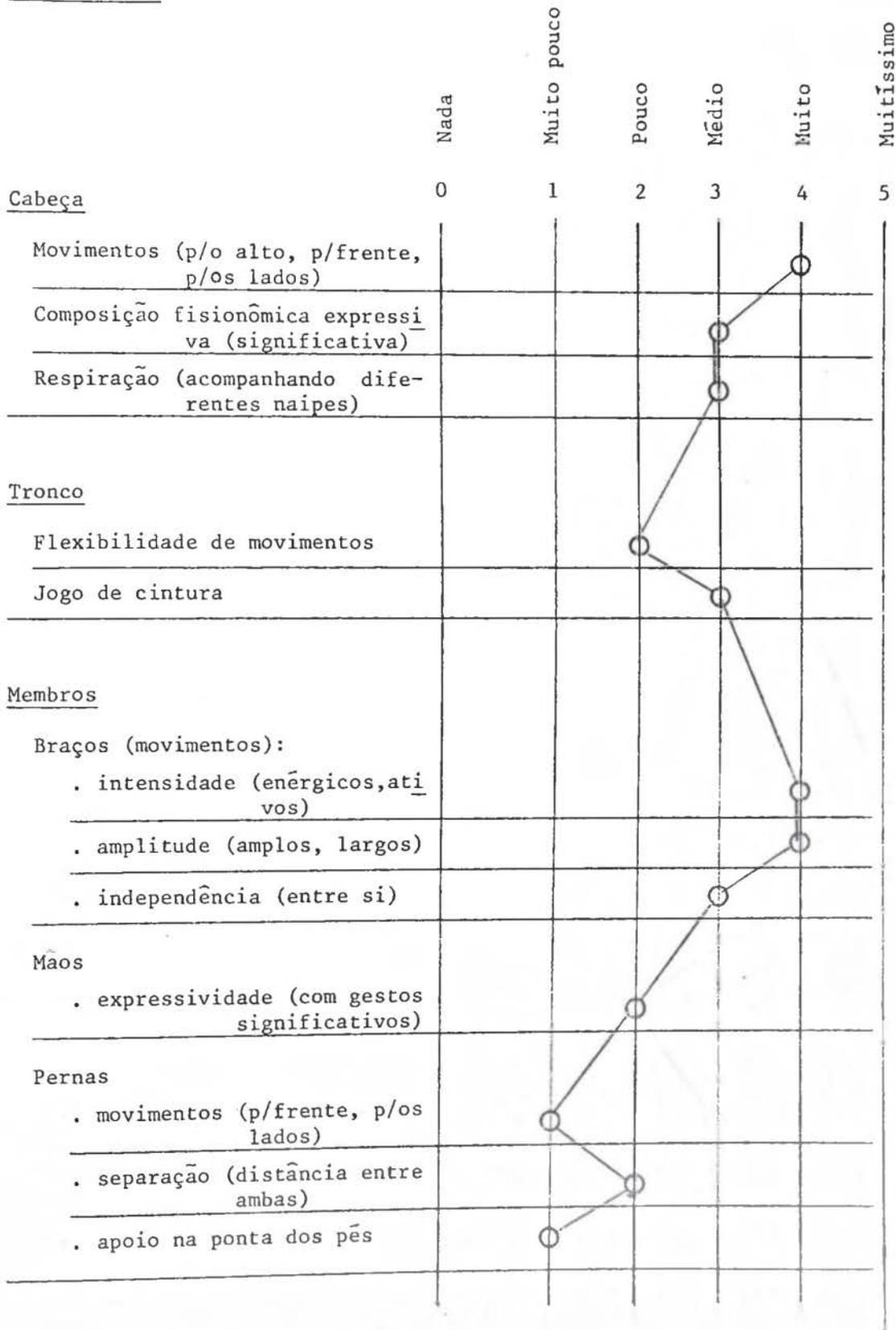
Regente nº 7

	Nada	Muito pouco	Pouco	Médio	Muito	Muitíssimo
	0	1	2	3	4	5
<u>Cabeça</u>						
Movimentos (p/o alto, p/frente, p/os lados)				○		
Composição fisionômica expressiva (significativa)				○		
Respiração (acompanhando diferentes naipes)				○		
<u>Tronco</u>						
Flexibilidade de movimentos					○	
Jogo de cintura					○	
<u>Membros</u>						
Braços (movimentos):						
. intensidade (enérgicos, ativos)					○	
. amplitude (amplos, largos)				○		
. independência (entre si)					○	
Mãos						
. expresividade (com gestos significativos)			○			
Pernas						
. movimentos (p/frente, p/os lados)				○		
. separação (distância entre ambas)				○		
. apoio na ponta dos pés				○		

Regente nº 8



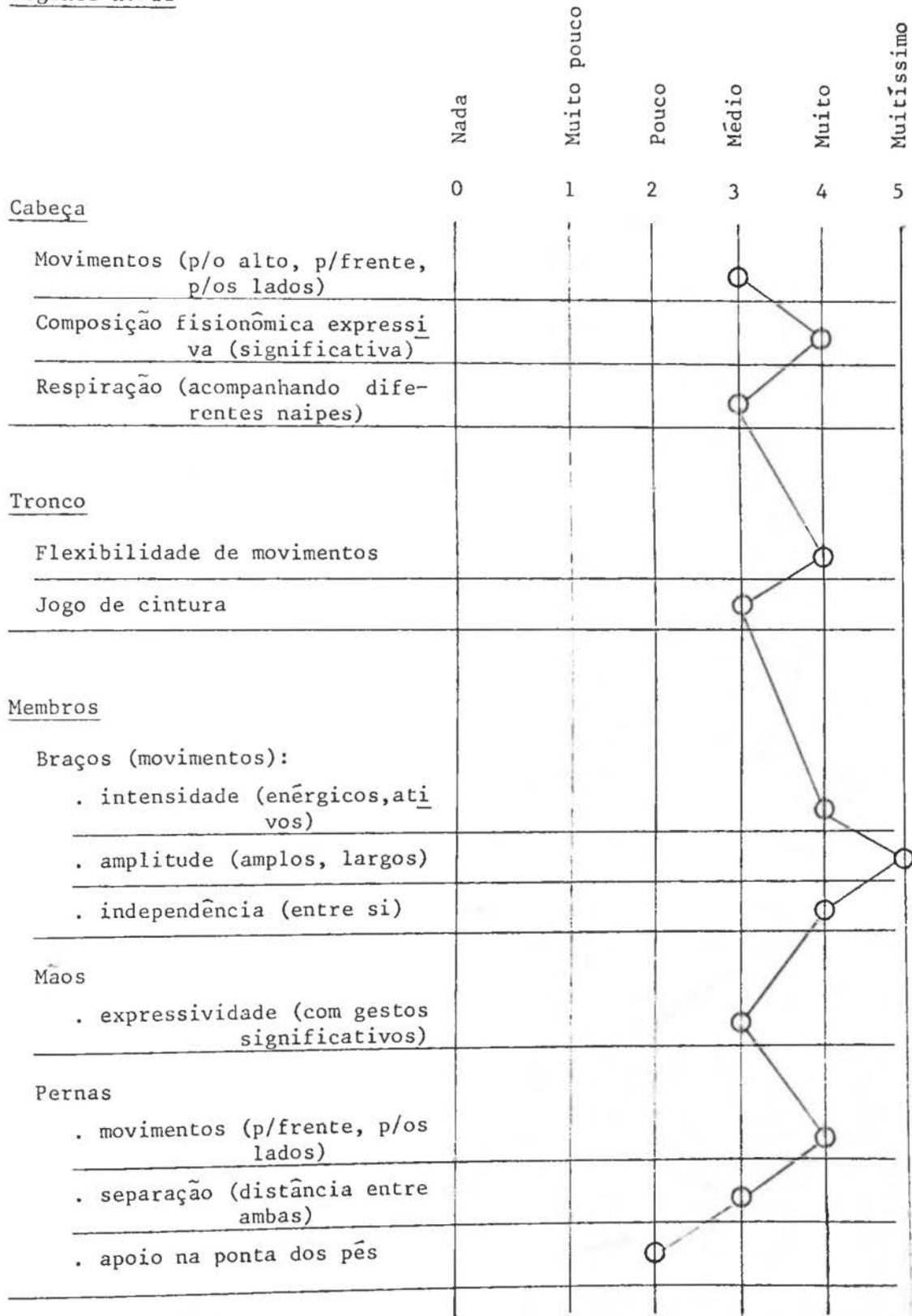
Regente nº 9



Regente nº 10

	Nada	Muito pouco	Pouco	Médio	Muito	Muitíssimo
	0	1	2	3	4	5
<u>Cabeça</u>						
Movimentos (p/o alto, p/frente, p/os lados)					○	
Composição fisionômica expressiva (significativa)				○		
Respiração (acompanhando diferentes naipes)				○		
<u>Tronco</u>						
Flexibilidade de movimentos				○		
Jogo de cintura					○	
<u>Membros</u>						
Braços (movimentos):						
. intensidade (enêrgicos, ativos)						○
. amplitude (amplos, largos)					○	
. independência (entre si)					○	
<u>Mãos</u>						
. expressividade (com gestos significativos)			○			
<u>Pernas</u>						
. movimentos (p/frente, p/os lados)				○		
. separação (distância entre ambas)				○		
. apoio na ponta dos pés			○			

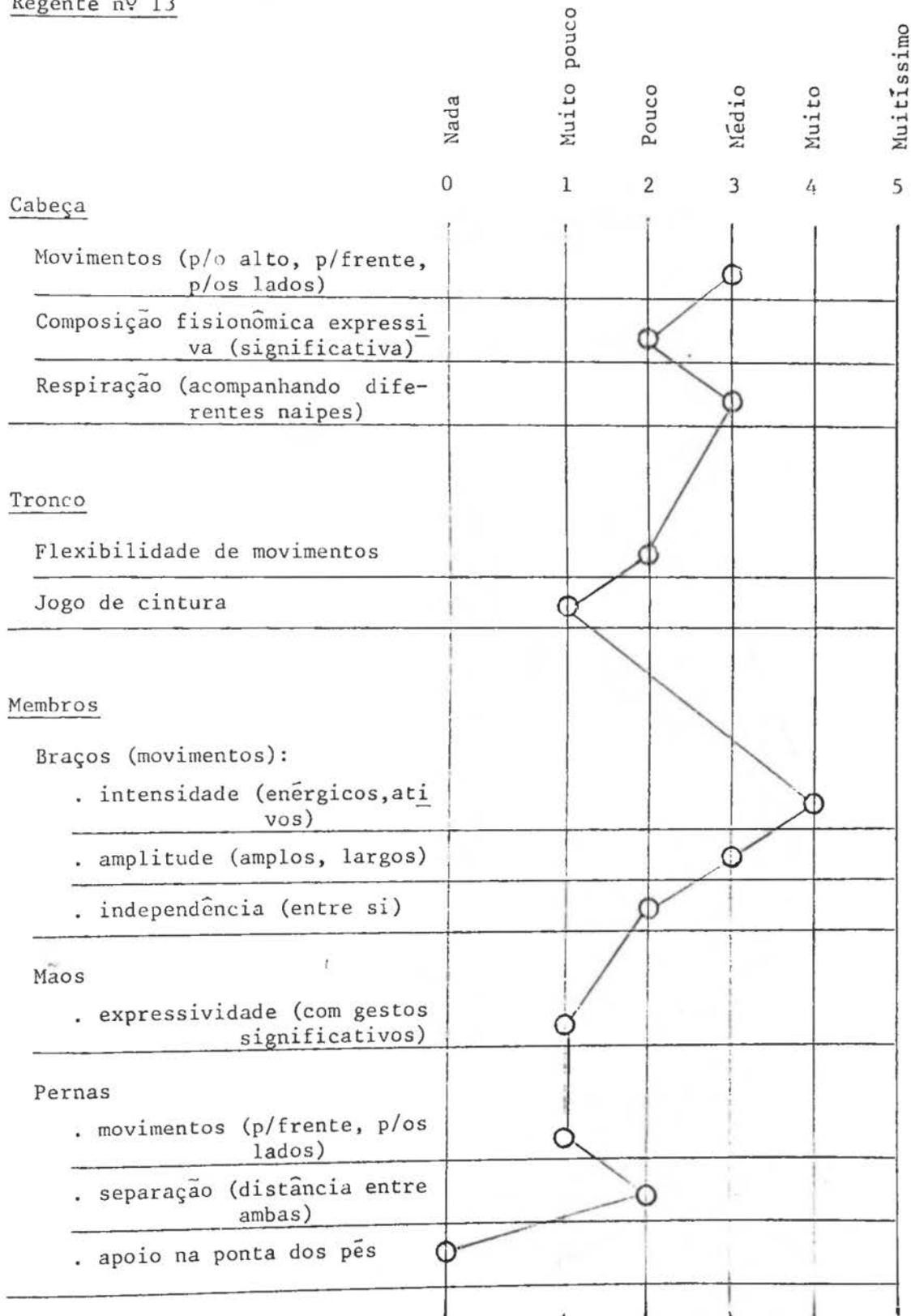
Regente nº 11



Regente nº 12

	Nada	Muito pouco	Pouco	Médio	Muito	Muitíssimo
	0	1	2	3	4	5
<u>Cabeça</u>						
Movimentos (p/o alto, p/frente, p/os lados)			○			
Composição fisionômica expressiva (significativa)				○		
Respiração (acompanhando diferentes naipes)			○			
<u>Tronco</u>						
Flexibilidade de movimentos					○	
Jogo de cintura					○	
<u>Membros</u>						
Braços (movimentos):						
. intensidade (enérgicos, ativos)				○		
. amplitude (amplos, largos)					○	
. independência (entre si)					○	
Mãos						
. expressividade (com gestos significativos)			○			
Pernas						
. movimentos (p/frente, p/os lados)			○			
. separação (distância entre ambas)				○		
. apoio na ponta dos pés		○				

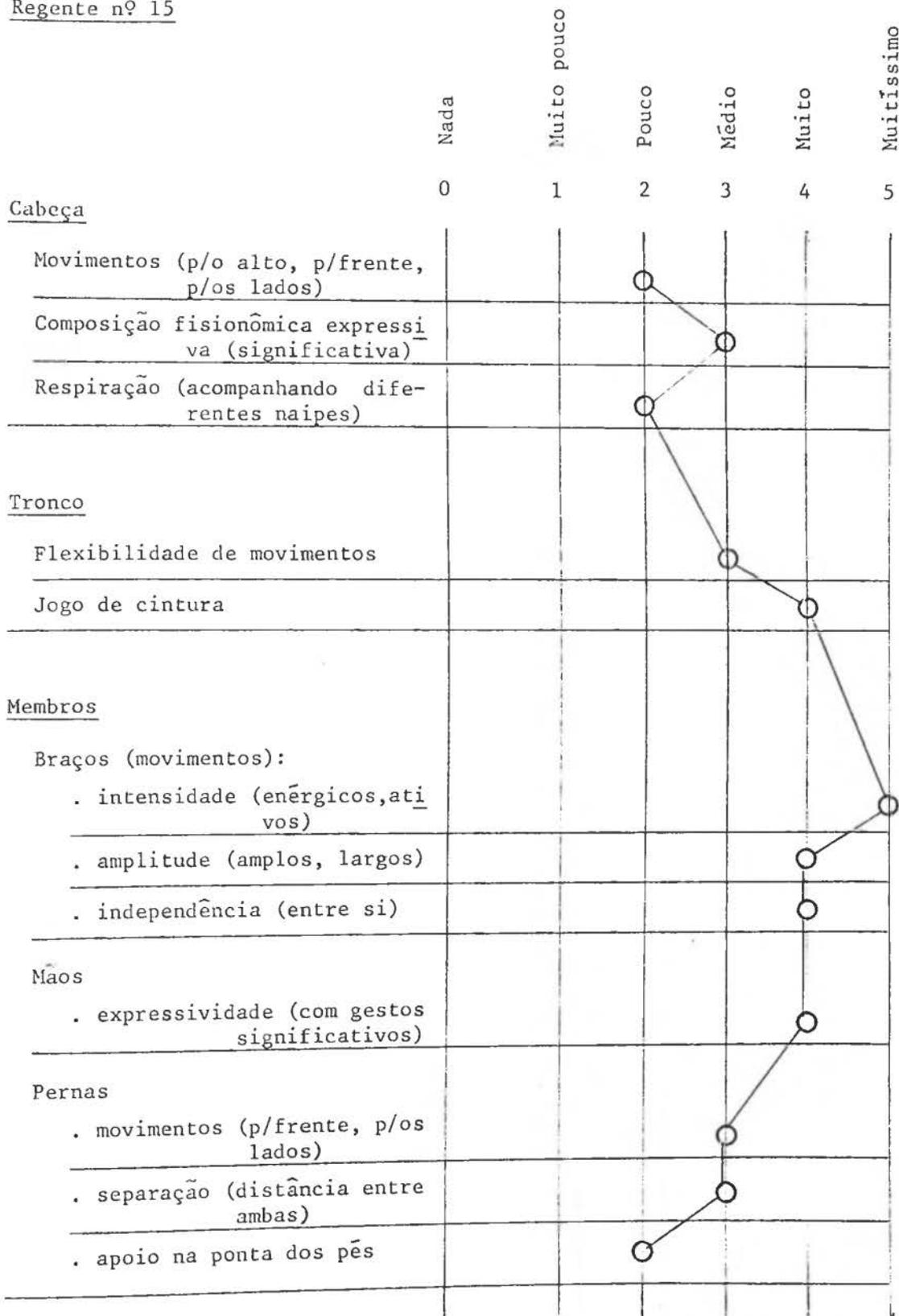
Regente nº 13



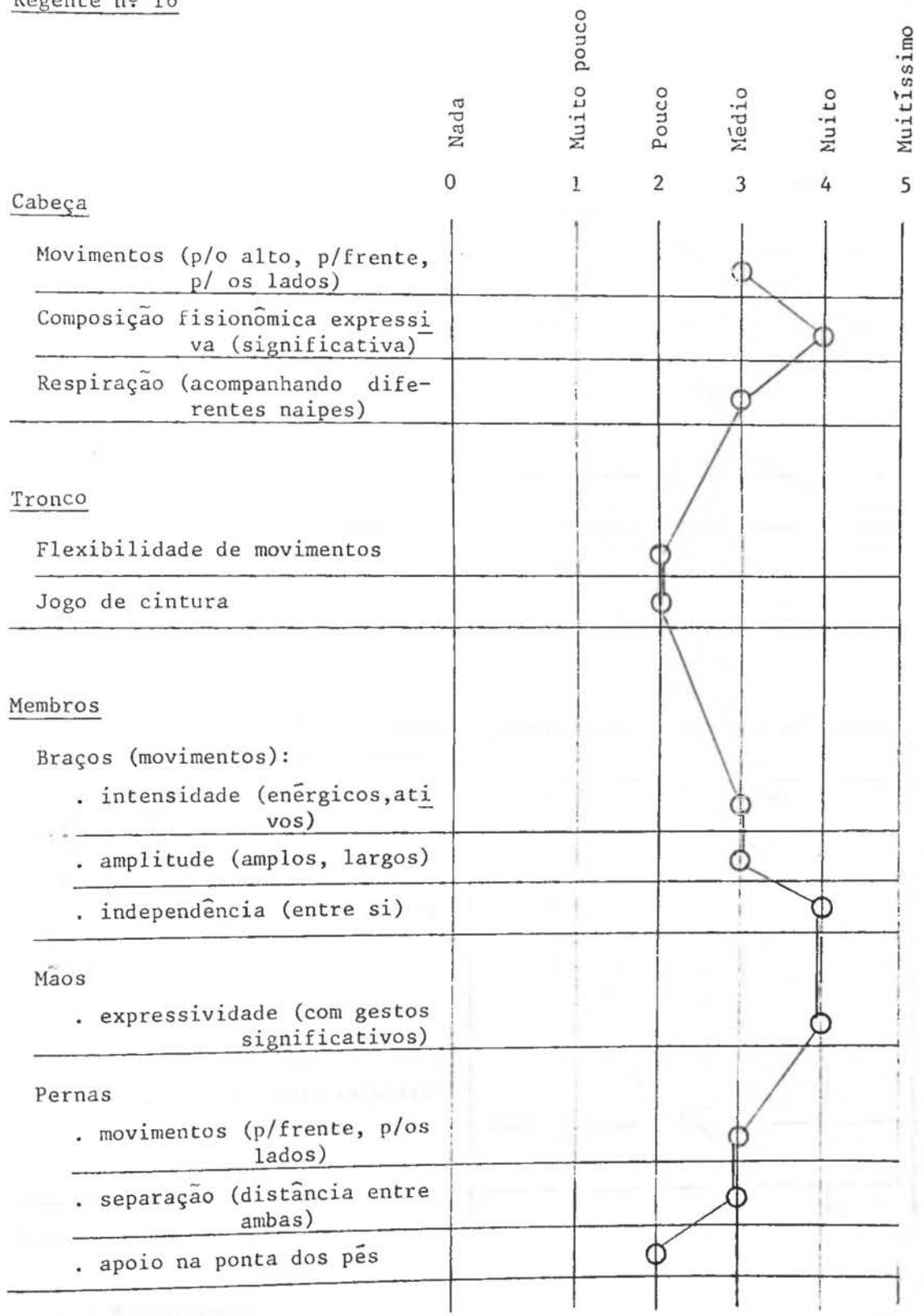
Regente nº 14

	Nada	Muito pouco	Pouco	Médio	Muito	Muitíssimo
	0	1	2	3	4	5
<u>Cabeça</u>						
Movimentos (p/o alto, p/frente, p/os lados)				○		
Composição fisionômica expressiva (significativa)				○		
Respiração (acompanhando diferentes naipes)				○		
<u>Tronco</u>						
Flexibilidade de movimentos			○			
Jogo de cintura				○		
<u>Membros</u>						
Braços (movimentos):						
. intensidade (enérgicos, ativos)					○	
. amplitude (amplos, largos)				○		
. independência (entre si)					○	
Mãos						
. expressividade (com gestos significativos)			○			
Pernas						
. movimentos (p/frente, p/os lados)			○			
. separação (distância entre ambas)			○			
. apoio na ponta dos pés		○				

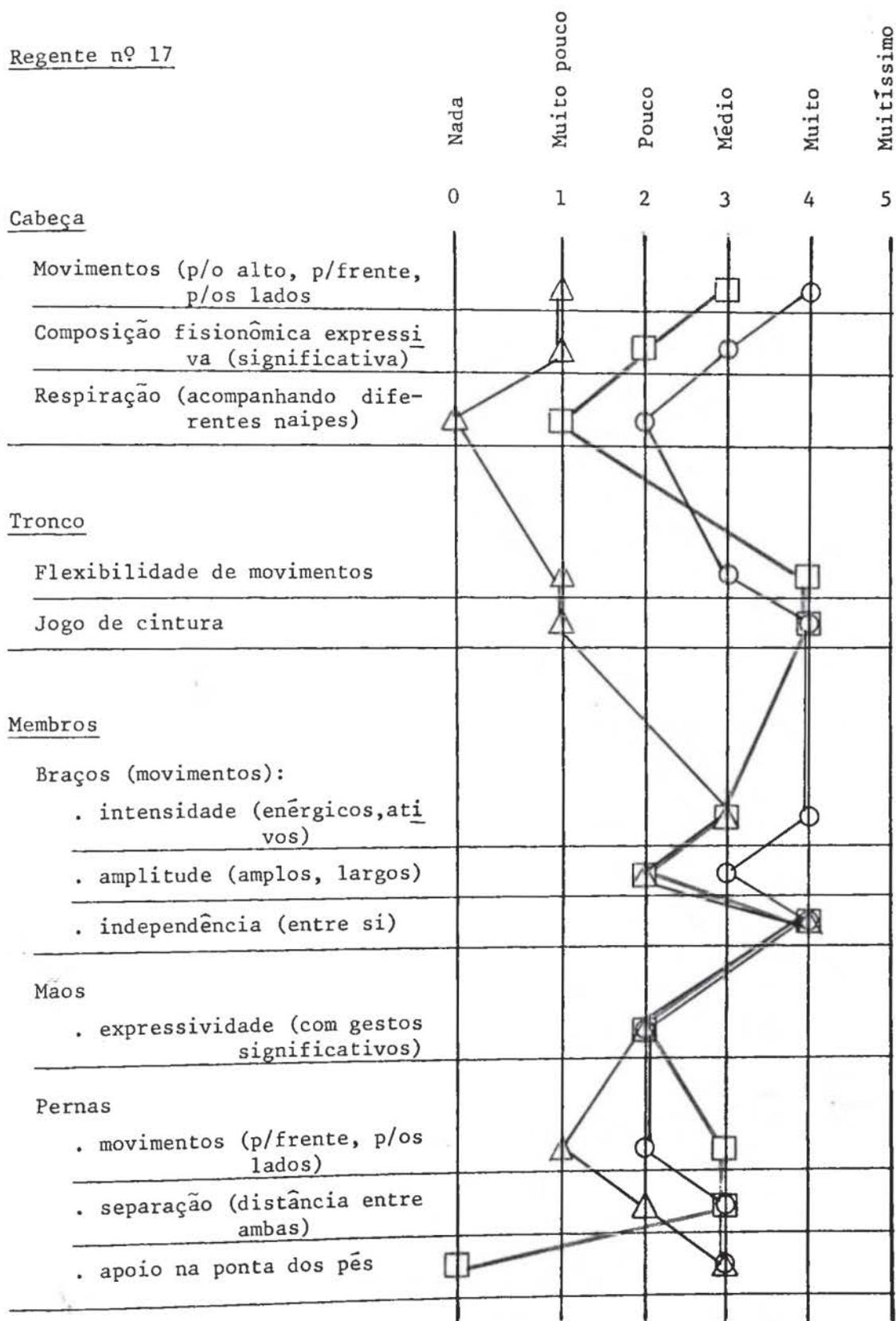
Regente nº 15



Regente nº 16



Regente nº 17



Legenda:-

- = Brahms
- = Beethoven
- △ = Mozart

Esta última avaliação (Regente nº 17) merece comentários especiais. Diz respeito a um dos regentes por nós observados, regendo, em ocasiões diversas 3 (três) autores: Brahms, Mozart e Beethoven, este último em ensaio. Acumulamos todas as anotações em uma só ficha para que possam ser observadas as diferenças na gestualização de um mesmo regente de acordo com o estilo e época das obras executadas. Essas diferenças não modificam, porém, as linhas do perfil do regente, a não ser em latitude, ou seja, para mais ou para menos na escala de valores.

Observe-se o perfil desse regente nas anotações da obra de Mozart (Classicismo) e de Brahms (Romantismo). A diferença



Fig. 1

reside apenas na maior intensidade da gestualização empregada na regência da obra de Brahms. Mesmo nas anotações da obra de Beethoven que foi apreciada quando em ensaio--onde ocorrem várias interrupções que cortam a seqüência da gestualização e, portanto, o "elan", o impulso interpretativo do regente--não existe, praticamente, a diferença de perfil. Tanto na parte da cabeça, como do tronco e também dos braços e das mãos, há uma concordância muito grande na gestualização usada nas 3 obras, sendo que, na independência dos braços e na expressividade das mãos a concordância é total. Apenas no movimento das pernas a gestua



Fig. 2

lização empregada na obra de Beethoven contraria a das outras duas, devido, naturalmente ao fato de ter sido registrada em um ensaio.

Uma classificação de tipos de perfis dos regentes avaliados poderia, de acordo com a nossa opinião, ser assim apresentada:-

Perfil tipo Apolíneo (comedido):

- regentes 1, 3, 4, 5 e 13.

Perfil tipo Dionisíaco (extrovertido):

- regentes 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16 e 17.

Os regentes 2 e 12, que não foram enquadrados em nenhum dos dois tipos, demonstram--de acordo, ainda, com a nossa opinião--tendências que os aproximam do tipo Dionisíaco.

#### b) coleta de opiniões

Anotamos também neste ítem da Observação Direta, o resultado da consulta ao espectador/ouvinte de concertos de Orquestras Sinfônicas e de Corais.

O processo que usamos nessa consulta foi o de entregar ao espectador/ouvinte, em salas de espetáculos, a pessoas habituadas a frequentá-las e a alunos de Faculdades de Música, uma folha de papel contendo a seguinte pergunta:-



Fig. 3

A gestualização, ou seja, a expressão corporal do regente exerce influência sobre a maneira como você recebe a mensagem sonora de uma orquestra (de um coral), ou não exerce nenhuma influência?

- Exerce influência
- Não exerce nenhuma influência

Conseguimos consultar 3.758 espectadores/ouvintes , que nos deram as seguintes respostas:-

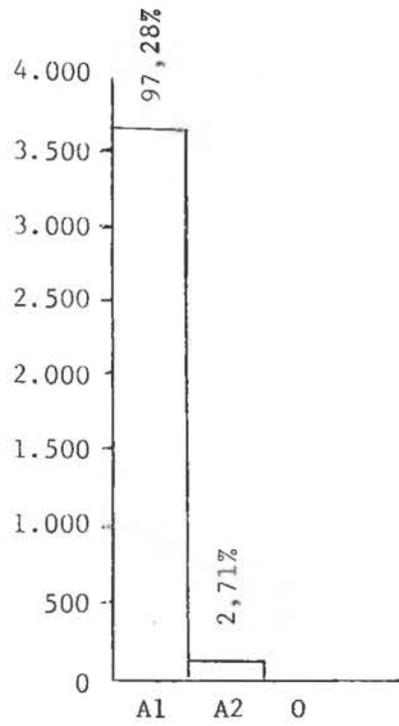
- 3.656 espectadores/ouvintes afirmam que a gestualização, ou seja, a expressão corporal do regente, exerce influência sobre a maneira como recebem a mensagem sonora de uma orquestra ou de um coral;
- 102 espectadores/ouvintes afirmam que a gestualização do regente não exerce nenhuma influência sobre a maneira como recebem a mensagem sonora de uma orquestra ou de um coral.

A nossa consulta aos espectadores/ouvintes foi realizada:-

- no Teatro Municipal de São Paulo
- no Teatro de Cultura Artística - São Paulo
- junto a alunos de Faculdades de Música em S.Paulo
- junto a pessoas habituadas a assistir a concertos de orquestras e de corais

Apresentamos, em seguida, um gráfico dos resultados obtidos nesta consulta:-

Espectadores/Ouvintes



Alternativa 1 (A1) - Exerce influência

Alternativa 2 (A2) - Não exerce nenhuma influência

Outras (0)

\* \* \*

## 2.2. Entrevistas

Estabelecemos, inicialmente, um esquema que pudesse orientar o nosso trabalho, definindo os seus três aspectos principais, a saber:-

- a) Objetivo
- b) Estrutura
- c) Procedimento (Metodologia)

### a) Objetivo

Procurar conhecer, através do testemunho de artistas intérpretes e, com ênfase especial, de regentes, as particularidades inerentes à atividade musical de cada um, para poder situar até que ponto a expressão corporal do artista --especialmente do regente, repetimos--(braços, mãos, corpo, fisionomia, respiração) se torna um código de comunicação da imagem sonora criada na sua mente (impondo-se, no caso do regente, como elemento primordial da técnica de regência--respeitadas as características individuais--) e possa ter uma influência direta sobre o executante e o espectador/ouvinte.

### b) Estrutura

Elaborar algumas perguntas que, aparentemente redundantes, visassem à abrangência maior possível das peculiaridades atinentes aos mais variados setores da Expressão e

da Comunicação. Com a finalidade de facilitar a apreciação dos depoimentos que seriam dados pelos artistas, as perguntas foram separadas em dois grupos distintos:-

- para Regentes
- para Intérpretes

c) Procedimento (Metodologia)

Fazer gravações das entrevistas concedidas, procurando ouvir os artistas que, além de alçada bagagem de conhecimentos, possuíssem uma experiência muito grande no desenvolvimento de suas atividades artísticas e pertencessem às mais variadas correntes musicais atuantes.

Todos os Regentes entrevistados ouviram as mesmas perguntas do seu grupo, o mesmo acontecendo com os Intérpretes. Pode-se dizer, portanto, que as perguntas foram homogêneas, o mesmo não acontecendo com as respostas. Prende-se isso ao fato de terem sido as perguntas, na sua maioria, consideradas "abertas", o que deu ao entrevistado a oportunidade de apresentar as mais variadas sugestões, dificultando assim a tabulação.

Todas as entrevistas foram gravadas, menos a de um regente que, de posse das perguntas, preferiu mandar as respostas por escrito <sup>1</sup>.

---

1. Trata-se do regente Eleazar de Carvalho.

2.2.1. Os entrevistados - As perguntas

Entrevistamos ao todo 24 (vinte e quatro) artistas:-

- . 14 regentes (orquestra e coral)
- . 10 intérpretes (instrumentistas, cantores, bailarinos)

Os 14 regentes entrevistados:-

- . Benito Juarez
- . Bernardo Federowski
- . Diogo Pacheco
- . Eleazar de Carvalho
- . Eliseu Narciso
- . Fábio Mechetti
- . Flávio Garcia
- . Helena Maria Starzynski
- . Jamil Maľuf
- . João de Souza Lima
- . John Luciano Neschling
- . Olivier Toni
- . Roberto Schnorrenberg
- . Samuel Moraes Kerr

Os 10 intérpretes entrevistados:-

- . Ayrton Adelino Teixeira Pinto (violinista)
- . Célia Gouveia (bailarina)
- . Décio Otero (bailarino e coreógrafo)
- . Gilberto Tinetti (pianista)
- . John Edward Boudler (percussionista)
- . José Benedito de Camargo (trumpetista)
- . Lola Benda (violinista)
- . Marika Gidalli (bailarina)

- . Martha Herr (cantora)
- . Maurice Vaneau (diretor de teatro, produtor, ator, coreógrafo, cenógrafo, figurinista)

Obs:- Entre os intérpretes entrevistados, há um que se dedica também à regência de orquestra de jovens. A sua entrevista foi feita, entretanto, com vistas a sua atividade artística mais constante: violinista <sup>1</sup>.

É de toda importância salientar que todos os entrevistados desenvolvem sua atividade artística principalmente em São Paulo. Não acreditamos, porém, que por essa razão devemos circunscrever apenas a São Paulo o resultado a que chegamos. Talvez possamos até apresentá-lo como retrato da situação artística dos grandes centros mundiais, se considerarmos que grande parte dos entrevistados atua também no exterior, onde vários deles realizaram os seus estudos. Além disso, podemos considerar ainda, que, a observação direta, feita através de concertos ao vivo e de filmes, focalizou regentes famosos de várias partes do mundo, e que a bibliografia por nós consultada é internacional.

A expressão corporal como elemento de comunicação do regente apreciada em São Paulo, deixa, entretanto, mesmo com os considerados registrados, campo aberto para ampliação da pesquisa em outros centros musicais, nacionais ou estrangeiros, onde, temos certeza, muita coisa mais de valor cultural-artístico poderá ser recolhida.

---

1. Trata-se da violinista Lola Benda que formou e dirige uma Orquestra de Jovens, tendo sido agraciada, por essa sua atividades em concertos, rádio e televisão, com um troféu da Ordem dos Músicos do Brasil.

As perguntas feitas para os regentes foram as seguintes:-

1. Qual a sua sensação física quando está regendo?
2. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?
3. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do mesmo, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?
4. Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?
5. Qual é a sua relação corporal com a regência?
6. Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?
7. O que entende por técnica de regência, do ponto de vista mecânico, corporal?

Para os intérpretes, as perguntas foram estas:-

1. Qual a sua sensação física quando está tocando (cantando, dançando)?
2. Quando está tocando (cantando, dançando) os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados por uma imposição física necessária à uma satisfação interior?

3. Os movimentos corporais do instrumentista (cantor, bailarino) limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do mesmo, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?
4. Qual a importância que os instrumentistas (cantores, bailarinos) dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?
5. Qual é a sua relação corporal com a execução instrumental (com o canto, com a dança)?
6. Na execução instrumental (no canto, na dança) qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

Como pode ser verificado, apenas a 2a. pergunta dos regentes é diferente da 2a. pergunta dos intérpretes, e a 7a. pergunta daqueles não foi formulada para estes por ser específica de regência. As demais são idênticas.

Repetimos, ainda uma vez, que a aparente redundância das perguntas prende-se ao fato de procurarmos conseguir com elas, a maior abrangência possível das peculiaridades inerentes aos mais variados setores da Expressão e da Comunicação.

As reproduções das entrevistas constituem o Apêndice deste trabalho.

### 2.2.2. Tabulação dos depoimentos recebidos - Comentários

Para que se possa fazer uma avaliação mais fiel das entrevistas realizadas, apresentamos uma tabulação dos depoimentos recebidos, separando os regentes dos intérpretes.

Antes, porém, é necessário que sejam feitas algumas considerações sobre as perguntas formuladas.

- 1º) A 2a. pergunta é considerada "fechada", pois apresenta as alternativas a serem escolhidas. Se bem analisada, porém, verifica-se que nada impede o entrevistado de apresentar soluções diferentes;
- 2º) a 3a. pode ser considerada "semi-fechada", pois, embora apresentando as opções, deixa uma abertura para outras soluções;
- 3º) as perguntas restantes, 1a., 4a., 5a., 6a. e 7a. (esta exclusiva para regentes) são "abertas", pois deixam os entrevistados completamente à vontade para as respostas.

A rigor, portanto, todas as perguntas são "abertas", o que dá margem à diversidade de respostas.

Se por um lado essa diversidade dificulta a tabulação, por outro apresenta uma riqueza de opiniões que bem mostram a amplitude do campo que está sendo explorado. Para contornar as dificuldades, procuramos condensar em poucas respostas (4--quatro-- em cada tabulação) as opiniões externadas. Alguns entrevistados deixaram de receber algumas perguntas: para um regente não foi feita a

1a. pergunta e para quatro intérpretes não feitas várias perguntas. Isto, entretanto, não prejudicou em nada a pesquisa realizada, porquanto, dos regentes entrevistados--que é o nosso alvo maior neste trabalho--apenas um deixou de receber uma pergunta que poderia, inclusive, ter sido computada com base nas suas respostas dadas às outras perguntas. Não fizemos, entretanto, essa anotação de opinião. Com vistas às omissões relacionadas com os quatro intérpretes, não devemos esquecer que, sem desmerecer a sua importância na pesquisa, os mesmos representam, neste trabalho, somente um "background" da situação. Estas omissões, que aconteceram pelos mais variados motivos, foram resolvidas, na tabulação, com anotações nos itens "Sem resposta" ou "Nenhum", para efeito de percentagem. Constam, entretanto, observações após a tabulação de cada pergunta onde isso tenha sucedido. Em seguida a cada tabulação, fazemos, também, um breve comentário sobre as respostas tabuladas.

Depois destas considerações, que julgamos necessárias, passamos à tabulação de cada pergunta.

\* \* \*

a) Regentes1a. Pergunta

- Qual a sua sensação física quando está regendo?

Respostas	Nº de respostas	%
- Depende das circunstâncias (ensaio, concerto, estado de espírito, ambiente)	5	35,71
- De envolvimento com a música (de energia que comunica, que cria)	7	50,00
- Mecânica, sem premeditação	1	7,14
- Sem resposta	1	7,14
Total	14	99,99

Obs: - O último ítem (Sem resposta) deve-se ao fato de--por omissão--não haver sido feita esta pergunta a um dos entrevistados.

- Nesta e nas demais tabulações das perguntas aos regentes, não foram feitos os arredondamentos nas percentagens das respostas. Por esse motivo, a soma das mesmas não completa 100%.

Comentário

A sensação de envol<sub>l</sub>vimento com a m<sub>u</sub>sica, num dis<sub>p</sub>êndio de energia que comuni<sub>ca</sub>, que cria, é a sensação f<sub>í</sub>sica sentida pela maioria dos entrevistados. Para número um pouco menor, a sensação sentida depende das circunstâncias, o que faz pensar que, em situação ideal, a sua sensação seria também de envolvimento criativo com a m<sub>u</sub>sica. Apenas um deles encara a situação sob um aspecto me<sub>c</sub>ânico, frio.



Fig. 1

\* \* \*

2a. Pergunta

- Quando estã regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

Respostas	Nº de respostas	%
- São guiados exclusivamente pela vontade	1	7,14
- São ditados pela imagem sonora criada na própria mente	1	7,14
- Ambos	10	71,42
- Nenhum	2	14,28
Total	14	99,98

Comentário

A maioria absoluta dos entrevistados combina as alternativas apresentadas, deixando claro que a vontade, em ũltima análise nada mais é do que a expressão plástica da imagem sonora criada pela mente.



Fig. 2

3a. Pergunta

- Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do mesmo, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

Respostas	Nº de respostas	%
- Limitam-se a acompanhar o ritmo da música	1	7,14
- Traduzem o sentimento interior do regente	1	7,14
- Ambos	9	64,28
- Nenhum	3	21,42
Total	14	99,98

Comentário



Fig. 3

Também aqui os regentes unem as duas alternativas apresentadas. Isto demonstra uma coerência muito grande dos entrevistados, pois esta 3a. pergunta é, a rigor, a mesma 2a. pergunta formulada de maneira diferente.



Fig. 4

4a. Pergunta

- Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

Respostas	Nº de respostas	%
- Grande importância (quando em função do aprimoramento da interpretação)	9	64,28
- Importância relativa	1	7,14
- Depende da índole e da formação cultural do regente	3	21,42
- Nenhuma importância	1	7,14
Total	14	99,98

Comentário

Ainda aqui, houve uma concordância muito acentuada com relação à grande importância da expressão corporal como forma de comunicação, especificamente quando em função do aprimoramento da interpretação. É interessante anotar que um dos entrevistados lembrou que, às vezes, até um gesto que em expressão corporal seria plasticamente deslegante ou mesmo feio, provoca uma reação muito mais rápida e objetiva no conjunto que está sendo regido.



Fig. 5

5a. Pergunta

- Qual é a sua relação corporal com a regência?

Respostas	Nº de respostas	%
- De vibração total de todos os membros e músculos	8	57,14
- Depende da reação do conjunto dirigido	2	14,28
- De comedimento, de movimentos pequenos	2	14,28
- De preocupação para executar gestos claros	2	14,28
Total	14	99,98

Comentário

As respostas aqui, naturalmente, apresentam várias alternativas, pois cada regente tem a sua personalidade, a sua maneira de ser. Existe, porém, em todos eles, a preocupação de adequar os seus gestos às necessidades de uma fiel interpretação, como pode ser constatado nas reproduções das entrevistas. Achemos interessante anotar aqui algumas observações feitas pelos entrevistados ao responderem à presente pergunta:-



Fig. 6

- Tento fazer "com que meus gestos e a minha expressão sejam dirigidos em primeiro lugar à própria orquestra, ou seja, ao grupo instrumental que está tocando, nunca aos que estão atrás de mim, ao público". (grifamos)
  
- "A função do regente não é exatamente a de um bailarino. É exatamente o contrário, porque o bailarino precisa do estímulo da música para poder realizar a sua arte, e o regente através do gesto estimula a música, a criação da música."
  
- "Eu sou grande, robusto e mais ou menos quadrado. Isso implica numa relação de expressão corporal, de gestica em geral, de técnica, completamente diferente do regente pequeno, magro".

\* \* \*

6a. Pergunta

- Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

Braços

Respostas	Nº de respostas	%
- Conduzir a marcação dos tempos e fazer fraseado	1	7,14
- Marcar o ritmo, a dinâmica, manter o equilíbrio	6	42,85
- Depende da personalidade do regente	2	14,28
- Sem resposta	4+1	35,71
Total	14	99,98

Mãos

Respostas	Nº de respostas	%
- Como meio real de expressão	5	35,71
- Marcar o ritmo, a dinâmica, manter o equilíbrio	1	7,14
- Depende da personalidade do regente	2	14,28
- Sem resposta	5+1	42,85
Total	14	99,98

Corpo

Respostas	Nº de respostas	%
- Transmite a pulsação básica	1	7,14
- Transmite expressividade	4	28,57
- Depende da personalidade do regente	2	14,28
- Sem resposta	6+1	50,00
Total	14	99,99

Fisionomia

Respostas	Nº de respostas	%
- Transmite incentivo ou reprovacão	1	7,14
- Transmite expressividade	5	35,71
- Sem importância	1	7,14
- Sem resposta	6+1	50,00
Total	14	99,99

Respiração

Respostas	Nº de respostas	%
- De fundamental importância para a regência	5	35,71
- De fundamental importância para o fraseado e o "ataque"	4	28,57
- Sem nenhuma importância	0	-
- Sem resposta	4+1	35,71
Total	14	99,99

Comentário

Esta pergunta, desdobrada em cinco itens, abrange praticamente toda a técnica da regência. A nossa intenção ao



Fig. 7

formulá-la foi, entretanto, a de procurar estabelecer apenas, e em poucas palavras, a importância específica de cada um dos membros do corpo, e também de le próprio, no desenvolvimento da regência. Com a preocupação de tornar mais clara a resposta, fizemos uma tabulação para cada item solicitado. Isso deu margem, porém, a que houvesse em cada item um número bastante razoável de "Sem resposta". Por que? Talvez porque quase todos os regentes entrevistados tenham considerado o corpo no seu todo, demonstrando, porém, uma preocupação maior com a respiração. É interessante se já observado que, com exceção da Fisiologia, todos os outros itens revelam preocupações variadas que definem a personalidade dos regentes entrevistados.

apenas, e em poucas palavras, a importância específica de cada um dos membros do corpo, e também de le próprio, no desenvolvimento da regência. Com a preocupação de tornar mais clara a resposta, fizemos uma tabulação para cada item so



Fig. 8

\* \* \*

7a. Pergunta

- O que entende por técnica de regência, do ponto de vista mecânico, corporal?

Respostas	Nº de respostas	%
- É o estudo do domínio dos movimentos corporais	10	71,42
- É a marcação dos tempos	2	14,28
- É uma coisa inútil	1	7,14
- Sem resposta	1	7,14
Total	14	99,98

Comentário

Apenas três regentes não comungam com a idéia dos demais. Dois deles são radicais, preferindo condensar na marcação dos tempos toda a técnica da regência! Um, entretanto, afirma que a técnica de regência é uma coisa inútil! (grifamos)

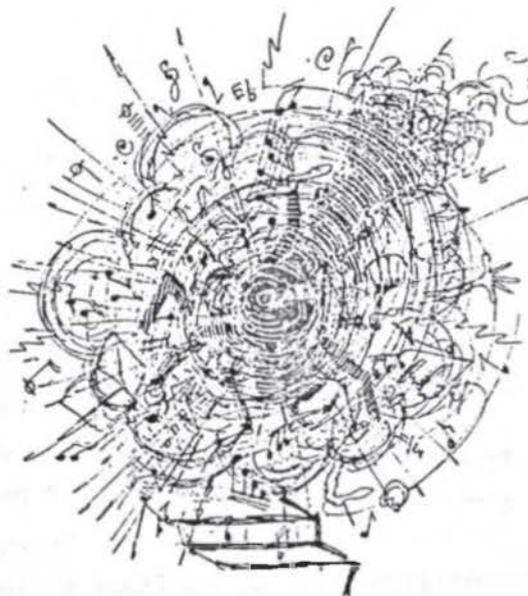


Fig. 9

b) Intérpretes

1a. Pergunta

- Qual a sua sensação física quando está tocando (cantando, dançando)?

Respostas	Nº de respostas	%
- De entrega total (espiritual e física)	5	50,00
- Depende das circunstâncias do momento	3	30,00
- É um fenômeno psico-motor	1	10,00
- Sem resposta	0+1	10,00
Total	10	100,00

Obs: - Um Intérprete (coreógrafo) não recebeu esta pergunta (Sem resposta = 1)

Comentário

Na 1a. pergunta para os Intérpretes, as respostas mostram que é maior o número daqueles que se entregam totalmente (física e espiritualmente) durante a execução de sua atividade artística, podendo ainda ser agregados a estes, aqueles que dizem depender das circunstâncias do momento a sensação sentida. Se compararmos as respostas dos Regentes dadas à igual pergunta, concluiremos que Intérpretes e Regentes se identificam na sensação física sentida, quando no desenvolvimento de suas atividades artísticas.



Fig. 10

2a. Pergunta

- Quando estã tocando (cantando, dançando) os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados por uma imposição física necessãria a uma satisfação interior?

Respostas	Nº de respostas	%
- São guiados exclusivamente pela vontade	0	-
- São ditados por uma imposição física	1	10,00
- Ambos	5	50,00
- Nenhum	2+2	40,00
Total	10	100,00

Obs:- Dois Intérpretes (1 coreógrafo e 1 percussionista) não receberam esta pergunta (Nenhum = 2).

Comentário

A maioria dos entrevistados (dois não receberam a pergunta) concorda que as duas alternativas devem ser unidas para traduzir a verdade. Se quisermos considerar que a "imposição física necessãria a uma satisfação interior" equivale à "imagem sonora criada na mente", verificamos que, novamente, encontramos concordãncia entre Intérpretes e Regentes.

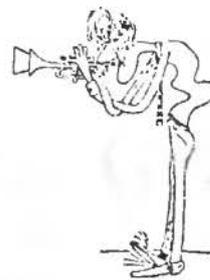


Fig. 11

3a. Pergunta

- Os movimentos corporais do instrumentista (cantor, bailarino) limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do mesmo, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

Respostas	Nº de respostas	%
- Limitam-se a acompanhar o ritmo da música	1	10,00
- Traduzem o sentimento interior do intérprete	1	10,00
- Ambos	5	50,00
- Nenhum	2+1	30,00
Total	10	100,00

Obs:- Um Intérprete (bailarina) não recebeu esta pergunta (Nenhum = 1).

Comentário

Mais uma vez a maioria dos entrevistados (um não recebeu a pergunta) concorda com a união das duas alternativas apresentadas, para traduzir a verdade dos fatos. E ainda uma vez Intérpretes e Regentes apresentam identidade de opinião.



Fig. 12

4a. Pergunta

- Qual a importância que os instrumentistas (cantores, bailarinos) dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

Respostas	Nº de respostas	%
- De vital importância	6	60,00
- De relativa importância	2	20,00
- De nenhuma importância	1	10,00
- Sem resposta	0+1	10,00
Total	10	100,00

Obs:- Um Intérprete (bailarina) não recebeu a pergunta (Sem resposta = 1).

Comentário

Mais de metade dos entrevistados considera de vital importância a expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções. Os bailarinos afirmaram: "A nossa fala é o nosso corpo".



Fig. 13

A cantora: "O canto tem que ser acompanhado pelo movimento corporal...". Um instrumentista: "... é muito importante...". Outro instrumentista: "... um reflexo do corpo, de tudo que está sendo sentido". Apenas um instrumentista opina ser de nenhuma importância a expressão corporal nas suas execuções. Esse mesmo instrumentista, entretanto, concorda (vide 2a.Pergunta) que os seus movimentos são ditados por uma "imposição física necessária ao bom desempenho técnico-artístico"... Novamente Intérpretes e Regentes pensam da mesma maneira (vide 4a.Pergunta - Regentes).

5a. Pergunta

- Qual é a sua relação corporal com a execução instrumental (com o canto, com a dança)?

Respostas	Nº de respostas	%
- De integração com a música	1	10,00
- De grande movimentação	2	20,00
- De movimentação comedida	2	20,00
- Sem resposta	1+4	50,00
Total	10	100,00

Obs:- Quatro Intérpretes (1 coreógrafo e 3 bailarinos não receberam a pergunta (Sem resposta = 4).

Comentário

Esta pergunta não foi dirigida a quatro Intérpretes. Excluindo-se o item "Sem resposta", observa-se um equilíbrio muito grande nas respostas, o que não sucede com os Regentes que, fisicamente, parecem vibrar mais com a sua atividade artística.



Fig. 14

6a. Pergunta

- Na execução instrumental (no canto, na dança) qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

Braços

Respostas	Nº de respostas	%
- Elementos básicos	8	80,00
- De expressividade	0	-
- Sem importância	0	-
- Sem resposta	1+1	20,00
Total	10	100,00

Obs:- Um Intérprete (bailarina) não recebeu a pergunta (Sem resposta = 1).

Mãos

Respostas	Nº de respostas	%
- Elementos básicos	8	80,00
- De expressividade	0	-
- Sem importância	0	-
- Sem resposta	1+1	20,00
Total	10	100,00

Obs:- Um Intérprete (bailarina) não recebeu a pergunta (Sem resposta = 1).

Corpo

Respostas	Nº de respostas	%
- Elemento básico	6	60,00
- De expressividade	2	20,00
- Sem importância	0	-
- Sem resposta	1+1	20,00
Total	10	100,00

Obs:- Um Intérprete (bailarina) não recebeu a pergunta (Sem resposta = 1).

Fisionomia

Respostas	Nº de respostas	%
- De importância relativa	0	-
- De expressividade	4	40,00
- Sem importância	0	-
- Sem resposta	5+1	60,00
Total	10	100,00

Obs:- Um Intérprete (bailarina) não recebeu a pergunta (Sem resposta = 1).

Respiração

Respostas	Nº de respostas	%
- Importantíssima	9	90,00
- De importância relativa	0	-
- Sem importância	0	-
- Sem resposta	0+1	10,00
Total	10	100,00

Obs:- Um Intérprete (bailarina) não recebeu a pergunta (Sem resposta = 1).

Comentário

É interessante observar a unanimidade dos Intérpretes no Ítem correspondente à Respiração. Todos os entrevistados que receberam esta pergunta, ressaltaram o fato de ser ela importantíssima no desenvolvimento de sua atividade artística. Sobre os demais Ítems (braços, mãos, corpo, fisionomia) não houve manifestação de alguns Intérpretes que, a exemplo do sucedido com uma parte dos Regentes, consideraram o corpo no seu todo, não destacando nenhuma parte, a não ser aquela que para todos é fundamental: a Respiração.

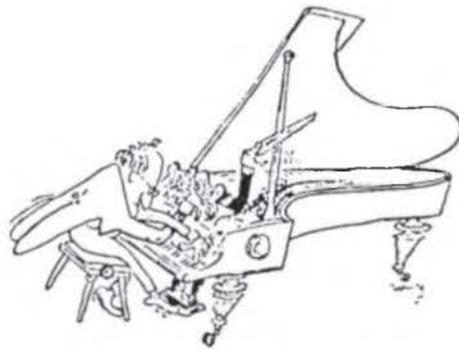


Fig. 15

\* \* \*

### 2.2.3. Destaque de algumas opiniões dos entrevistados

Após a tabulação dos depoimentos recolhidos nas entrevistas, achamos oportuno anotar e identificar a forma pela qual os entrevistados expuseram as suas idéias a respeito da importância da expressão corporal como elemento de comunicação musical.

#### a) Regentes

Ressaltamos primeiramente, algumas opiniões sobre 3 (três) pontos que julgamos fundamentais para a conclusão da nossa pesquisa.

#### Regência / Importância específica

- "A respiração é, talvez, o mais importante recurso de que dispõe o regente para ajudar o fraseado" (R. Schnorrenberg). - Cita, em seguida, alguns regentes como Hans Knapper Busch, que, conseguiam fazer uma orquestra iniciar junto unicamente através da fisionomia e da respiração.
- "A respiração é o fundamental de tudo, em qualquer atividade musical..." (B. Juarez).
- "Eu começaria com a respiração que é a mais importante de tudo" (J. Maluf).

#### Imagem sonora / Expressão corporal

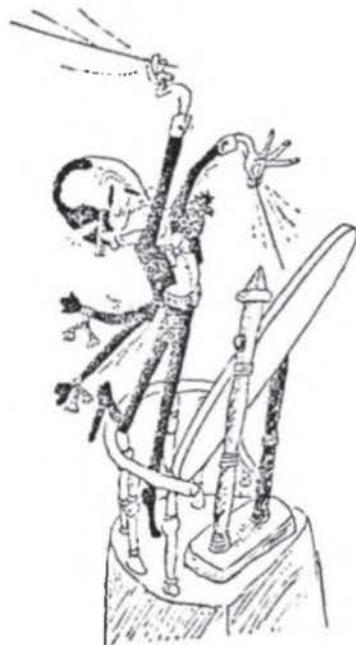
- "A transmissão fiel da imagem sonora criada pelo regente é o fruto de sua competência técnica, que

estã intimamente ligada a sua expressão corporal"  
(R. Schnorrenberg).

- "O regente precisa se tornar a mŭsica, o corpo dele precisa "virar" mŭsica" (S. Kerr).
- "Estabelecidas as imagens sonoras que existem na partitura e as que o regente imagina existir, os sensŕrios registram os resultados e os gestos (convencionais e expressivos) conduzem à re-criação de uma partitura" (E. de Carvalho).

#### Comunicação regente/orquestra e regente/pŭblico

- "O regente ẽ um artista e um artista depende do pŭblico. ẽ muito importante, por isso, a comunicação regente/pŭblico, que estã diretamente ligada à personalidade gestual do regente e à sua postura no "podium". Isso não significa que ele deva pensar em fazer a sua comunicação direta com o pŭblico do que ao mŭsico. Uma coisa ẽ decorrẽncia da outra" (F. Mechetti).
- "Tento fazer com que meus gestos e a minha expressão sejam dirigidos em primeiro lugar à prŕpria orquestra, ou seja, ao grupo instrumental que estã tocando, nunca aos que estão atrãs de mim, o pŭblico" (J. L. Neschling). (grifamos)
- "O regente deve dar atenção à sua postura, à beleza dos seus gestos, procurando ser, ao mesmo tempo, elegante e bastante claro dentro de uma simplicidade absoluta. Eu, pessoalmente me preocupo muito com esse aspecto visual" (D. Pacheco).



Elegantemente

Fig. 1

Anotamos, também, aqui, a opinião de um leigo em música, a respeito da comunicação regente/público:-

- "Muitas pessoas têm forte satisfação estética com a gesticulação de seus mestros preferidos"(R.Laban).<sup>1</sup>

Em seguida, algumas frases dos entrevistados sobre a expressão corporal na comunicação do regente:-

- Na Europa e nos Estados Unidos--onde as aulas são filmadas--a expressão corporal faz parte do currículo em Cursos de Regência (F. Mechetti).
- O regente só consegue realmente transmitir a sua imagem sonora da peça musical, quando usa a totalidade de seu corpo para dirigir (F. A. Garcia).
- O corpo dá vazão à expressividade total da música, da emoção geral (J. L. Neschling).
- É através da expressão corporal que o regente se comunica com a orquestra ou com o coral (B. Fedorowski).
- Estando a técnica de regência e os movimentos corporais do regente intimamente ligados, a expressão corporal é, inegavelmente, um elemento de grande

---

1. Laban, Rudolf - Domínio do movimento, São Paulo, Summus, 1978 - p.148.

importância para a comunicação musical do regente (H. M. Starzynski).

- Os movimentos da regência são provenientes de uma vontade que se expressa em gestos, podendo ser classificados como a corporização de imagens que estão na mente do regente (E. Narciso).
- Os gestos, os movimentos corporais mais apropriados para a regência são aqueles que, ridículos ou não, possibilitam ao regente transmitir as suas idéias musicais com fidelidade (O. Toni).
- Os movimentos corporais traduzem o seu sentimento (do regente) e são guiados pela sua vontade, que é a expressão de uma imagem rítmica criada mental e corporalmente (R. Schnorrenberg).
- Os gestos do regente nascem da emoção que dele se apodera, quando procura transmitir à orquestra a imagem sonora criada na sua mente (J. S. Lima).
- Os gestos precisam sugerir ao cantor ou ao instrumentista, o clima da música que está sendo executada (S. Kerr).
- A gestualização é a arquitetura através da qual o regente expõe e comunica as suas idéias. Enquanto o bailarino precisa do estímulo da música para poder realizar a sua arte, o regente através do gesto é que estimula a criação da música (B. Juarez).
- A regência não pode ser padronizada, pois ela se desenvolve de acordo com a personalidade de cada regente (J. Maluf).

- Somente tendo a música dentro dele, é que o regente pode transmiti-la através da sua expressão corporal, através do seu gesto (D. Pacheco).
- O querer exprimir está ligado à vontade do regente para exprimir aquilo que supõe conter numa partitura. Há portanto criação de informação pelo próprio regente. ....Uma concepção atribui ao regente o papel de re-criador da obra e criador da mensagem pela utilização do gesto como suporte da expressão -informação (E. de Carvalho).

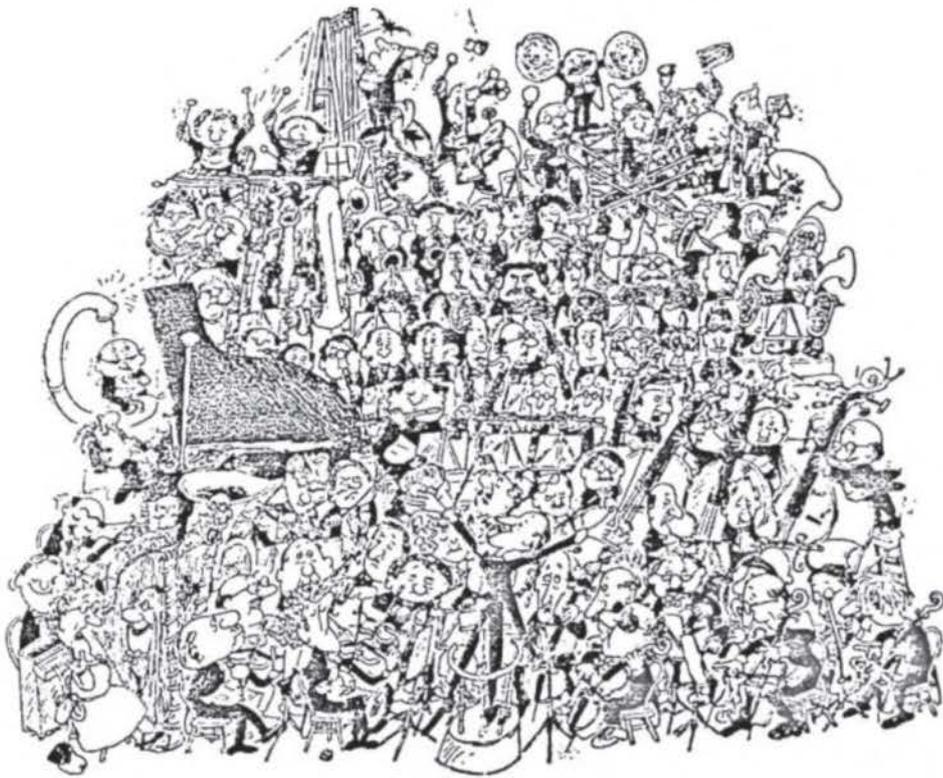


Fig. 2

b) Intérpretes

Entre os Intérpretes, unânimes em apontar a respiração como o elemento mais importante, tanto na dança, como no canto, ou na execução instrumental, anotamos também a opinião que têm sobre a expressão corporal no desenvolvimento de suas atividades artísticas:-

- A expressão corporal e a música devem estar unidas de tal forma, que a dança final pura venha a ser uma expressão completa, natural, espontânea (M. Va neu-coreógrafo).
- A complexidade do seu instrumental (do percussionista)--mais de 20--obriga o instrumentista a uma movimentação corporal que pode ser considerada coreográfica (J. E. Boudler - percussionista).
- A execução de gestos moldam a expressão musical (L. Benda - violinista).
- O artista deve conhecer a eúritmia para que haja beleza e harmonia em sua movimentação. Infelizmente muito poucos instrumentistas conhecem a importância da expressão corporal na comunicação visual (A. Pinto - violinista).
- Nosso corpo é a nossa fala (M. Gidalli e D. Otero - bailarinos).
- Existe música no impulso interior de cada um de nós - a dinâmica, o impulso do movimento. A música exterior apenas nos estimula a acordar esse impulso interior (C. Gouveia - bailarina).

- Na execução do instrumento de sopro o movimento corporal é resultante de uma imposição física necessária ao bom desempenho técnico-artístico, trazendo ao instrumentista a satisfação interior da comunicação (J. B. Camargo - trompetista).
- O canto deve ser acompanhado pelo movimento do corpo, pois, sendo o canto uma extensão da fala, nesta sempre existe um movimento corporal (M. Herr - cantora).
- Os movimentos corporais do instrumentista podem ser classificados em duas espécies: os movimentos espontâneos--que são os reflexos físicos daquilo que se passa no íntimo--e os movimentos calculados--que se originam de uma reflexão do instrumentista sobre como resolver os problemas de ordem técnica, mecânica, sonora (G. Tinetti - pianista).



Figs. 3 a 8

#### IV - CONCLUSÃO

#### IV - CONCLUSÃO

Fazendo um retrospecto da apreciação do material recolhido, verificamos que:-

na Pesquisa Teórica

- em A movimentação do corpo humano

. os movimentos do corpo humano representam por si sô uma linguagem completa e complexa que não mente, conseguindo a integração das áreas físicas, afetivas e intelectuais;

- em Origem da Regência

. desde os primeiros cânticos sacros, quando a Igreja era o centro da vida musical na Europa, era pelos gestos das mãos de um de seus componentes que o grupo de cantores se guiava nas suas execuções;

. quando, no século XVII, o número de instrumentistas--que se integrou aos conjuntos vocais--começou a aumentar, exigindo a presença de um chefe capaz de conjugar a todos os executantes,

- a função de dirigente passou a ser exercida pelo instrumentista de teclado--clavicórdio ou órgão--que, situado no meio da orquestra, indicava o compasso, tocando com uma mão e dirigindo com a outra;
- . no século XVIII, até princípio do XIX, o 1º violino, usando o arco, revezava-se com o instrumentista de teclado na direção dos concertos, numa dualidade de liderança que, além de desagradável, não produzia resultados satisfatórios;
  - . enquanto alguns historiadores apontam o violinista Louis Spohr (1784-1859), outros indicam Weber (1766-1821)--pianista--como o primeiro instrumentista a, no início do século XIX, abandonar o seu instrumento para, empunhando a batuta, colocar-se frente à orquestra como seu único regente;
  - . por volta de 1850, Hector Berlioz (1803-1869) formulou uma técnica completa de regência, atribuindo-se a Hans von Bülow (1830-1894) o haver elevado, em seguida, a direção orquestral a um plano virtuosístico e que as "charges" dos caricaturistas da época revelam a riqueza de expressão corporal que havia em ambos;
- em Características de alguns dos maiores regentes do mundo
- . os movimentos do regente fazem com que a música pareça fluir de suas mãos, como se a sonoridade produzida fosse uma consequência natural dos seus movimentos, dos seus gestos;

- . a expressão facial e o movimento corporal são mais importantes do que a batuta para controlar a sonoridade da orquestra (montagem fotográfica com Georg Solti);
  - . o corpo não tem absolutamente necessidade de instrumentos musicais para fazer música: a escrita corporal é música;
- em Análise semiológica da gestualização do regente
- . a partitura musical mais a gestualização do regente representam o Significante; o som, isto é, o resultado da execução da orquestra ou do coral representam o Significado;
  - . na gestualização do regente, que surge de um impulso como reflexão do que se passa no interior do mesmo, é que são criadas as grandes nuances da interpretação;

na Pesquisa de Campo

- em Observações
- . na Observação Participante onde, integrando conjuntos corais, acompanhando (ao piano ou ao órgão) conjuntos corais, tocando com Orquestras Sinfônicas como solista de piano, ou regendo Orfeões, Corais (sacros e profanos), Concentrações Orfeônicas (com escolares), Orquestras (inclusive Sinfônica) acompanhando Orfeões, Bandas acompanhando Concentrações Orfeônicas; e na Observação Direta em concertos ao vivo e através de filmes, com Orquestras Sinfônicas e Corais,

traçando o perfil dos regentes, constatamos que a expressão corporal do regente é uma parte vital da técnica de regência;

- em Entrevistas

. na tabulação das respostas colhidas nas entrevistas--onde todas as perguntas tinham como ponto principal a expressão corporal--e nas opiniões que destacamos de cada entrevistado, pode ser constatado que todos eles--14 regentes e 10 intérpretes--reconhecem na expressão corporal o código de comunicação da imagem sonora criada na sua mente (impondo-se, no caso do regente, como elemento primordial da técnica de regência, respeitadas as características individuais), com influência direta sobre o executante e o espectador/ouvinte;

- em Coleta de Opiniões

. os executantes (instrumentistas e cantores) integrantes de Orquestras Sinfônicas e de Corais, opinam, na sua grande maioria, que a expressão corporal do regente transmite interpretação, além de andamento e ritmo;

. os espectadores/ouvintes de concertos afirmam de forma categórica que a expressão corporal do regente exerce influência direta sobre a sua maneira de receber a mensagem sonora de uma Orquestra Sinfônica ou de um Coral.

Assim,

com embasamento nessa apreciação do material recolhido durante a pesquisa que realizamos--Teórica e de Campo--chegamos à CONCLUSÃO de que a hipótese formulada ao início das nossas pesquisas--"A expressão corporal do regente (braços, mãos, corpo, fisionomia, respiração) é o código que, como elemento primordial da técnica de regência - respeitadas as características individuais--comunica a imagem sonora criada na sua mente, e exerce uma influência direta sobre o executante e o espectador/ouvinte" - tem sido confirmada até agora.

\* \* \* \* \*

V - BIBLIOGRAFIA

V - BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. - Filosofia da Nova Música. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- ALBET, Montserrat - A música contemporânea; trad. Luís Amaral e Irineu Garcia, Rio de Janeiro, Salvat, 1979.
- ALONSO, Angeles - Expresión Corporal. Madrid, La Muralla, 1976.
- ANDERSON, Jack - La danza. Milano, Mondadori, 1977.
- ARDLEY, Neil et alii - El libro de la música. Barcelona, Parrramon, 1979.
- AUBERT, Louis & LANDOWSKI, Marcel - La orquesta. Buenos Aires, Universitaria, 1959.
- AUERBACH, Erich - Mimesis. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 1976.
- BAKALEINIKOFF, Vladimir - Elementary rules of Conducting. New York, Belwin, 1938.
- BAMZ, J. - Movimiento y ritmo en pintura. Barcelona, L.E.D.A. s.d.
- BARA, André - La expresión por el cuerpo. Buenos Aires, Búsqueda, 1975.
- BARTHES, Roland - Elementos de semiologia; trad. Izidoro Blikstein, 5.ed., São Paulo, Cultrix, 1977.
- BERGE, Yvonne - Viver o seu corpo. Lisboa, Socicultur, 1976.
- BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória & LAPORT, Nelly - Expressão Vocal e Expressão Corporal. Rio de Janeiro, Forense-Universitaria, 1974.

- BOULEZ, Pierre - A música hoje. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- BRICKMAN, Lola - El lenguaje del movimiento corporal. Buenos Aires, Paidós, 1975.
- CARONTINI, E. & PERAYA, D. - O projeto semiótico. São Paulo, Cultrix-EDUSP, 1979.
- CARTOLANO, Ruy Botti - Regência - Coral-Orfeão-Percussão. 2. ed., São Paulo, Vitale, 1976.
- CASSIRER, Ernst - Linguagem e Mito. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- CHALANGUIER, Claude & BOSSU, Henri - A expressão corporal. São Paulo, Difel, 1975.
- COMMINS, Dorothy Berliner - A orquestra sinfônica. 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 1965.
- DELACROIX, Michèle - Expressão Corporal. Lisboa, Compedium, s.d.
- DI CARLO, Nicole Scotto - "Analyse Sémilogique des gestes et mimiques des chanteurs d'opera". Bloomington, USA, Indiana U., Mouton, Comunications, 1970.
- DOBBELAERE, G. & SARAGOUSSI, P. - Técnicas de expresión. Barcelona, Oida, s.d.
- DUFOURCQ, Norbert et alii - La Música (I e II). 4.ed., Barcelona, Planeta, 1976.
- ECO, Umberto - Apocalípticos e Integrados. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, s.d.
- \_\_\_\_\_ - Obra aberta. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- EKMAN, Paul - FRIESEN, Wallace V. & TOMKINS, Silvan S. - "Facial Affect Scoring Technique: A First Validity Study". Bloomington, USA: Indiana U., Mouton, Semiótica III, 1971 -1.
- FELDENKRAIS, Moshe - Consciência pelo movimento. São Paulo, Summus, 1977.
- GARBER, Herbert - "A study and analysis of ideas on communication in modern orchestral conducting drawn from selected readings". (diss. MME). Pa., USA: Columbia U., 1971.

- GODOY, Maria Cristina Ribeiro de et alii (Equipe Renov) - Expressão e Comunicação. Petrópolis, Vozes, 1977.
- HEIDBREder, Edna - Psicologias do século XX; trad. de Lauro S. Blandy, 5.ed., São Paulo, Mestre Jou, 1981.
- HERZFELD, Friedrich - La magia de la batuta. Madrid, Labor, s.d.
- HOLST, Imogen - Conducting a choir. London, Oxford University Press, 1975.
- IKEGAMI, Yoshihiko - "A Stratificational Analysis of the Hand Gestures in Indian Classical Dancing". Bloomington, USA: Indiana U., Mouton, Semiótica IV, 1971-4.
- JONES, Archie N. - Techniques in Choral Conducting. Carl Fischer, 1948.
- KNEIF, Tibor - "Aspects of a non-existent semeiology of music". Berlin, BRD: Musica XXVII/1, Jan-Feb, 1973.
- KRECH, David & CRUTCHFIELD, Richard S. - Elementos de Psicologia; trad. de Dante Moreira Leite e Miriam L. Moreira Leite, 3.ed., São Paulo, Pioneira, 1971.
- LABAN, Rudolf - Domínio do movimento. São Paulo, Summus, 1978.
- LEFEBURE, Francis - Respiracion ritmica y la concentracion mental. 6.ed., Buenos Aires, Kier, 1975.
- MALTESE, Corrado - Semiologia del mensaje objetual. Madrid, Comunicacion, 1972.
- MARONE, Sílvia - Psicologia dos gestos das mãos. São Paulo, Mestre Jou/EDUSP, 1967.
- MARTINS, J. B. - A Tese - Seu assunto e forma. São Paulo, Obelisco, 1975.
- MATHON, Céline - "Pour une sēmiologie du geste en Afrique Occidentale". Bloomington, USA: Indiana U., Mouton, Semiótica I, 1969-3.
- MIRANDA, Regina - O movimento expressivo. Rio de Janeiro, MEC - Funarte, 1979.
- MOUSSINAC, Leon - História do Teatro - Das origens aos nossos dias; trad. Mario Jacques, Amadora, Bertrand, 1957.

- NATTIEZ, Jean-Jacques - "Sur les relations entre sociologie et semiologie musicales". Montreal, CND: U. de Montreal, IRASM, V/1 (June), 1974.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de - Beethoven Proprietário de um cérebro. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- OTTERSTEIN, Adolph W. - The baton in motion. New York, Carl Fischer, 1942.
- PEIRCE, Charles S. - Semiótica. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- PIGNATARI, Décio - Informação. Linguagem. Comunicação. 6.ed., São Paulo, Perspectiva, 1973.
- PREVITALI, Fernando - Guia para el estudio de la direccion orquestal. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1969.
- SACHS, Curt - História Universal de la Danza. Buenos Aires, Centurion, 1943.
- SAMUEL, Claude - Panorama da arte musical contemporânea. Lisboa, Estudos Cor, 1964.
- SANDVED, K. B. - El mundo de la música. Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- SCHERCHEN, Hermann - Manuale del direttore d'orchestra. Milano, Curci, 1966.
- SEVERINO, Antonio Joaquim - Metodologia do Trabalho Científico. São Paulo, Cortez/Associados, 1982.
- SPENCE, Keith - O livro da música. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- SPINA, Segismundo - Normas Gerais para os trabalhos de Grau. São Paulo, Fernando Pessoa, 1974.
- STOESSEL, Albert - La Technique du Baton. Paris, Senart, 1930.
- STOIANOVA, Ivanka - Geste-texte-musique. Paris, Unión General, 1978.
- STOKOE, Patricia - La expresión corporal y el adolescente. Buenos Aires, Barry, 1974.
- \_\_\_\_\_ & SCHACHTER, Alexander - La expresión corporal. Buenos Aires, Paidós, 1977.
- SUNDERMAN, Lloyd Frederick - Organization of the Church Choir. Rockville Centre (USA) Belwin, 1957.

- SWIFT, Frederic Fay - Fundamentals of Conducting. Rockville  
Centre (USA) Belwin, 1961.
- TAYLOR, John Armstead - "The emergence of the black performing musician in the American symphony orchestra". (diss. DME) Bloomington, USA: Indiana U., 1976.
- WEIL, Pierre & TOMPAKOW, Roland - O corpo fala. 9.ed., Petrópolis, Vozes, 1979.
- WELLS, Renée - O corpo se expressa e dança. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- WOODWORTH, Robert S. & MARQUIS, Donald G. - Psicologia; trad. de Lavínia Costa Raymond, 9.ed., São Paulo, Nacional, 1971.

\* \* \*

VI - REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES

## VI - REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES

Além das ilustrações elaboradas especialmente para este trabalho, foram utilizadas outras cujas fontes anotamos em seguida:-

### - A movimentação do corpo humano (p. 16)

- Fig. 1 - Enciclopédia Juvenil (Saraiva). Barcelona, Argos, 1977 - p. 1.023.
- " 2 - BAMZ, J. - Movimiento y ritmo en pintura. Barcelona, L.E.D.A., s.d. - p. 27.
- " 3 - Id. ibid. - p. 14.
- " 4 - Id. ibid. - p. 24.
- " 5 - Enciclopédia Juvenil (Saraiva). Barcelona, Argos, 1977 - p. 119.
- " 6 - Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, Block, 1972 - p. 653.
- " 7 - Id. ibid. - p. 650.
- " 8 - Enciclopédia Juvenil (Saraiva). Barcelona, Argos, 1977 - p. 1.348.
- " 9 a 21 - Fotos tiradas pelo Autor (publicação autorizada, por escrito, pelos modelos).

- Fig. 22 - Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, Block, 1972 - p. 447.
- " 23 - Id. ibid. - p. 447.

- Origem da Regência (p. 29)

- Fig. 1 - COMMINS, Doroty Berliner - A orquestra sinfônica. Rio de Janeiro, Record, 1965 - p. 55.
- " 2 - DUFOURCQ, Norbert et alii - La Música 2. 4.ed., Barcelona, Planeta, 1976 - p. 84.
- " 3 - SANDVED, Kjell B. et alii - El mundo de la música. Madrid, Espasa-Calpe, 1962 - p. 2.643/4.

- Características de alguns dos maiores regentes do mundo(p. 33)

- Fig. 1 - SANDVED, Kjell B. et alii - El mundo de la música. Madrid, Espasa-Calpe, 1962 - p. 2.654.
- " 2 - HOFFNUNG, Gerard - Kleine Taschenmusik. Berlin, Ullstein Buch, 1965 - p. 33.
- " 3 - Id. ibid. - p. 34.
- " 4 - SANDVED, Kjell B. et alii - El mundo de la música. Madrid, Espasa-Calpe, 1962 - p. 262.
- " 5 - Id. ibid. - p. 2.499 e 2.500.
- " 6 - Id. ibid. - p. 249 e 250
- " 7 - Id. ibid. - p. 1.499.
- " 8 - Id. ibid. - p. 993/4.
- " 9 - Id. ibid. - p. 2.114.
- " 10 - ALBET, Montserrat - A música contemporânea; trad. Luís Amaral e Irineu García. Rio de Janeiro, Salvat, 1979 - p. 21.

- Fig. 11 - ALBET, Montserrat - A música contemporânea; trad. Luís Amaral e Irineu Garcia, Rio de Janeiro, Salvat, 1979 - p. 44.
- " 12 - SANDVED, Kjell B. et alii - El mundo de la música. Madrid, Espasa-Calpe, 1962 - p. 2.419.
- " 13 - CARTOLANO, Ruy Botti - Regência - Coral-Orfeão-Percussão. 2.ed., Sao Paulo, Vitalte, 1976 - p. 73.
- " 14 - Id. ibid. - p. 73.
- " 15 - Id. ibid. - p. 74.
- " 16 - Id. ibid. - p. 74.
- " 17 - SANDVED, Kjell B. et alii - El mundo de la música. Madrid, Espasa-Calpe, 1962 - p. 774.
- " 18 - HOFFNUNG, Gerard - Kleine Taschenmusik. Berlin, Ullstein Buch, 1965 - p. 61.
- " 19 - "O Estado de São Paulo" de 13/06/82, Suplemento Cultural - p. 10.
- " 20 - ARDLEY, Neil et alii - El libro de la música. Barcelona, Parramon, 1979 - p. 128/9.
- " 21 - CARTOLANO, Ruy Botti - Regência - Coral-Orfeão-Percussão. 2.ed., Sao Paulo, Vitalte, 1976 - p. 76.
- " 22 - Id. ibid. - p. 85.
- " 23 - Id. ibid. - p. 135.
- " 24 - Id. ibid. - p. 84.
- " 25 - Id. ibid. - p. 135.
- " 26 - Id. ibid. - p. 85.
- " 27 - Id. ibid. - p. 76.
- " 28 - Id. ibid. - p. 84.
- " 29 - Id. ibid. - p. 83.
- " 30 - HOFFNUNG, Gerard - Kleine Taschenmusik. Berlin, Ullstein Buch, 1965 - p. 38.

- Observação Direta (p. 73)

- Fig. 1 - HOFFNUNG, Gerard - Der Maestro. München, Langen  
- Müller, 1962 - p. 12.
- " 2 - Id. ibid. - p. 10.
- " 3 - Id. ibid. - p. 11.

- Tabulação dos depoimentos recebidos - Comentários (p. 105)

- Fig. 1 - HOFFNUNG, Gerard - Kleine Taschenmusik. Berlin,  
Ullstein Buch, 1965 - p. 57.
- " 2 - Id. ibid. - p. 25.
- " 3 - Id. ibid. - p. 27.
- " 4 - Id. ibid. - p. 28.
- " 5 - Id. ibid. - p. 43.
- " 6 - Id. ibid. - p. 47.
- " 7 - Id. ibid. - p. 48.
- " 8 - Id. ibid. - p. 13.
- " 9 - Id. ibid. - p. 39.
- " 10 - Id. ibid. - p. 79.
- " 11 - Id. ibid. - p. 82.
- " 12 - SPENCE, Keith - O livro da música. Rio de Janeiro,  
Zahar, 1981 - p. 92.
- " 13 - HOFFNUNG, Gerard - Kleine Taschenmusik. Berlin,  
Ullstein Buch, 1965 - p. 10.
- " 14 - Id. ibid. - p. 35.
- " 15 - Id. ibid. - p. 77.

- Destaque de algumas opiniões dos entrevistados (p. 126)

- Fig. 1 - HOFFNUNG, Gerard - Kleine Taschenmusik. Berlin, Ullstein Buch, 1965 - p. 29.
- " 2 - Id. ibid. - p. 66/67.
- " 3 - Id. ibid. - p. 36.
- " 4 - Id. ibid. - p. 32.
- " 5 - Id. ibid. - p. 78.
- " 6 - Id. ibid. - p. 80.
- " 7 - Id. ibid. - p. 53.
- " 8 - SANDVED, Kjell B. et alii - El mundo de la música. Madrid, Espasa-Calpe, 1962 - p. 203.

\* \* \* \* \*

VII - APÊNDICE

(REPRODUÇÃO DAS ENTREVISTAS)

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO BENITO JUAREZ

1. Maestro, por favor, quer declarar o seu nome e a sua atividade artística?

R. Meu nome é Benito Juarez, sou regente titular e diretor artístico da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, do Coral da Universidade de São Paulo e Chefe do Departamento de Música da UNICAMP.

2. Quando está regendo, os seus movimentos são ditados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Eu acho que a atividade de reger tem uma certa complexidade. A coisa se dá em dois planos. Numa fase de preparação, de condicionamento, enfim, de todo o desenvolvimento técnico, a gente desenvolve um certo controle ao nível do consciente. Isso se dá, inclusive, com quase todos os instrumentos, e com a regência tem que ser também assim. Um certo nível de fundamentação da regência é esse de que ela também é um instrumento e, naturalmente, tem a sua técnica específica. O próximo passo, a partir desse desenvolvimento e dessa consciência dos gestos, enfim, de toda a problemática da técnica de marcação, é transferir isso para o plano inconsciente. E no momento da criação, no momento da regência de uma obra, seja em ensaio ou em concerto, evidentemente que essas coisas são planos de uma vontade pré-estabelecida. Mas o que é realmente mais relevante nesse processo todo, não é exatamente isso que muitas pessoas acham que seja um subjetivismo, mas um objetivismo empírico. Existe uma certa objetividade empírica, se considerarmos o termo empírico como experimentação. É claro que existem muitas coisas que são realizadas no momento, mas já com uma sintaxe, um programa pré-estabelecido. Quer dizer: vem desde a fase de seu estudo individual, até mesmo na fase de ensaios.

3. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Como eu falei na pergunta anterior, a gestualização seria a arquitetura, ou o programa através do qual o regente expõe e comunica as suas idéias e cria, evidentemente, a nível de estruturas das grandes nuances, a nível de interpretação. E essas coisas são muito técnicas, porque quando nós falamos em grandes estruturas, temos que pensar em forma, em conteúdo, evidentemente, temos que pensar numa linguagem técnica mais objetiva, em ataques, em acentos, em "rallentandos", em "fermatas", em "apogiaturas", enfim, em

toda uma gama, em toda uma série de recursos e de alterações, e de nuances, que o regente manipula através da gestualização. É claro que isso não é um fim em si mesmo. O que está atrás disso, o que transcende evidentemente a realização através da regência, é todo um processo criativo que comporta, claro, uma análise muito mais aprofundada. Existem fatores, inclusive, de natureza psicológica. É através do gesto, de qualquer forma, que o regente se comunica com a orquestra. Então, esse gesto deve conter a somatória de todas essas informações, além de outros aspectos de natureza psicológica, como o estímulo, o contácto com o músico, enfim, é uma realização muito humana. Nós quando regemos não estamos tocando máquinas: não é um piano, não é um instrumento frio, assim no sentido mecânico da palavra. Então, ele é mais complexo por isso, por que, seja com coro ou com orquestra, são pessoas atrás desses instrumentos. É, muitas vezes, pelo gesto, pela atitude, pela expressão facial, pelo olhar, pela palavra, por uma série de aspectos assim, a nível de comunicação humana, que o regente cria a obra de arte. A coisa tem uma certa complexidade maior do que simplesmente uma estimulação fria, como se a gente estivesse acionando robôs e eles comessem a tocar. Não. Existe uma preparação prévia para isso, o regente tem o seu aquecimento antes de ir ao concerto, antes de concerto, deve ter uma concentração muito grande a respeito da atividade e do processo todo, pois existe toda essa complexidade. As coisas não devem ser feitas a nível de improvisação. Tem que existir um planejamento e é claro que as coisas, as situações aleatórias e os momentos totalmente imponderáveis, acontecem. Mas tem que existir um plano, tem que existir uma idéia, não só a respeito da obra, das dificuldades rítmicas, das dificuldades interpretativas, mas tem que haver um plano do aproveitamento do tempo, um plano a nível do relacionamento e das coisas que se quer atingir. E isto, sempre com esse sentido humano da comunicação. E isso a gente consegue muito pelo gesto. Logo no início, se estabelece--num primeiro trabalho e sempre, em todos os ensaios--se estabelece esse liame ou não. Dependendo da atitude, dependendo do nível do comportamento do próprio regente da orquestra ou do coro, pode ficar muito difícil se estabelecer essa ligação. São aspectos extra-musicais, assim numa análise mais superficial, mas que é parte integrante do cotidiano do trabalho de um regente: a forma como se comunica com as pessoas, a forma como ele deverá estimular essas pessoas através do gesto. É fundamental isso. O gesto tem esse sentido. É claro que ele contém aspectos de sugestão e de indicação metronômica, expressiva, enfim, uma série de aspectos de natureza musical. Mas ele deve conter, acima de tudo, uma atitude humana, de humildade, de solicitação, nunca de imposição, mesmo que o gesto seja--ou pela dinâmica, ou pelo caráter da obra--um gesto incisivo. Ele deve, realmente, conter muito mais um estímulo, uma solicitação, do que uma ordem, do que uma imposição, ou qualquer coisa assim de natureza ditatorial. Isso, realmente, não é mais de nossa época.

4. Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Eu tive a oportunidade de participar de alguns Congressos nos Estados Unidos e ter contacto, assim, com grandes regentes e com re

gentes também que não são tão grandes assim, mas que fazem o seu trabalho ao nível das suas possibilidades, e me ficou uma convicção de que--ainda voltando à nossa primeira pergunta--de que esse trabalho do consciente e do inconsciente é uma constante: ele existe em relação à técnica de regência, à expressão do corpo, em fim, de todo esse mecanismo que constitui o material de trabalho de um regente. No século passado e mesmo no início deste século, quando se configurou de uma forma histórica, de uma forma mais objetiva a atividade do regente, o regente era, naturalmente, a condução de um trabalho de um músico da orquestra que, por qualquer circunstância, assumia a frente da orquestra. Então, não existia um curso, não existia uma tese ou um tratado específico de técnica de regência. É uma matéria relativamente nova. Os grandes tratados de regência devem ter 30, 40 anos, dos que eu conheço, pelo menos, e dos que são, assim, do conhecimento público: o Scherchen, o Kurt Thomas, enfim, alguns regentes que construíram, que fizeram suas teses, e as suas escolas. Seria o caso, por exemplo, do próprio Toscanini que surgiu, praticamente, como regente, aqui no Rio de Janeiro. Houve um problema com o regente titular, ele era o 1º violoncelo da orquestra, ele assumiu a direção da orquestra. Então, via de regra, a coisa acontecia assim: ou era um instrumentista da orquestra, ou era um grande solista que era encaminhado, por uma série de razões, ou por circunstâncias fortuitas, a assumir a direção como regente. E se de sincumbiam bem. Eu não quero dizer que esses regentes não tenham consciência da existência de uma técnica de regência, mas é quase uma relação inata, porque sendo um bom músico, sendo um músico de formação muito bem embasada, ele já é potencialmente um músico com visão de totalidade, não é só um especialista. Então, isso como algumas características de liderança, naturalmente a pessoa pode desenvolver o trabalho como regente. Modernamente, nós já temos uma visão diferente: que regência é uma coisa que se aprende e que se ensina e que pode, a partir de determinados parâmetros e determinados modelos, se desenvolver com uma consciência de trabalho técnico, específico, com as suas particularidades, enfim, com essa coisa toda de técnica que tem em todos os instrumentos. Hoje, continuam existindo essas circunstâncias, dos regentes que, talvez, façam isso num plano inconsciente, mas fazem, talvez, muito bem. Não significa que, pelo fato dele não ter consciência de que existem teses e tratados de técnica de marcação, ele não faça bem. Não. Isso seria um sofisma. Eu acho que, modernamente, a nossa preocupação é que o saber, seja mesmo a nível artesanal, como parece ser a atividade do regente, acima de tudo, hoje a gente procura ver isso como um conhecimento com a possibilidade de chegar ao nível de qualquer mortal. Então, ser um regente, não é essa coisa de: nasceu com talento. Não. Acho que pode ser ensinado, evidentemente pode ser desenvolvido ao nível de um trabalho consciente. Isso tudo são teses altamente discutíveis e que a gente tem, de uma certa forma, desenvolvido, inclusive, aqui no Brasil. Existem Cursos de Regência, existem ensinamentos e a partir de uma proposta desse nível, ensinamentos em cima de conceitos, em cima de experimentação prática e, portanto, transferível. Você pode passar isso para uma outra pessoa, e não simplesmente no plano intuitivo. A resposta foi um pouco alongada mas, pelo menos, eu estou tentando dar a minha visão do total a respeito de como eu enxergo a atividade que você pode perfeitamente ensinar e transmitir como no aprendizado de um instrumento, utilizando, evidentemente, o corpo, a gestualização, que é um trabalho do regente. Existe ainda a batu-

ta, mas de qualquer forma o corpo é o instrumento, é o teclado do regente.

5. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. É profunda. Eu realmente pratico intensamente, a nível não só de independência de gestos, porque a função do regente não é exatamente a de um bailarino. É exatamente o contrário, porque o bailarino precisa do estímulo da música para poder realizar a sua arte, e o regente através do gesto estimula a música, a criação da música. Então, ele antecede ao próprio som, no sentido assim mais radical da expressão. Eu acho que tem que existir uma programação muito séria de estudo do regente, assim, no aspecto da utilização desse teclado, total conhecimento de todas as possibilidades de interpretação, de "fermatas", de "cortes", de "rallentandos", de "acelerandos", dos problemas agógicos, enfim, o regente realmente tem que estar com um repertório de gestualização presente e totalmente no inconsciente. Evidentemente ele tem que desenvolver uma grande parte do seu trabalho no plano consciente. Uma peça de Stravinski, que muda a cada compasso, muda de compasso, muda de figuração rítmica, são coisas que você não pode estar pensando mais. Isso já está condicionado. É como um instrumentista que estuda as suas escalas: na hora que está tocando Chopin, ou tocando Beethoven, ele não está pensando que o 4º dedo e o polegar estão aqui ou ali. Mas evidentemente teve um plano, teve um processo de condicionamento que liberta o regente / dessas dependências. Quer dizer, ele precisa realmente ter um trabalho assíduo e muito grande a nível de independência, de controle motor e todos aqueles aspectos de polirritmia, enfim, de pois de planos dinâmicos, de interpretação, usar os braços como um verdadeiro arco do instrumento de corda em alguns momentos.

6. Na regência, qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. A respiração é o fundamental de tudo, em qualquer atividade musical, isso estou falando de canto e de instrumento. Se não se tem um controle de respiração, a coisa vai estar afogada, vai estar comprometida, falando da música tonal, da música atonal, enfim, da música que usa o elemento humano, o instrumentista como o executor. Nós sabemos que o elemento emoção é fundamental na criação, na realização musical. Não quero dizer que ele seja o mais importante, ou talvez seja, isso já é um problema de natureza quase filosófica. Eu imagino que para muitas pessoas, principalmente no mundo de hoje onde existe um enxugamento dessas coisas, em relação a outros períodos históricos--ao romantismo e mesmo ao classicismo--quando se fala de emoção fica sempre um negócio meio comprometedor, meio perigoso. E a gente sabe que mesmo a música contemporânea não vai--e nem acho que seja necessariamente uma exigência da música dos dias de hoje--eliminar a emoção. Bom, de qualquer forma, digamos assim, que numa peça em que você vai trabalhar aspectos de natureza interpretativa onde existem grandes "crescendos", onde existe uma elaboração harmônica muito

complexa, jogos assim de tônica, de dominantes e coisas assim, de harmonias realmente muito densas, na verdade o que ocorre é mente uma cordilheira de emoções. E é claro que a condução de todo esse trabalho de todo o corpo, dos braços, da totalidade do ser de um regente, ele tem que participar não apenas como estímulador, mas muitas vezes até como radar e como guia, e além de tudo, como ponto de equilíbrio, porque você tem que ter um certo controle disso, sei lá, uma dinâmica de um determinado setor. Nós temos 4 grandes famílias na orquestra: as cordas, as madeiras, os metais e a percussão. Então a gente joga e elabora, assim, a nível de equilíbrio, com esses instrumentos. Isso é uma coisa que é controlada com os braços, com o corpo, com o ouvido, evidentemente. Esse tensionar e distensionar constante que está presente na música, isso realmente é com o total do corpo, evidentemente com técnicas, muitas delas sutis, mas que não é um bailarino lá na frente, balançando os braços, nem um guarda de trânsito.

7. O que entende por técnica de regência do ponto de vista mecânico, corporal?

R. Marcação dos tempos.

8. O senhor tem mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal como elemento de comunicação musical do regente?

R. Acho que não. Tentei já fazer uma síntese nas perguntas anteriores. Eu só reforço que, tudo isso não é um fim em si mesmo. Você pode até não ter uma grande técnica, uma grande independência de gestos, mas, dependendo da sua cabeça e do seu coração--tem que haver uma simbiose, tem que haver, sei lá, uma junção desses dois aspectos--o controle e a precisão juntos assim, com uma largueza muito grande de sentimento. Eu acho que é sempre uma aventura reger, mas uma aventura em que você realmente tem que se jogar com um controle e com a capacidade de, inclusive, dirigir a sua nau.

. . . . .

## CONCLUSÃO

Benito Juarez é regente titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, do Coral da Universidade de São Paulo e Chefe do Departamento de Música da Universidade de Campinas. Benito já participou, com o Coral da USP, de um Festival Internacional de Corais, realizado há alguns anos nos Estados Unidos, onde alcançou grande sucesso.

Benito Juarez disse que a gestualização é a arquitetura através da qual "o regente expõe e comunica as suas idéias". É "pelo gesto, pela atitude, pela expressão facial, pelo olhar, pela palavra, por uma série de aspectos assim, a nível de comunicação humana, que o regente cria a obra de arte". Ressalta a importância de que o gesto do regente "deve conter, acima de tudo, uma atitude humana, de humildade, de solicitação, nunca de imposição".

Juarez acha que a atividade de reger se processa em 2 planos: no consciente e no inconsciente. Na fase de preparação, de condicionamento, é estabelecida a consciência dos gestos; em seguida, transfere-se tudo para o plano inconsciente. Então, na ocasião da regência de uma obra--num concerto, por exemplo--muitas coisas são realizadas no momento mas, já com um programa pré-estabelecido.

Juarez confessa que pratica intensamente a expressão corporal, porém, não apenas pela independência de gestos, mas, também, pela expressão total de seu corpo no conhecimento de todas as possibilidades de interpretação. Embora com toda essa preocupação pela expressão corporal, Juarez faz notar que a função do regente é exatamente o contrário daquela exercida pelo bailarino, pois que, enquanto este "precisa do estímulo da música para poder realizar a sua arte, o regente através do

gesto é que estimula a criação da música".

Continuando, disse Juarez que, como em qualquer atividade musical, também na regência a respiração é fundamental.

Ao terminar a sua entrevista, Juarez fez empenho em reforçar que, acima da técnica, da independência de gestos, é necessário que o regente seja capaz de unir em um só, estes dois aspectos importantíssimos da direção: precisão e sentimento, ou seja, cabeça e coração.

--- IIIII ---

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO BERNARDO FEDEROWSKI

1. Maestro, por favor, quer declarar o seu nome e a sua atividade artística?

R. Bernardo Federowski, Maestro, Diretor da Faculdade Paulista de Artes e Academia Paulista de Música, dando uma assessoria musical na Secretaria da Cultura, produtor musical e diretor de televisão, enfim, uma porção de coisas.

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. De procurar transmitir à orquestra aquilo que eu sinto através da partitura. Em outras palavras, fazer com que a orquestra, um instrumento musical humano, consiga executar aquilo que eu tenho em mente.

3. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Naturalmente existe o que nós chamamos os gestos básicos de regência, porque no fundo, quando o regente está regendo, ele está apenas lembrando à orquestra ou ao coral, aquilo que foi feito no ensaio. Então, os movimentos são de uma certa comunicação de lembrança: olha como foi pedido no ensaio, olha como foi ensaiado. E há um envolvimento emocional, claro, pela música, pela interpretação da música, mas na realidade, quando há um perfeito entrosamento de ensaios entre regente e orquestra ou coral, a presença do regente na apresentação é mais para lembrar, é mais uma presença psicológica, mais uma comunicação de lembrança: foi feito assim, lembre-se, vamos fazer. Também a personalidade do regente influi perante o corpo de executantes e faz com que o próprio regente se envolva na música. Ele se envolvendo, envolve também os executantes.

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Basicamente, o gesto do regente, de acordo com a tradição, é o movimento rítmico. Mas há todo um envolvimento de ênfase, de inter-

pretação, de fraseado, de colorido, de diminuendos, de crescendos, de "sforzandos", enfim, o que o regente procura quando está (do regente), executem da maneira mais nítida possível, aquilo que o compositor escreveu.

5. Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. É lógico que não há assim uma preocupação de expressão corporal / no seu sentido artístico, mas sim no seu sentido de comunicação. Às vezes, talvez, até um gesto que em expressão corporal seria de nominado de gesto feio, tem uma reação muito mais rápida, muito mais interessante, muito mais certa, muito mais objetiva e que é preciso empregar para que haja resposta do conjunto que está sendo regido. Às vezes, um telegrama que é mandado através de um gesto, às vezes feio, obtém muito mais resultado do que um gesto plástico, bonito, vamos dizer.

6. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. Minha relação corporal com a regência... é procurar, através de comunicação--e a comunicação não pode ser oral--através, não só do gesto com as mãos, mas dos olhos, atitude, posição, transmitir, como eu digo sempre, aquela lembrança: olha como foi pedido no ensaio, olha como foi trabalhado. Procurar lembrar isto aos executantes através do corpo inteiro, às vezes até de um olhar.

7. Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Praticamente eu já respondi isso na pergunta anterior. Tudo é importante, tudo é válido, principalmente a respiração. A respiração é muito importante. É muito importante, principalmente na regência coral. Se o instrumento que é usado na regência coral é um instrumento totalmente humano, onde há uma respiração e--para execução da regência coral às vezes é até uma deficiência, a respiração--que o ideal em determinadas passagens é que a voz humana não necessitasse de respiração, então a respiração do maestro influi bastante: mostra, exemplifica para os cantores e mesmo os executantes de orquestra, onde devem ser feitas as respirações. É muito importante, também, que o regente de orquestra mostre essas respirações. Às vezes dizem: o regente de orquestra não tem necessidade. Tem. O instrumentista respira também. O instrumentista de sopro respira, o instrumentista de corda também. Porque ele respirando ele fraseia da mesma maneira. Então, executando o instrumento com arco, ou dedilhando, ou qualquer coisa, mas principalmente e arcada, é uma respiração. Sabendo interpretar com a respiração, ele vai interpretar através da arcada. Então, é muito importante a respiração do maestro. Num ataque de orquestra, às vezes a batuta

não representa tão bem quando deve ser preparado o ataque, como a própria respiração do maestro. É muito importante.

8. O que entende por técnica de regência, do ponto de vista mecânico, corporal?

R. Eu digo aos meus alunos de regência que a técnica de regência é simples, é mínima. Com determinado tempo de ensino, se adquire a técnica de regência. A técnica de regência em si é pobre e não tem muito que se desenvolver. Não é como o caso de uma técnica de uma execução de um instrumento, como um piano, um violino, um violoncelo, uma trompa, um trombone. A técnica de regência, em pouco tempo um regente pode adquiri-la. O que é importante no regente, é saber aplicar essa técnica, transmitir. É a comunicação. Regência é comunicação. Então, não adianta uma pessoa aprender to da essa técnica, se não sabe transmitir, se não sabe se comuni-car. E, é o principal atributo do regente. O regente é um comunicador. Na realidade, ele não é um comunicador: ele procura ser o bom interprete, procura ser um comunicador, baseando-se naquilo que o compositor quer que seja feito.

9. Maestro, o senhor tem mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal como elemento de comunicação musical do regente?

R. Eu acho a expressão corporal muito importante. Eu acho que todo o candidato à regência deve fazer expressão corporal, porque às vezes ele quer se comunicar e não sabe como. A expressão corporal ajuda bastante. Então, eu acho de uma importância capital. No meu tempo de aprendizado não havia uma expressão corporal ligada a isto, com esta finalidade. Hoje já há técnicas de expressão corporal para isto. Eu acho de uma importância capital que todo aquele que aspira a regência, faça, ou tenha pelo menos conhecimento, noções de expressão corporal.

## CONCLUSÃO

Bernardo Federowski é regente, Diretor da Faculdade Paulista de Artes e Academia Paulista de Música, Assessor Musical na Secretaria da Cultura, além de produtor musical e diretor de televisão.

Federowski considera que a técnica de regência é muito simples, pobre mesmo. Os gestos feitos pelo regente durante uma apresentação, nada mais são do que um lembrete, à orquestra ou ao coro, daquilo que já foi trabalhado, que já foi combinado nos ensaios.

Dando destaque à importância da respiração na regência, disse Federowski que, num ataque de orquestra a batuta não indica tão bem a preparação desse ataque, como a própria respiração do regente.

No final da entrevista, o maestro Bernardo Federowski disse que o principal atributo de um regente é saber transmitir, saber comunicar aquilo que o compositor idealizou ao criar a sua obra. Considera, portanto, de "uma importância capital que todo aquele que aspira a regência, faça, ou tenha pelo menos conhecimento, noções de expressão corporal", pois, embora não haja uma preocupação de expressão corporal no sentido artístico de beleza plástica, é através dela que o regente se comunica com a orquestra ou com o coral.

--- IIIII ---

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO DIOGO PACHECO

1. Maestro, por favor, quer declarar o seu nome e atividade artística?

R. Diogo Pacheco, maestro.

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. É uma sensação, acho que, totalmente musical. Quer dizer, a sensação do regente--ainda outro dia eu estava fazendo um concerto com a Sinfônica Municipal--é fantástica, porque eu só admito o regente que tenha a música dentro dele, e, só tendo a música dentro dele antes da orquestra, antes do coral ou antes de qualquer coisa que ele dirija, é que ele pode transmiti-la através da sua expressão corporal, através do seu gesto. Se ele não tem a música dentro dele, se ele não é capaz de formar o som antes de ouvi-lo, ele nunca vai ser um regente: ele vai ser um acompanhador da orquestra, através do seu gesto. Então, a sensação é fantástica: é uma sensação de ser a própria música.

3. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Bom, eu quando dirijo, a primeira coisa que faço, naturalmente, é estudar a partitura, decorar a partitura, fazer com que a partitura se forme dentro de mim, e depois o gesto é todo esquematizado para poder transmitir aos meus comandados aquilo que eu desejo, quer dizer, o som com forma. Quer dizer que a minha coreografia, então, seria o resultado de uma sonorização interna. Então, haveria um esquema de gestos que iria transmitir esse meu pensamento, esse meu interior, ao músico. Mas haveria, naturalmente, toda uma técnica: uma técnica de anacruse, uma técnica de ataque, uma técnica de expressão, que seria empregada de acordo com a partitura.

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Bom, eu acho que, respondendo a primeira parte da pergunta, um regente que fizesse isto, ele apenas estaria batendo compasso, ele não estaria regendo a música. Agora, o gesto do regente é uma coisa muito pessoal. A gente pode aprender a gesticulação numa deter

minada "escola" mas, a medida que a gente vai amadurecendo, a gente vai adquirindo a própria movimentação. Eu me lembro que uma vez perguntei ao Karajan como é que ele resolvia aquele problema do úlra ir p'ro Allegro--que é um dos trechos mais difíceis que tem como técnica de regência. Eu fiz a pergunta em italiano e ele me respondeu da seguinte forma: "bisogna studiare, studiare, studiare..." A gente vê muitas vezes um regente, como Charles Munch, que regia com a cabeça baixa e parecia que estava nadando. A gente não entendia nada, o gesto dele era muito feio, mas se se perguntasse a qualquer músico da orquestra--como eu fiz, numa orquestra de estudantes que tocava com ele--como é que você pode tocar pianíssimo, crescendo, forte, decrescendo, com aquele homem em sua frente, com aquele gesto horroroso, que parece que está nadando? E todos os músicos foram unânimes em dizer o seguinte: "eu não sei, eu sentia". Então, o gesto, praticamente, é uma coisa redundante da própria situação física, do corpo da pessoa. Agora, o que ele tem que transmitir, se ele tiver dentro, ele vai transmitir com qualquer tipo de gesto. O próprio Bernstein regendo parece um macaquinho, mas não é propriamente o gesto que ele está fazendo, é a coisa além do gesto, que está transmitindo.

5. Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Tem os regentes que regem mais para o público, tem os regentes / mais vaidosos, tem os regentes mais sofisticados, no nosso ponto de vista, mais preocupados com o aspecto visual, e tem os regentes mais sérios. Mas eu acho que--na regência, assim como em qualquer concerto que se faça num teatro ou num espetáculo visual--o regente tem que se preocupar com a sua postura. Não que seja afetadíssimo a ponto de fazer uma série de gestos que não tem nada a ver com a música, que só querem fazer realmente uma coreografia, mas eu acho que a regência tem que ter uma certa elegância, tem que ter uma certa beleza de gestos, também. É claro que, se por exemplo, um regente--como eu já vi--pedindo um pianíssimo para a orquestra, mas fazendo um gesto pesadíssimo, a orquestra nunca vai tocar um pianíssimo com aquele gesto pesadíssimo. Ou então um fortíssimo com um gesto muito pequeno, delicado, esse fortíssimo nunca vai sair.

6. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. Bom, eu sempre me preocupei muito. Na minha "escola" sempre houve uma preocupação muito grande com relação ao gesto, com relação a procurar uma clareza absoluta dentro de uma simplicidade absoluta. Seria uma escola preocupada com o gesto como uma expressão do som. Então, realmente, pessoalmente, eu me preocupo muito com esse aspecto visual, que eu acho que é uma coisa importante também.

7. Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Bom, isso tudo eu acho que depende muito de cada um, como eu já disse. O Georg Solti, por exemplo, faz um gesto que não tem nada a ver do Pierre Monteux. O Pierre Monteux eu já vi fazendo "Sacre Printemps" praticamente sem se mexer. Mas com uma precisão, uma batuta assim, uma coisa incrível. Há regentes como o Munch que eu falei, ele transmite a coisa quase de uma maneira estranha, assim no sentido de um plano de sonho que ele transfere para o músico sem a preocupação, praticamente, do gesto. Há outros que comandam com o olhar, um olhar muito expressivo. Eu acho que isso tudo, assim, é muito pessoal. A verdade é que o regente tem que ter uma personalidade muito forte e essa personalidade dele, essa capacidade de transmitir, essa capacidade de domínio, ela tem que ser feita de alguma forma, de acordo com as condições físicas dele. Como disse, tem uns que bastando olhar para ele você já sabe o que ele vai fazer. Outros, que seguram uma nota no ar e aí todo mundo segura. Eu me lembro de uma ocasião em que eu estava muito desconcentrado fazendo um Concerto de Mendelssohn para violino e orquestra e me distraí, fui dar uma entrada errada e os músicos olharam para mim, assim, quase implorando: não faça o gesto que não é hora. Mas eu fiz o gesto e todos entraram. Quer dizer, que eu fico contente em certo sentido, porque eu demonstrei que tinha uma força muito grande sobre eles, porque eles entraram. Eu acho que o importante é isso: é esse espírito de liderança, espírito de hipnotismo, esse espírito de domínio, e que eu acho que o músico só pode conseguir quando ele tem a partitura de cor dentro dele, quando tem a partitura realizada nas suas vísceras.

8. O que entende por técnica de regência do ponto de vista mecânico, corporal?

R. Eu tenho uma historinha aqui muito simples que eu posso exemplificar totalmente, respondendo a sua pergunta. Eu quando comecei a reger tinha um coral de operários do Senai, setor 8 do Senai do Ipiranga. Eu ensaiava uma música que terminava com uma consoante "S". E cada vez que eu terminava eu ouvia s s s, e eu dizia: juntos. De novo, s s s. Vocês são uns imbecis; juntos. Mais uma vez: s s s. Até que comecei a estudar regência e a primeira coisa que eu aprendi a fazer foi uma fermata. Eu cheguei diante do coral e sem dizer nada fiz a fermata e todo mundo cantou junto: s. E aí eu descobri que o cretino, idiota, imbecil, era eu, porque não tinha exatamente essa técnica que é, evidentemente, necessária para que você um gesto e a orquestra toda toque. Outro dia, mais um exemplo, na Sinfônica Municipal, todo mundo pergunta: como é que você faz a 5a., porque a gente não vai ter ensaio. Então, a entrada pa pa pa pa, como é que o senhor faz o seu gesto, não sei o que. Eu disse: não se preocupem. Então, como eu sabia que estavam preocupados, fiquei de costas para eles falando com o público, que eram garotos, e dei a entrada: todo mundo entrou. Porque eu acho que a gente tendo a segurança dentro de si e tendo uma técnica gestual, a gente domina sem precisar falar. Eu digo sempre: um músico não fala, um músico toca. E o músico do coral também canta, não é preciso falar. Então, o menos que a gente tem que ter para se comunicar. A gente tem que ter uma técnica de gesto e um conhecimento da partitura muito grande para poder transmitir sem a necessidade da comunicação verbal. Então,

a gente tem que estudar como fazer o anacruse, como começar uma música no segundo tempo, no terceiro tempo, onde põe a mão para começar uma música na pausa, onde põe a mão para começar a música em baixo, se eu faço a fermata levantando a mão, quer dizer, se eu tenho uma saída como uma pausa. A própria 1a. de Beethoven tem 2 fermatas no último movimento muito difícil de fazer. Se eu errar o gesto, se eu errar o corte, se eu errar o movimento do meu braço ninguém vai entender e a fermata não vai ser feita e eles vão atacar antes, ou vão atacar depois, o que é muito comum de acontecer com o regente que não tem essa preparação do gesto. Então aí fica, não, eu vou fazer assim, porque depois assim. Aí ele vai perder um tempo enorme e a orquestra provavelmente vai continuar não entendendo, porque o gesto dele não é claro, porque não foi antes concebido.

9. Maestro, o senhor teria mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal do regente como elemento de comunicação musical?

R. Acho que é fundamental, por exemplo, o treino, inclusive, vou dizer uma coisa que não sei o que se pode pensar disso, mas eu vou dizer, que é experiência pessoal minha e eu sou muito da linha assim do teatro brechtiano ou do teatro chinês. Eu acho que o artista realmente não pode se emocionar muito. Ele tem que emocionar. Então, quem tem que chorar é o público, não é o cantor, não é o regente. Na hora que o cantor se emociona ele perde o controle da técnica vocal e passa a cantar mal. Na hora que o regente começa a chorar na hora que ele está regendo, ele pode esquecer a partitura, ele pode perder completamente o controle. Mas ele tem que treinar também uma expressão que faça com que, não só os seus comandados, como, com que o público sinta uma grande emoção. Então, na hora da regência ele tem que ter uma técnica de expressão, uma técnica facial, também de saber (eu não posso fazer uma cara aqui porque isto não é um video-cassete) que eu posso fazer. Eu me lembro uma vez, regendo um madrigal das Arcadas, tinha um Brahms, tinha um trecho muito expressivo, onde eu fazia uma cara--não vou dizer que foi totalmente estudada--mas foi uma cara que, depois de uma certa prática, saía sem querer. E eu notava que o Coro ficava muito emocionado e transmitia uma grande emoção para o público. E uma das coristas me disse: - Puxa, você hoje estava demais, com aquela sua expressão, naquele compasso e tal, que você chorou. Eu disse: - Qual? Aquele compasso que eu fiz esta cara? E ela ficou com raiva de mim. Mas eu acho que para o artista isso é muito importante. Ter a técnica--não seria a técnica de fingimento, mas seria a técnica de arte mesmo--de usar do artifício para poder emocionar, não perdendo o seu controle emocional. Porque na hora que eu perder o meu controle emocional, mesmo fisicamente, hora que eu perder o meu controle emocional, eu corro o risco de levar a audiência como expressão corporal, eu corro o risco de levar a audiência por água abaixo. Então eu acho que toda a expressão corporal deve ser treinada. Eu acho que cada regente deve desenvolver, de acordo com o seu físico, de acordo com o seu corpo, deve desenvolver esta possibilidade de poder transmitir a sua arte. É claro que uma pessoa muito baixinha tem determinado tipo de gesto, outro muito alto, outro que pesa 120 quilos, outro que pesa 60 quilos, a gente não pode estabelecer o que seria a técnica, o que seria a expressão corporal para um regente. Eu acho que a gente de-

veria dar um esquema, uma estrutura, uma base, e depois dar a liberdade a esse regente de desenvolver o seu corpo para criar a sua expressão diante de seus comandados.

--- 0000 ---

## CONCLUSÃO

Diogo Pacheco atua como regente nas Orquestras Sinfônicas de São Paulo, comandando também vários Corais.

Ao conceder sua entrevista, Pacheco afirmou que quando rege, os seus gestos são todos esquematizados para poder transmitir aos seus comandados aquilo que deseja, ou seja, o som com forma. Afirmou ainda, que essa esquematização é o resultado da sonorização interna que se forma nele ao estudar a partitura.

Falando sobre a importância que os regentes dão à expressão corporal, disse ele que preocupa-se muito com esse aspecto visual da regência, pois, acha que o regente deve dar atenção à sua postura, à beleza dos seus gestos, procurando sempre ser, ao mesmo tempo, elegante e bastante claro dentro de uma simplicidade absoluta.

Quanto a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração, Pacheco disse que isso tudo depende muito de cada regente. Citando Karajan, Markevitch, Monteux e outros, disse que o gesto de um nada tem a ver com o do outro e, no entanto, cada um deles, dentro das suas características físicas e técnicas, comanda como verdadeiro mestre que é.

Ao finalizar a sua entrevista, Diogo Pacheco fez questão de enfatizar que o artista, seja ele cantor, instrumentista ou regente, não pode se emocionar durante as execuções, pois, do contrário, perderá o controle de suas ações. A sua função é a de emocionar os assistentes e, para isso deve ter a técnica de, quando necessário, usar de artifícios artísticos para poder fazê-lo.

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO ELEAZAR DE CARVALHO

1. Por favor, quer declarar o seu nome?

R. Eleazar de Carvalho, D.M., L.H.D..

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. Antes de uma informação mais pormenorizada sobre a pergunta convém estabelecer quais os elementos últimos do pensamento como entidade lógica, tal como é apreendido no decurso dos atos psicológicos, bem assim à luz da lógica de inspiração fenomenológica, tomar em consideração os objetos reais e os ideais, os metafísicos e os oxiológicos. Considerando que o conceito de sensação, coloca-a na categoria de um fenómeno psíquico determinado pela modificação de um órgão sensorial e consistindo, essencialmente, na apreensão de uma qualidade sensível, obviamente, todos os nossos conhecimentos e faculdades provêm da sensação. Mas a sensação é recebida por intermédio dos sentidos (aqui entendido como a faculdade que tem o homem de receber impressões externas e por meio de certos órgãos (vista, ouvido, olfato, gosto e tato)) fenómeno que segundo Rabier, é de caráter afetivo ou representativo. A sensação solicitada depende, portanto, da capacidade visual, auditiva, olfativa, gustativa e tátil do Regente. Considerando que dessas qualidades apenas a visual e a auditiva funcionam no momento do exercício da regência e, recebendo a impressão captada pelo senso da audição, o que experimenta é a sensação de ouvir o que está lendo. E se não estiver lendo, ouvir aquilo que o sensorio--considerado como o centro comum de todas as sensações--registrou durante a leitura prévia.

3. Quando está regendo os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Em princípio, os movimentos de um Regente, fazem parte de um código de sinais, assessorado por um código de gestos. Algumas vezes, no entanto, será sobre a atenção e sobre a inconsciente musicalidade da orquestra (dos músicos que constituem uma orquestra) que o gesto do Regente é aplicado. De qualquer modo o gesto é resultado de trabalho metafísico previamente organizado. A aplicação desses gestos é que, continuamente, pode ser inadvertidamente, tomado com um significado duplo e ambíguo. A cada instante dute, as imagens completamente diferentes se confundem: de um lado, as de ordem explícitas--isto é, as que são expressas formalmente, claras, explicadas--transmitidas por sinais convencionados; de outras, a ação da presença que se torna visível através do gesto extro,

pressivo. Desse modo, o Regente ao conceber a re-criação de uma partitura musical, estabelece "a priori" a(s) imagem(s) sonora(s) estabelecida(s) a(s) imagem(s), os sentidos e os gestos (sinais convencionais e gestos expressivos) conduzem à re-criação mencionada, uma vez que aí, esta já estará fixada mentalmente por um ato que pode ou não ser praticado em obediência a um impulso ou a motivos ditados pela razão. Neste caso, o Regente necessita possuir capacidade de escolha, de decisão, de deliberação. Não bastará a vontade de guiar os seus movimentos (sinais e gestos) mesmo que esta seja movida pela pura noção de dever, excluídos quaisquer outros motivos, se a representação exata ou analógica dos elementos que necessitam estar presentes numa execução musical, não tiverem sido concebidos e determinados "a priori".

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderim ser compreendidos?

R. Nem um nem outro. E com esta assertiva ficaria encerrada a proposição. Mas, como não se trata de responder a uma pergunta inconviniente e sim esclarecer pontos correlatos à técnica da regência, convém tecer alguns comentários:-

4.1. Eu, pessoalmente, não acredito, não utilizo, não recomendo, enfim, não me interessei ainda pela novidade "movimento ou expressão corporal". Apesar de Michèle Delacroix (Espression Corporelle, Paris) considerar como "elementos fundamentais" nas atividades de expressão corporal, uma vontade de expressão; uma procura de comunicação; a situação do corpo como meio de expressão-informação, tanto a autora citada (que escreveu esse livro em parceria com Jacqueline Guesdon, Andrée Guigni e Françoise Napias - todos franceses, como ela, e professores de Educação Física em Paris, Vannes, Brignolles e Boulogne, respectivamente) como todos os que tratam do assunto<sup>(1)</sup>, situam aquelas "atividades de expressão corporal" mais no domínio da dança, da mímica, ou certos aspectos do teatro.

4.2. Se se considerar, no entanto, a regência como parte dos "certos aspectos do teatro", então teríamos que conceber na prática da regência, isto é, no momento quando o regente exercita a sua atividade física, de maneira indispensável, uma forma global dos três pontos citados:-

- I - Vontade de expressão
- II - Procura de comunicação
- III - Utilização do gesto como suporte da expressão-informação.

Com base nesses três pontos é possível extrair-se as deduções seguintes:-

4.2.1. O querer exprimir - está ligado à vontade do regente para exprimir aquilo que supõe conter numa partitura. Há portanto criação de informação pelo próprio regente. Este princípio<sup>(2)</sup> colocado no domínio da execução orquestral, provoca o problema da relação entre o re-

gente e o músico executante (3). Uma concepção atribui ao regente o papel de re-criador da obra e criador da mensagem; os músicos executantes são, então, os "portadores" dessa mensagem que eles podem valorizar, se possuírem as qualidades exigidas (4). Aqui, o músico executante, assumiria, também, com o regente, o papel manipulador em virtude do caráter estético da obra: "aberto" (5) "polissêmico", sujeito a interpretações variadas.

- 4.2.3. Se se desejar desenvolver o assunto dentro de um princípio (2) --considerando que essa atividade não se rege nem por regras organizadas sob a forma de regulamentos, nem por um quadro material ou espacial codificado--encontrariamos outros diferentes tipos de temas:-
- 4.2.3.1. Temas relacionados com os componentes do movimento:
- 4.2.3.1.1. o ritmo
- 4.2.3.1.1.1. Cadências, estruturas rítmicas, velocidades, aceleração, pausagem
- 4.2.3.1.2. o espaço
- 4.2.3.1.2.1. formas, trajetos, volumes, orientações
- 4.2.3.1.3. a energia
- 4.2.3.1.3.1. tensão, relaxamento
- 4.2.3.2. As relações entre indivíduos nos seus diferentes aspectos:
- 4.2.3.2.1. oposição, justaposição, colaboração
- 4.2.3.3. As ações: (baseadas nos movimentos de braços já que os do corpo não são, por princípio (2), considerados necessários ao regente. Pelo menos por mim que ensinei a matéria em Tanglewood durante 16 anos; na Washington University-St. Louiz, Mo.-USA; na Hofstra University Hempstead, New York-USA).
- 4.2.3.4. Os estados afetivos (medo, cólera, alegria).
- 4.2.3.5. As sensações (frio, quente, macio, áspero).
- 4.2.3.6. Os personagens (compositores):
- 4.2.3.6.1. sua música pura (Absolute Musik)
- 4.2.3.6.2. suas estórias quando "música de programa"
- 4.2.3.6.3. sua forma (Gestalt)
- 4.2.3.7. As Estórias
- 4.2.3.8. As palavras e as frases (utilizadas tanto pelo seu ritmo e sonoridade como pelo seu significado).
- 4.2.3.9. As cores (de grande importância para o metafísico exemplo da dinâmica).
- 4.2.3.10. Os sons (todos os que são envolvidos numa execução musical).
- 4.2.3.11. Relações com outras artes - principalmente a pintura, escultura, poesia, fotografia.
- 4.2.3.12. Temas filosóficos (a guerra, o amor, a morte).
- Esses diferentes temas não são unidades claramente separados. Cada um deles pode estar em relação com os outros, segundo a maneira

ra como é utilizado. Uma música pode evocar uma estória, um elemento natural, um personagem, um estado. Daí, a concepção que de-3 deste questionário. Não creio--repito--que haja necessidade do regente ficar preocupado com movimentos corporais a fim de "acompanhar o ritmo da música". Essa manifestação não é bem da jurisdição de um regente de orquestra. É verdade que, para auxiliar o músico de orquestra a tocar sua parte, o cantor de câmara ou de ópera e mesmo o bailarino a dançar no ritmo indicado pelo autor, e a fim de que a execução em conjunto apresente os elementos indispensáveis à melhor exteriorização, o Regente lança mão de todos os recursos intelectuais e físicos, podendo, sem ter consciência, estar invadindo a área do bailarino e precisando dançar para poder reger.

5. Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. O ponto de vista sobre a pergunta está na resposta nº 4, onde o tema foi largamente explanado.

6. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. A insistência sobre o tema "corporal" e suas ramificações, poderá provocar uma contradição, se o entrevistado tentar responder todas as perguntas. Ora, é sabido, que há partes em cada corpo--conforme nos revela Moshe Feldenkrais<sup>(6)</sup>--e em cada personalidade das quais o indivíduo está plenamente consciente e com as quais está familiarizado. Feldenkrais aponta, como exemplo, os lábios e as pontas dos dedos como partes do corpo sobre as quais qualquer pessoa está habitualmente mais consciente, do que da parte de trás da cabeça ou das axilas. Daí, a imagem ideal, que reuniria / sob um completo domínio, todas as sensações, sentimentos e pensamentos do homem, ainda necessitar de estágios de aperfeiçoamento. O Dr. José Angelo Gaiarsa--autor do Prefácio da edição brasileira do livro de Feldenkrais (citado na Nota nº 6)--vai mais longe. Fala da "sensibilidade muscular", que é tão sensível quanto os nossos movimentos mais sensíveis - como os de um Regente, acreditando que certas posições mentais podem ser alteradas "à custa de manipulações corporais".

"Manipulações corporais"

(Aqui, o Maestro Eleazar de Carvalho interrompeu as suas respostas ao nosso questionário. Após as "Notas", anexamos xerox de um seu cartão onde justifica a interrupção).

#### Notas

(1) - Existe uma respeitável bibliografia sobre o assunto. Aqui vão / alguns:-

Manuel Sérgio - A Prática e a Educação Física - Editora Compendium, Lisboa

- Roger Garaudy - Danser sa vie (Prefácio de Maurice Bêjart) Editions du Seuil, Paris
- Georges Noverre - Lettres sur la danse - Lieutier, Paris
- Havelok Ellis - The dance of life. Houghton Mifflin, Boston, USA
- Ted Shawn - Every Little Movement. The Eagle Printing and Binding Co. Pittsfield, Massachusetts, USA
- Von Laban - The mastery of movement. Mac Donald and Evans. New York
- Moshe Feldenkrais - Consciência pelo movimento. Summus Editorial, São Paulo
- Therèse Bertherat - Le corps a ses raisons - Editions du Seuil Paris
- Moshe Feldenkrais - La conscience du corps - Robert Laffont, Paris
- A. Lowen - The Betrayal of the body. Macmillan, N. York, 1967
- A. Lowen - The Language of body - Collier, N. York, 1974
- Julius Fast - Body Language, Copyright by Julius Fast. N.York, 1970
- G.F.Mahl - Gestures and Body Movements in Interview, Research in Psychotherapy, APA. Washington, D.C.
- Ortega y Gasset - Point of View in the Arts - Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture Garden City Doubleday, New York

- (2) - Princípio - aqui entendido, não como na definição Socrática de ser "o princípio de todas as coisas"; ou como na definição Aristotélica: "ponto de partida do movimento de uma coisa, isto é, o elemento primeiro e imanente da geração". Tampouco a diferença estabelecida pelo cartesianismo que procurou encontrar primeiras causas, "princípios" que satisfizessem as duas condições: serem tão claros e evidentes que o espírito humano não pudesse duvidar da sua verdade, e serem princípios dos quais pudesse depender o conhecimento das outras coisas, e dos quais possa deduzir-se esse conhecimento. Não. Aqui trata-se apenas de um primado do princípio do conhecer sobre o princípio do ser, onde o conhecimento da realidade determina a realidade em quanto conhecida ou cognoscível. Ou, simplesmente, de um preceito; de um ponto de vista; de uma opinião.
- (3) - Diferente do problema que poderia existir--se o princípio fosse colocado no domínio da dança--entre o coreógrafo e o dançarino executante.
- (4) - Os compositores da década dos anos 60 ensaiaram um sistema de deixarem, ao executante, a tarefa de completar a composição de uma obra musical, no momento da execução, atitude largamente defendida por Umberto Eco (Ópera Aperta, Bompiani, Milão, 1962; e Apocalittici e Integrati, Bompiani, Milão, 1964) ensaísta italiano, que, a partir da Teoria da Informação, procura definir o estatuto da arte contemporânea, diferenciando-a, em termos de obra aberta versus obra fechada, da arte anterior.
- (5) - No âmbito do teatro--por exemplo--atualmente, em muitos casos,

há uma fusão do papel do criador da mensagem e do seu portador. A criação não é, forçosamente, tarefa de um só indivíduo, pode ser também trabalho de um grupo no qual pode haver ou não um animador, ou um ensaiador, ou um coordenador. É o caso da companhia do Living Theatre cujo trabalho é baseado na investigação e na expressão coletivas, ainda que alguns membros do grupo tenham um papel de animação mais importante. É o caso da Companhia de Bailados Contemporâneos de Karin Waehner.

- (6) - Moshe Feldenkrais - Awareness Through Movement, traduzido por Daisy A.C.Souza (1977) para a Summus Editorial, São Paulo, SP., sob o título: Consciência pelo Movimento.

--- IIIII ---



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA  
DIRETORIA ARTÍSTICA DA ORQUESTRA SINFÔNICA  
DO ESTADO DE SÃO PAULO

Meu caro Prof.

Encontrei o que havia alinhava-  
do sobre o assunto "movimento  
corporal". Como não tenho tempo  
para concluir - pois estou embar-  
cando para os Estados Unidos -

TEATRO CULTURA ARTÍSTICA — Rua Nestor Pestana, 196 — Consolação — CEP 01303  
S. Paulo, 01.000 — Brasil

Julgo - S.M.J. - que o senhor poderá  
colher nas respostas que anexo,  
outras para as perguntas que  
faltaram ser respondidas.

Lamento ter que desaprofitei.

Atenciosas  
Abraços do  
Eduardo Carneiro

21-9-81

CONCLUSÃO

Eleazar de Carvalho é regente titular da Orquestra Sinfônica Estadual.

Eleazar confessa que não acredita, não utiliza, não recomenda, enfim, não se interessou, ainda, pela novidade "movimento ou expressão corporal".

Explica, entretanto, que os movimentos de um regente "fazem parte de um código de sinais, assessorado por um código de gestos". "O Regente ao conceber a re-criação de uma partitura, estabelece, "a priori" as imagens sonoras que existem na partitura e as que ele próprio imagina existir". "Estabelecidas as imagens, os sensórios registram os resultados e os gestos (convencionais e expressivos) conduzem à re-criação mencionada". Para tanto, segundo ele, entram em ação, de forma global, três pontos importantes:-

- . Vontade de expressão
- . Procura de comunicação
- . Utilização do gesto como suporte da expressão-informação

Após essa explicação, tece ele comentários pormenorizados sobre o assunto.

Quando começava a falar a respeito das "Manipulações corporais", Eleazar de Carvalho interrompeu a entrevista. Em um cartão justificou os motivos da interrupção.

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO ELISEU NARCISO

1. Maestro, qual o seu nome?

R. Eliseu Narciso

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. A sensação física varia de música para música, de ambiente para ambiente e da quantidade de executantes. Reger 20 mil estudantes num estádio de futebol, ambiente festivo, campo aberto, não é a mesma sensação que se tem dentro de um templo ao reger músicas religiosas e com um coral de 26 cantores. No primeiro caso, a sensação é de grande esforço físico, resultante de gestos largos e bruscos feitos pelo corpo, a fim de ser visto pelos cantores.

3. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela vontade, ou são ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Os movimentos da regência são provenientes de uma vontade que se expressa em gestos. Esses movimentos são, em última análise, a corporização de imagens que estão na mente do regente por ocasião dos ensaios e das apresentações.

4. Os movimentos corporais do regente, limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do mesmo, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Cada regente é um regente que difere de outro regente; por isso, ele não fica preso tão somente ao ritmo musical, mas permite que o elemento emocional e intelectual tomem forma positiva durante a execução.

5. Qual a importância que o regente dá à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. A importância da expressão corporal é maior ou menor, dependendo / da índole e formação cultural do regente. É evidente que a época e o ambiente pesam e influenciam na aceitação e execução da expressão corporal por um conjunto de cantores.

6. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. Pertencço ao grupo daqueles que dão ênfase ao corpo na transmissão daquilo que vai na alma e no cerebro.

7. Na regência, qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração, quando de uma apresentação?

R. Todo o corpo tem real importância na transmissão daquilo que sentimos quando estamos regendo. No entretanto, a fisionomia e as mãos são, no meu caso, os melhores transmissores do que desejo alcançar, em termos de execução.

8. O que o regente entende por técnica de regência, do ponto de vista me cânico, corporal?

R. É o estudo dos movimentos do corpo, dos gestos a serem adotados, tendo-se como alvo ou meta, um padrão proposto. Tem havido vários padrões cujos gestos e técnicas diferem entre si. A Westminster Choir College, da Universidade de Princeton, firmou um padrão de regência no qual os gestos são curtos, dando ênfase à fisionomia e às mãos.

--- IIIII ---

CONCLUSÃO

O Maestro Eliseu Narciso, regente de Coral, é Professor-Assistente do Instituto de Artes do Planalto - UNESP - na disciplina Técnicas de Expressão Vocal e Canto Coral.

Dizendo pertencer ao grupo de regentes que dá ênfase ao corpo na transmissão daquilo que lhe vai na alma e no cérebro, afirma que "os movimentos da regência são provenientes de uma vontade que se expressa em gestos" e podem ser classificados, em última análise, como a "corporização de imagens que estão na mente do regente". Demonstrando grande entusiasmo pela expressão corporal, ressaltou que "todo o corpo tem real importância na transmissão daquilo que sentimos quando estamos regendo". Para alguns regentes, e no seu caso especificamente, a fisionomia e as mãos são os melhores transmissores da emotividade do regente.

--- 0000 ---

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO FÁBIO MECHETTI

1. Maestro, por favor, quer declarar o seu nome e atividade artística?

R. Fábio Mechetti, regente do Coral Lírico (do Teatro Municipal de São Paulo).

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. Depende da circunstância em que se está regendo: se é em ensaio, se é em concerto. No ensaio, logicamente, nós temos muito desgaste físico, porque é o trabalho de preparação das obras. Então aquilo depende do seu estudo, depende da resposta que se está obtendo do coral, da orquestra, e isso é imprevisível. Ao passo que a regência de um concerto já se tem os pontos previstos, já se tem mais ou menos a interpretação definida, então o trabalho é simplesmente de dirigir a interpretação. Então, o esforço físico é bem menor. Isso depende muito da técnica do regente, também. Se é uma técnica relaxada, ele se sente muito bem; se é uma técnica tensa ele vai se sentir mais desgastado.

3. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Eu acho que nem um, nem outro, porque o Hermann Scherchen no seu livro "Manual para dirigir orquestra", diz muito bem que o regente não deve confundir a regência com ginástica, nem com "ballet". Muitos regentes fazem "ballet" da regência, ou seja, a partir da imagem sonora eles criam o gesto, quando é justamente o contrário: eu acho que se cria o gesto para conseguir determinada imagem sonora, para conseguir determinado resultado sonoro. Então, aquele que busca o seu gesto apenas tendo uma noção do que seja, seja já através de conhecimento anterior da obra, ou seja através de disco, ele tem aquela imagem da obra e através dessa imagem ele cria o seu gesto, quando deve ser o contrário. Quer dizer, através daquilo que ele quer da obra, da sua interpretação é que ele deve buscar o melhor gesto para chegar até lá. Fora disso é uma regência instintiva.

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Acho que é tudo junto. Existem dois tipos de regência: regência de ensaio e regência de concerto. Na regência de ensaio você diz tudo que quer, emprega o maior esforço possível, a fim de poupar tempo. Chamando a atenção dos músicos para aqueles detalhes que você quer, você acaba tendo um trabalho gestual maior. Depende também da orquestra que você está dirigindo, do coral que está no Teatro Municipal, ou uma orquestra qualquer brasileira, você tem que ser o mais claro possível no sentido de mostrar ritmo, dar as entradas, e, quando muito a dinâmica. Com uma orquestra já de maior amadurecimento, de maior tradição, o fato de você marcar compasso, às vezes é quase que superfluo. A entrada também é quase que superflua. Você se limita apenas a dar a sua interpretação, independente do diagrama rítmico e da necessidade de se dar entrada. Então, é relativo. De modo que, em geral, o regente deve abranger tudo ao mesmo tempo.

5. Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Desde que a expressão corporal seja em função de aprimoramento de sua interpretação, acho que deve ser tomada com muita seriedade. Agora, existe expressão corporal dirigida, que é essa, à interpretação, e existe expressão corporal vaidosa, expressão corporal mais funcional ao público do que ao músico. Então, devem ser bem diferenciadas, uma e outra. Eu acho que é muito importante. Tanto é, que em Cursos de Regência, por exemplo, nos Estados Unidos, na Europa, a expressão corporal faz parte do currículo. Uma coisa a se pensar seriamente. Aqui, pelo menos nas Faculdades que eu participei, não existe.

6. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. É difícil dizer, porque a gente regendo, não tem noção do que se é regendo. Isso eu aprendi quando participei do Festival de Tanglewood, nos Estados Unidos, em que as aulas eram filmadas. Então, quando se via regendo, você levava um susto tão grande: não é possível que eu seja assim. Você não tem noção do que você é. As pessoas que me veem regendo, músicos ou críticos, ou conhecedores, dizem que os meus gestos não são largos, são gestos pequenos e objetivos. Agora, também é relativo, depende do que você está dirigindo, da estética da obra dirigida. Você não pode, por exemplo, reger Bach, Vivaldi, com gestos wagnerianos, e vice-versa. E também está tudo em função daquilo que você quer, da sua interpretação: se o músico, por exemplo, se a orquestra, se o Coral não faz um crescendo que você deseja, você amplia seu gesto a fim de conseguir isso. E isso depende muito da resposta da orquestra, respeito do músico, quer dizer, é como diz o italiano, é um "rapporto". Você através de seu gesto consegue imprimir uma certa identidade à orquestra e através do resultado da orquestra, alimentado, realimenta seu gesto e fica aquela reciprocidade de comunicação entre os dois.

7. Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Isso está muito dirigido também às técnicas de regência, que existem várias. Existem regentes, por exemplo, que utilizam muito a mão, principalmente regente de coro, porque a mão é, talvez, das partes que o regente usa, a mais expressiva. E é mais direta, também. Com ela você pode oferecer nuances, oferecer as imagens que você quer, dinâmica, etc. e tal. Então, existe um cuidado muito específico com as mãos. A técnica inglesa de regência é, basicamente, técnica de mão. Outros já, com o braço. Com uma orquestra, por exemplo, já é mais importante o uso do braço, por causa das dimensões da orquestra. Apenas as primeiras estantes é que conseguem visualizar melhor, enquanto o braço é mais visível. A função do rosto acho muito importante. Eu uso olhos, por exemplo, e sinto dificuldade muito grande quando reajo com eles, porque, muitas vezes com as luzes os músicos não conseguem ver os olhos da gente. E eu percebo que a comunicação visual é muito importante. Então, sempre que possível, eu reajo sem olhos, para conseguir, também com os olhos, com a expressão facial, mais esse recurso muito importante de comunicação com a orquestra. Vou citar um caso. Nesse mesmo curso dos Estados Unidos que eu fiz, Leonard Bernstein pediu para que cada aluno desse a entrada da 5a. de Beethoven. Então, cada um fazia o seu gesto, uns melhores, outros piores, uns mais objetivos, outros não. Aí ele deu a dele: mandou a orquestra olhar para o seu rosto e então, apenas com a sobrancelha, deu a anacruse e a orquestra entrou perfeitamente. Isso mostra a importância que tem o rosto.

11. E com relação à respiração?

R. Eu acho o seguinte: a respiração está muito ligada ao relaxamento do regente, durante a execução. É o que eu falei: se a técnica dele é uma técnica relaxada, uma técnica estudada, não é uma técnica intuitiva que geralmente é tensa, a respiração ajuda nesse ponto. Agora, existe a respiração musical, também, quer dizer, de você respirar com o músico, de dar a sua linha fraseológica também no gesto. O gesto não se limita apenas a uma marcação de compasso, a dar as entradas, mas também de delinear todas as frases, todos os períodos que você pretende da música, através do seu gesto também. A regência tem uma estrutura. Não é só a obra que tem uma estrutura: ABA, ABC, Coda. A regência tem uma estrutura também, que é coisa muito difícil de se encontrar em regentes. São poucos os regentes que veem na sua regência uma estrutura. Um quíssimos os regentes que veem na sua regência uma estrutura. Um climax, uma reexposição, isso tudo existe em regentes que pensam gestualmente. Muito poucos têm essa noção de estrutura de regência. Acham uma coisa muito sumária, quer dizer, reger é complicar menos a música.

8. O que entende por técnica de regência, do ponto de vista mecânico, corporal?

R. Eu era uma pessoa que nunca acreditava muito em técnica de regência, porque achava que, importante é aquilo que o maestro fala com a orquestra, pede da orquestra. Mas, depois que fui trabalhar do mais constantemente com orquestra, e vendo os problemas de ensaio, eu comecei a acreditar muito na técnica de regência. Não é o mais importante, ainda, mas 40% da execução está na técnica. Primeiro, porque você tem muito pouco tempo de ensaio, então, você precisa estar com a sua técnica perfeita, não só ritmicamente no diagrama de regência, como naquilo que você quer. Você tem que estar diante da orquestra já sabendo tudo que você quer e comunicando o mais diretamente possível, sem falar com a orquestra, o que você quer, através do seu gesto. Agora, existem as técnicas, como eu disse: a técnica gestual vinculada a sua interpretação, e a técnica instintiva que também muitas vezes pode ser boa, depende. Um gênio pode ter uma técnica muito bem instintiva, que não foi estudada. Mas isso são casos esporádicos. A técnica que eu reputo a mais científica, é uma técnica estabelecida pelo Hideo Saito, um regente japonês. Com os contactos recentes que eu tive com Seiji Ozawa, ele explicou justamente essa técnica. A técnica japonesa limita-se a 3 ou 4 gestos básicos, que são gestos que fisicamente se encontram, quer dizer, o gesto de impulso, o gesto de repouso, o gesto de pêndulo--como eles chamam--que é para fazer a coisa ligada, e tudo em função disso. As aulas de Ozawa, por exemplo, eram baseadas em problemas físicos, explicando uma aula de tenis, o percurso da bola, o pêndulo, o impulso que ela recebe da raqueta. Ele jogava a bola de tenis no chão: quando a bola batia no chão você tinha que bater palma. Fazia isso várias vezes e, de repente, colocava a mão no meio da trajetória da bola e então as palmas se desencontravam. Isso vinha explicar a anacruse do maestro. Quando a anacruse que ele dá vem no mesmo impulso, a orquestra entra bem. Agora, se você, no meio da sua trajetória dá qualquer variação, ou corre demais, ou espera demais, há o desencontro da orquestra. Tudo isso está baseado cientificamente. Agora, não é porque a técnica é uma técnica científica indiscutível, que todos os regentes que obedecem essa técnica vão ser grandes regentes. Porque, justamente como eu disse, a técnica é uma parte da regência menor do que a parte, digamos, intelectual do regente.

9. Maestro, o senhor tem mais alguma coisa a dizer sobre a expressão / corporal como elemento de comunicação musical do regente?

R. Acho que da parte de técnica a gente já conversou bem. Existe aquela expressão "entre regente e público". Pode parecer um pouco vaidoso, a imagem do regente como alguém narcisista, mas às vezes também a comunicação com o público é muito importante. Quer dizer, aquele regente que tem uma certa personalidade, não só gestual, do ponto de vista funcional ao músico, mas também ao público, é muito importante. Porque ele é um artista e um artista decerto, é muito importante. Porque ele é um artista e um artista depende do público. Agora, não que a coisa se inverta, que ele depende mais em fazer a sua comunicação direta com o público do que ao músico. Uma coisa é decorrência da outra. Então, a personalidade do regente, a sua postura física no podium, o fato de ser simpático a um público ou não, isso caracteriza o regente diante desse mesmo público. Então vamos ter os regentes que são considerados / antipáticos, e isso não quer dizer que sejam bons ou ruins, é uma questão de relação público-artista. Isso deve ser cuidado também,

porque, infelizmente, o público geralmente não é um público muito "entendido". Essas pequenas coisas desse tipo, digamos, espetacular do regente, são coisas que chamam a atenção e que marcam. O público não está, muitas vezes, preocupado em ver se o regente é um grande músico ou não.

--- IIIII ---

## CONCLUSÃO

Fábio Mechetti é, atualmente, regente do Coral Lírico do Teatro Municipal de São Paulo, tendo feito Curso de Regência nos Estados Unidos.

Fábio Mechetti é contrário aos regentes que confundem a regência com ginástica ou "ballet". Desde, porém, que a expressão corporal do regente seja exercida em função do aprimoramento de uma interpretação, acha que ela deve ser tomada com muita seriedade. A sua importância é tão grande, disse Fábio, que em Cursos de Regência nos Estados Unidos e na Europa a expressão corporal faz parte do currículo, coisa que infelizmente não acontece, pelo menos, aqui em São Paulo. Nos Estados Unidos, inclusive, as aulas de regência são filmadas, para que os alunos possam estudar os seus gestos depois.

Falando sobre a importância das mãos (técnica inglesa) dos braços, da respiração e da fisionomia, Fábio relata uma passagem ocorrida nos Estados Unidos, no Curso de Regência que frequentou: para mostrar a importância da expressão facial na comunicação do regente, Leonard Bernstein deu a entrada, para a orquestra, da 5a. Sinfonia de Beethoven, apenas com as sobrancelhas!

Discorrendo sobre as diversas técnicas de regência existentes, inclusive a japonesa que é baseada cientificamente em problemas físicos, Fábio afirma que a regência, a exemplo do que ocorre com as obras musicais, tem também, uma estrutura, da qual o regente nem sempre se dá conta.

Fábio termina a sua entrevista lembrando a importância do aspecto de comunicação regente-público, que está diretamente ligada à personalidade gestual do regente e à sua postura no podium.

--- IIIII ---

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO FLÁVIO ARAÚJO GARCIA

1. Maestro, por favor, quer declarar o seu nome e a sua atividade artística?

R. Meu nome é Flávio Araújo Garcia, eu sou regente e diretor artístico do Coral Adventista, e leciono também música nas escolas adventistas de 1º Grau, na Capital, juntamente com atividades corais referentes ao grupo de escolas adventistas da Capital.

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. Em primeiro lugar, há uma comunicação física e mesmo espiritual, unidas, na função regência. Mas, geralmente, a parte física tem um desgaste bastante grande, porque há em todo o gesto físico um desprendimento de energia que comunica, que é criadora de imagem para a pessoa que ouve, vê e sente na gestualidade do regente.

3. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente / pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Eu diria que são as duas maneiras, porque eu crio na minha mente uma imagem e isso gera em mim a vontade de transmitir essa imagem sonora que foi criada na mente. Então, eu me refiro, em primeiro lugar, à vontade porque eu quero expressar o que eu sinto da música dentro do meu espírito. No entanto, essa imagem foi criada no meu espírito pela linguagem musical.

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Realmente os movimentos do corpo se baseam no ritmo da música. Se esse ritmo vai formar frase musical, automaticamente o regente está sendo guiado nos seus movimentos pela frase musical. É verdade que o regente pode ter uma interpretação interior pessoal daquela frase musical ou daquele ritmo musical. Então ele transmitirá pelo seu gesto, o seu sentimento interior, indiscutivelmente.

5. Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como for

ma de comunicação nas suas apresentações?

R. Desde o levantar dos braços para "atenção", que nós chamariamos justamente de "a preparação" e o anacruse regencial, até o último gesto que o regente faz indicando a cessação do tocar ou cantar, tem uma importância tremenda como forma de comunicação, porque eu não posso falar enquanto estou regendo; eu preciso dizer alguma coisa e eu tenho que dizer com o gesto: mais forte ou menos forte, ou um "rallentando", ou um "diminuendo" de um instrumento que estava um pouco saliente, ou de um naipe que estava um pouco mais forte, ou as entradas. Então, todos os meus gestos têm uma importância capital, não somente para indicar a minha comunicação na execução, como criar a imagem nos cantores, nos executantes.

6. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. A pergunta parece ser subjetiva e objetiva ao mesmo tempo. Aqui, mais objetiva, principalmente porque, a relação pessoal. Mas, eu diria que a relação corporal com a regência é tão íntima da vivência do regente, que simplesmente, ele não pode eximir-se a comunicar com um dedo, com a fisionomia, com um músculo da face, com o seu próprio corpo, com o levantar e baixar dos braços, ele não pode eximir-se de ligar a regência ao seu corpo. Há uma vibração total de todos os membros e músculos, de todas as fibras da pessoa ao ela fazer, ao ela exemplificar na regência aquilo que ela sente na música.

7. Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. A dos braços, a agônica e dinâmica funcionam tremendamente. As mãos podem ajudar justamente na indicação das entradas para os vários naves e mais, além disso, ainda fazem, conforme o gesto que se dá, o colorido, mais ou menos acentuado, o "sombreado", nós chamariamos--olhando para o sentido pictórico--do quadro que se está esboçando. O corpo colabora com mais, ou menos presença. Quantas vezes nós queremos mais presença sonora, nosso corpo se impõe nessa atividade. Se eu quero uma música com menos presença, nós chamariamos, mais etérea, parece que o nosso corpo não entra ativamente na regência tanto quanto numa música em que se exige muito mais presença sonora. A questão da fisionomia, então, parece explicar os quadros expressivos, de alegre, triste, forte, retumbante, delicado, e todas aquelas palavras que se usam além dos quadros expressivos que a fisionomia precisa dizer, ditar. E a respiração, sem dúvida, estará indicando ao regente, inclusive, as meias frases, a respiração do músico, uma reticência, um "ataque", uma preparação para um "ataque", etc..

8. O que entende por técnica de regência, do ponto de vista mecânico, corporal?

R. É o hábito que o indivíduo forma em si, como o soldado que aprende a marchar: dar meia volta, esquerda volver, etc.. O ato de marchar dormindo, qual é o seu nome, e ele sem discutirmos a alguém, dizer, o hábito, a técnica regencial do ponto de vista mecânico que está dormindo, 4/4, ele faz o movimento quase que sonambulamente. É justamente essa técnica de regência que eu admito, no ponto de vista mecânico. É a vivência na natureza do indivíduo, do fato comunicação.

9. Maestro, o senhor tem mais alguma coisa a declarar sobre a expressão corporal como elemento de comunicação musical do regente?

R. Eu creio que a expressão corporal do regente pode ser expressa numa palavra somente: o regente dá-se totalmente enquanto está na sua ação de reger. No momento em que ele exclui da sua regência uma parte do seu corpo no comunicar, ele não disse tudo o que ele estava pensando. Para mim, o regente ao assumir o podium para comunicar aos músicos, aos cantores a regência, se ele não se der totalmente, ele não cumpriu a sua tarefa como regente. Então, o regente, ao meu modo de ver, precisa dar-se integralmente àquela tarefa de comunicar. Desde o primeiro fio de cabelo da cabeça até a última unha dos pés, ele está comunicando, está criando uma imagem regencial. E naturalmente, mais, ou menos, a gestualidade vai significar, quanto mais extrovertido ele se mantiver na regência. Por outro lado, a técnica virtualmente ficará como linha mestra de um gesto perfeito, não tolhendo o regente de ser tão comunicativo quanto necessário, segundo a peça que ele interpreta. E os movimentos de profundidade e de lateralidade, significarão para ele mais, ou menos, segundo o espírito que ele tem em comunicar-se, mais extrovertido, ou menos extrovertido. O certo é que quando ele, o regente, assume a liderança, ele estará galvanizando as atenções dos músicos, dependendo do que ele irradia como regente no seu gesto, fazendo uma comunicação mais, ou menos perfeita. Essa perfeição terá significação quanto mais ele se aproximar da realidade da obra e da possibilidade receptiva dos receptores, quer músicos, quer auditório.

## CONCLUSÃO

Flávio Araújo Garcia é diretor artístico e regente do Coral Adventista de São Paulo, e professor de música em Escolas de Primeiro Grau.

Flávio Garcia admite que os gestos do regente transmitem o sentimento interior, a imagem sonora criada na sua mente. E, por sua vez, essa imagem criada pelo regente, gera nele a vontade de transmiti-la.

Para Flávio, desde o primeiro gesto do regente, ao iniciar uma peça, até o seu último movimento--o corte final da peça em execução--"tem uma importância tremenda como forma de comunicação".

Analisando a importância específica de cada parte do corpo na regência, Flávio conclui que o regente só consegue realmente transmitir a sua imagem sonora da peça musical, quando usa a totalidade de seu corpo para dirigir.

Terminando a sua entrevista, Flávio reforçou a afirmação de que o regente só cumpre de fato a sua tarefa de reger, quando se entrega totalmente à ela.

--- IIIII ---

ENTREVISTA REALIZADA COM A REGENTE HELENA MARIA STARZYNSKI

1. Por favor, quer declarar o seu nome e a sua atividade artística?

R. Helena Maria Starzynski, regente-assistente do Coral da Universidade de São Paulo.

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. Acredito que, entre outras sensações, uma sensação intelectual, mental--porque é uma série de exercícios assim acoplados um ao outro--a sensação física seria de estar realmente executando, não vou dizer uma coreografia, mas uma exercitação em função do som, do resultado sonoro. Quer dizer, é um exercício físico mesmo.

3. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Eu acho que são ambas as coisas, porque é evidente que a imagem sonora que impulsiona o movimento, é gerada pela vontade do regente. Mas é uma coisa pré-determinada, no sentido de que a imagem sonora e o significado sonoro caminham juntos.

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Eu acho que os movimentos corporais estão ligados a uma técnica à qual o regente o escolheu, a fim de interpretar a partitura que está regendo. Quer dizer, essa técnica pode ser subdividida em 2: está regendo. Quer dizer, essa técnica pode ser subdividida em 2: ligada à expressão técnica da partitura, à expressão gráfica da partitura e ligada à interpretação dos sinais gráficos da partitura.

5. Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Eu não saberia externar uma opinião genérica, mas a minha opinião é de que é importante no sentido de que o corpo, que é o veículo

de comunicação do regente, possa exprimir os sinais que ele deseja veicular para o coral ou para a orquestra. Quer dizer, o corpo porque senão não passa, senão fica uma coisa estática e essa comunicação não existe. Então, a expressão corporal nesse sentido é importante. É claro, expressão corporal aliada a uma técnica de regência, porque, só a expressão corporal, aí a coisa "vira" coreografia.

6. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. Eu acho que cada movimento tem um peso específico, determinado. Ele pode ser um movimento grande, um movimento amplo, quer dizer, dentro de um determinado espaço, e pode ser um movimento pequeno. Acho que isso depende muito da pessoa. No meu caso, eu acho que os movimentos pequenos podem conter a força de expressão de um movimento mais amplo.

7. Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Eu acho que, tanto na regência como no canto, a respiração é fundamental. Ela reflete todo o funcionamento orgânico do corpo e, através do ar e da oxigenação do sangue, a ligação da parte física com a parte psíquica. Então, é claro que um regente que tem uma respiração ansiosa, deve confundir muito o coral ou a orquestra, e não deve dar uma atmosfera de muita tranquilidade. E como a respiração é a base de toda a exercitação física--tanto como ginástica, expressão corporal ou qualquer outra atividade física--a respiração é que coordena a movimentação. Então, ela é básica. Os braços têm duas funções: a função de conduzir a métrica da partitura, a marcação do tempo, que é uma coisa científica, uma coisa básica, e tem a função de fazer o fraseado, quer dizer, de dar a interpretação, os sinais de interpretação para o coral. As mãos, também são elementos importantes, se bem que até agora eu tenho visto muito poucos regentes utilizarem as mãos--na maioria os regentes de corais, que não se utilizam da batuta--como meio real de expressão. Eu imagino que seja muito difícil conseguir determinados efeitos só com as mãos, se bem que não é impossível.

" Aliás, isso lembra Stokowski, que não usava batuta. Ele possuía mãos realmente expressivas.

8. O que entende por técnica de regência, do ponto de vista mecânico, corporal?

R. Bom. Eu acho que a técnica de regência é essencial, é básica para a comunicação do cantor, no meu caso, com o regente, porque ela norteia o cantor, ela coloca os parâmetros bastante definidos.

Quer dizer, o cantor não se perde. Não adianta ser uma movimentação caótica. Por mais expressiva que ela seja, tem que ter ordem. Para ter ordem, tem que haver um mínimo de técnica. E essa técnica, do ponto de vista mecânico, deve ser exercitada. Quer dizer, uma marcação de um compasso binário, um compasso ternário, é um exercício físico que deve ser desenvolvido para se tornar uma coisa automatizada, porque a técnica da marcação deve ser automatizada. E como todo exercício físico, corporal, a partir do momento que ele se mecaniza é que eu posso sair para uma outra movimentação mais livre.

9. A senhora teria mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal como elemento de comunicação musical do regente?

R. Este questionário está bastante completo. É uma pena que cada pergunta exigiria talvez mais concentração e tempo para respostas mais adequadas. O que eu gostaria de dizer nesse sentido, é que eu acho que a expressão corporal para o regente sempre deve estar ligada ao sentido musical, não apenas como movimento, não como teatro ou como dança, que são outros códigos. Mas como o nosso código é a música, ela deve estar sempre a serviço do resultado sonoro, da linguagem musical, senão se torna gratuita.

--- IIIII ---

CONCLUSÃO

Helena Maria Starzynski é Regente-Assistente do Coral da Universidade de São Paulo.

Helena Maria diz que, sendo a imagem sonora criada na mente do regente pela sua própria vontade, os seus movimentos são guiados, evidentemente, por essa mesma vontade. Esses movimentos estão ligados a uma técnica, que ela divide em duas: ligada à expressão gráfica da partitura e à interpretação.

Ressaltando a importância da expressão corporal na comunicação do regente, lembra, entretanto, Helena Maria, que essa expressão corporal deve estar sempre "ligada ao sentido musical, não apenas como movimento, não como teatro ou como dança", mas visando a um resultado sonoro que corresponda a imagem sonora por ele criada. Por essa razão, a respiração assume um papel de incontestável importância, pois é ela que coordena os movimentos. Ela é, portanto, fundamental para uma boa regência.

Conclui Helena Maria, deixando claro que: sendo a técnica de regência uma coisa essencial para a comunicação do regente, e, estando os seus movimentos corporais intimamente ligados a essa técnica, a expressão corporal é, inegavelmente, um elemento de grande importância para a comunicação musical do regente.

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO JAMIL MALUF

1. Por favor Maestro, quer declarar o seu nome e a sua atividade artística?

R. Meu nome é Jamil Maluf, e eu sou regente titular da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo.

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. Bem. Isso depende muito, naturalmente, do que a gente está regendo, mas, eu posso dizer que é sempre de bastante bem estar.

3. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Eles são ditados, naturalmente, pela imagem sonora, exclusivamente, e são, até certo ponto intuitivos e até certo ponto controlados também por uma, vamos dizer, por uma coreografia basicamente pré-estabelecida.

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Bem, aí é uma junção, naturalmente, do que o texto musical está pedindo e subsequente interpretação, capacidade interpretativa de cada regente, quer dizer, ele deve condicionar, naturalmente, os seus movimentos à máxima fidelidade possível em relação à partitura que ele está regendo e também procurar que esses movimentos sejam claros e perfeitamente entendidos pela orquestra.

5. Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Bem, ela é muito grande. Ela pode facilitar bastante ou dificultar bastante a vida do regente. É 2% basicamente do que um regente precisa saber para ser um regente. Mas têm que estar absolutamente

mente em ordem esses 2%, porque é através deles que, muitas vezes através de um movimento, de um gesto preciso e absolutamente dentro da característica musical que está querendo expressar, ele pode economizar muitas vezes meia hora de ensaio.

6. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. Bem, como eu já disse, é a melhor possível. Eu tenho um estilo um pouco discreto e, como poderia dizer, assim, não sei definir exatamente. Mas ela é a melhor possível na interpretação.

7. Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Eu começaria com a respiração que é a mais importante de tudo. O maestro tem que respirar com a orquestra. Muitas vezes a respiração do maestro com a orquestra não é nem a respiração da música, porque às vezes, ele tem que respirar com certos instrumentos que entram no meio de frases, por exemplo. Então ele tem que procurar, além de fazer as respirações musicais daquilo que ele está regendo, fazer também as respirações técnicas da orquestra, de cada nova entrada que ele vai dar. Depois disso vem os gestos que, na minha opinião, devem ser bastante precisos, claros, tentar naturalmente--isso é muito particular em cada regente--mas eu busco o mínimo possível de rebuscamento, quer dizer, o máximo possível de objetividade, sem deixar de ser expressivo.

8. O que entende por técnica de regência, do ponto de vista mecânico, corporal?

R. Minha técnica de regência, no fundo, pode ser resumida por uma coisa muito simples do ponto de vista corporal. Como eu disse, é 2% da formação de um regente, mas que tem que estar em ordem. É o regente bater claro os compassos, ter uma boa independência dos movimentos, saber indicar com bastante expressão todas as frases musicais, articulações, e tudo isso. Mas, em suma, resumindo, comparando-se a técnica dos outros instrumentos à técnica de um regente, a técnica corporal de um regente é bastante pequena. Mas é uma coisa que tem que estar muito em ordem, porque a cabeça do regente tem que estar voltada para uma série de outras preocupações, então ela tem que estar de tal forma assimilada e compreendida pelo regente que ele não precise mais, naturalmente, pensar nela e possa se envolver então numa série de outros aspectos, afinação, fraseio, conjunto, tempo, etc., que tomam, naturalmente, a sua grande atenção.

9. Maestro, o senhor teria mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal como elemento de comunicação musical do regente?

R. Não, em suma, não tenho mais nada assim fundamental a dizer. Há muita coisa que, naturalmente, ela sofre uma espécie de modificação. Existem, naturalmente, as regras básicas mas, de acordo com a personalidade de cada regente ele se exprime naturalmente. A forma de bater um 2, um 3, um 4, o gráfico da figura é basicamente o mesmo, só que adquire várias formas diferentes entre um regente e outro. É a mesma coisa 2 pessoas falarem a mesma frase só que cada um tem um timbre de voz, vai soar de uma forma. Então, é uma coisa assim muito específica, muito particular em cada pessoa e vai sofrendo uma evolução através do tempo, a medida que a gente vai se tornando mais experiente e maduro.

--- IIIII ---

## CONCLUSÃO

Jamil Maluf é regente titular da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo.

Disse-nos ele, que os seus movimentos, quando está regendo, são ditados exclusivamente pela imagem sonora criada na sua mente. Ao mesmo tempo que esses movimentos são condicionados "à máxima fidelidade possível em relação a partitura" que está regendo, ele procura fazer com que "sejam claros e perfeitamente entendidos pela orquestra".

Ao referir-se a importância da expressão corporal como forma de comunicação do regente, Maluf afirmou que, apesar dela representar apenas 2% de tudo o que um regente precisa saber para reger bem, a sua importância é muito grande, pois, se esses 2% não estiverem "absolutamente em ordem" poderão por em perigo a estabilidade dos 98% restantes.

Falando sobre a importância dos braços, mãos, corpo, fisionomia e respiração na regência, Maluf ressaltou a respiração como sendo a mais importante de todas.

Terminando a sua entrevista, Jamil Maluf lembrou que, mesmo dentro das regras básicas, a regência não pode ser padronizada, pois ela se desenvolve de acordo com a personalidade de cada regente que, por sua vez, sofre uma evolução através do tempo, a medida que vai se tornando mais experiente e maduro.

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO JOÃO DE SOUZA LIMA

1. Maestro, o senhor quer, por favor, dizer o seu nome e a sua atividade artística?

R. Meu nome é João de Souza Lima, já tenho uma vida bem longa e dediquei toda esta minha vida ao cultivo da música. Eu não me arrependo de ter feito e gostaria de recomeçar tudo outra vez, de tanta satisfação que consegui.

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. Seria difícil de dizer uma sensação física, porque esta sensação está tão junto com a emoção que estou sentindo quando estou regendo que, obviamente, eu não poderia separar uma sensação física da sensação musical que tenho no momento.

3. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Aqui eu posso dizer com toda franqueza que eles são realmente ditados pela imagem sonora criada na minha mente, porque, justamente quando estou regendo, eu estou sentindo, eu estou tão integrado na música, na expressão, no que ela contém, que os meus gestos nascem dessa sensação, portanto, não tenho assim separada uma coisa da outra.

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Eu tenho a impressão que realmente a atitude do regente, de acordo com o que está se passando, talvez o corpo, os movimentos corporais, também obedecem ao que está se passando na música. Quando se trata de uma coisa violenta, os gestos talvez sejam mais violentos, mais pronunciados do que quando é uma coisa lenta. Então os gestos também diminuem, se tornam mais flexíveis, mais naturais, até.

5. Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Aqui também posso dizer o seguinte: eu quando reço nunca dou importância ao meu gesto, à minha atitude corporal, porque realmente não estou pensando que tenho um corpo quando eu estou regendo. Eu estou de tal maneira integrado, que o que está se passando é uma coisa espontânea, provocada pela sensação da música. Portanto, eu não penso na importância, propriamente, de uma expressão corporal. Nunca pensei se o meu corpo está assim ou está assado.

6. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. Aqui a resposta seria a mesma da pergunta anterior, porque realmente não há uma relação corporal, ou há uma relação corporal de acordo com o que está se passando. Eu até tenho visto maestros / que fazem gestos que estão completamente em desacordo com o que está se passando na música. Às vezes uma coisa lenta, o regente está fazendo gestos amplos, gestos muito visíveis, quando deve ser adequado ao que está se passando na música.

7. Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Bom, a importância dos braços, naturalmente os braços têm que atender um pouco a conformação rítmica, ao compasso, porque os gestos, mais ou menos, tem que descrever o número de tempos em cada compasso. É uma certa ligação, então, do movimento com o ritmo, com o tempo, com a estrutura rítmica. Agora, a fisionomia também se deixa empolgar pela expressão. Naturalmente quando se está regendo uma coisa, vamos dizer, intensa, de uma expressão intensa, a fisionomia fica mais concentrada. Agora, quando se está regendo uma coisa suave, uma coisa romântica, também a fisionomia parece que se suaviza.

8. O que entende o senhor por técnica de regência, do ponto de vista mecânico, corporal?

R. A técnica de regência do ponto de vista mecânico tem sua importância, realmente, porque o regente tem que fazer movimentos que estejam bem de acordo com o que está se passando na música, principalmente quanto ao tempo. Portanto, a técnica de regência se submete também ao que está se passando ritmicamente, ao que está se passando, também, do ponto de vista expressivo. Portanto, a técnica de regência, do ponto de vista mecânico, ela existe, mas sempre envolvida numa questão de emoção. Os movimentos do regente estão sempre envolvidos na expressão do que está se passando no momento, na emoção, na qualidade, na quantidade sonora da orquestra. Então os movimentos estão sendo levados pelo que está se passando na música, afinal de contas.

9. Maestro, até agora eu fiz ao senhor perguntas relacionadas com a regência. Gostaria de fazer uma, agora, que está especificamente relacionada com a sua execução no piano:-

Quando está tocando, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados por uma imposição física necessária a uma satisfação interior?

R. Exatamente. Eles são totalmente ditados pela imposição física necessária a uma satisfação interior, porque justamente a emoção que se está sentindo é que faz produzir aquela movimentação que a gente faz até no piano, mesmo no piano. Afinal de contas, o piano é uma pequena orquestra.

--- IIIII ---

CONCLUSÃO

João de Souza Lima é regente, pianista e compositor, tendo feito os seus estudos de piano na França. Aqui no Brasil, além de suas apresentações em concertos, formou uma escola pianística de alto nível. Durante muitos anos esteve a frente da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo.

Disse o maestro Souza Lima que os seus gestos, na regência, nascem da emoção que dele se apodera quando procura transmitir à orquestra a imagem sonora criada na sua mente.

Disse ainda, Souza Lima, que a sua relação corporal com a regência é de espontaneidade, provocada pela sensação da música que está sendo executada, criticando os regentes "que fazem gestos que estão completamente em desacordo com o que está se passando na música".

Falando sobre a técnica de regência, do ponto de vista mecânico, corporal, Souza Lima considera que, embora submetida ao que se passa ritmicamente durante a execução, está ela sempre envolvida pela emoção.

Quanto a sua atividade como pianista, disse Souza Lima que, quando está tocando os seus movimentos são ditados exclusivamente por uma imposição física necessária a sua satisfação interior.

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO JOHN LUCIANO NESCHLING

1. Quer declarar o seu nome e a sua atividade artística?

R. Meu nome é John Luciano Neschling e eu sou regente.

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. No meu caso particular, já me perguntei diversas vezes essa mesma coisa, mas tenho a impressão que sou um dos regentes menos conscientes da sua atividade física. A minha sensação física é de quase como se houvesse um distanciamento intelectual da minha atividade física. Ela é realmente consequência daquilo que eu estudei e daquilo que me proponho mostrar como regente. Eu não tenho uma sensação física determinada. A sensação física é: o gesto vai de acordo com aquilo que eu estudei. Eu não premedito nenhum gesto, ou seja, eu nunca estudei na frente de um espelho, nunca fiz um trabalho nesse sentido. A minha sensação é justamente a sensação de que o meu gesto é uma consequência, jamais uma causa.

3. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Eu acho que eles são guiados pela minha vontade, exclusivamente. Na verdade eu não digo nenhuma imagem sonora, quer dizer, eu não tenho nenhuma imagem sonora ditada na minha mente. A música para mim é uma coisa muito--especialmente as músicas que eu reajo, nos meus trabalhos--é uma coisa muito racional. É claro que eu me deixo, de vez em quando, levar por uma emoção, mas jamais por uma imagem. Eu me deixo levar por uma emoção, mas meus movimentos são sempre controlados pela minha vontade.

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Eu acho que os movimentos do regente não devem se limitar, antes de mais nada, a acompanhar o ritmo e sim a dar o ritmo, quer dizer, o ritmo da música é que acompanha o gesto do regente. É lógico que eles traduzem um sentimento interior. A partir do momento em que a pessoa se emociona com aquilo que está fazendo, todos os seus gestos são gestos emocionados. Mas eu não acredito que,

cessariamente, os gestos devam ser entendidos, embora eu saiba que grande parte do público escute com os olhos, ou seja, veja o regente e escute a música. O público não deve fazer com que o regente procure nos seus gestos uma interpretação musical. O regente deve, antes de mais nada, funcionar em termos de orquestra e não em termos de público.

5. Qual a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Eu posso dizer a importância que eu dou. Eu procuro só que os meus movimentos, que os meus gestos, não sejam anti-estéticos. Mas mesmo quanto a isto, eu nunca fiz um estudo detalhado e específico. É claro que o regente baixo, pequenininho, terá uma outra gama de gestos que um regente que tenha braços longos, como é o meu caso. Então, a importância que eu dou à expressão corporal como forma de comunicação, é independente da música. Eu acho que a expressão corporal é uma coisa importantíssima em um ser humano, não só no regente. Acho que as pessoas deveriam praticar a expressão corporal, porque a expressão corporal, inclusive, deslança outras formas de expressão no ser humano. Dominando seu corpo, você domina sua fala e é lógico, então, que você também tem um domínio maior dos seus gestos na hora de reger. Nesse sentido eu procuro que meus gestos não sejam antiestéticos, mas nunca encarei a regência como uma forma de expressão corporal no sentido estético, mas sim no sentido específico: dirigir.

6. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. É justamente essa de tentar fazer com que meus gestos e a minha expressão seja dirigida em primeiro lugar à própria orquestra, ou seja, ao grupo instrumental que está tocando, nunca aos que estão atrás de mim, ao público. E a minha relação é fazer com que os meus gestos sejam os mais claros possíveis, que transmitam exatamente aquilo que eu estou querendo dizer e que eu não posso dizer com palavras, seja do ponto de vista técnico racional ou do ponto de vista técnico emocional.

7. Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Os braços têm uma importância específica no sentido da dinâmica da orquestra, e, talvez, da manutenção do ritmo. As mãos eu acho que seria mais no sentido da expressividade de uma frase melódica. O corpo, eu tenho a impressão que, esse sim, seria o que daria vazão à expressividade total da música, da emoção geral. A fisionomia eu acho que não tem muita importância musical. É mais um contacto pessoal do regente com os músicos. E a respiração tem que ser a mesma dos músicos, a respiração musical, da frase musical, especialmente com os sopros.

8. O que entende por técnica de regência, do ponto de vista mecânico, corporal?

R. A regência, a meu ver, é, do ponto de vista mecânico, uma atividade catártica em que um músico específico procura criar uma catarse no momento de uma criação musical. É impossível que 90 músicos exerçam a sua vontade na hora de tocar. Isso acontece somente nos ensaios mais do que nos concertos em si e o regente está aí, em princípio, para que a orquestra comece e acabe junto, que nos ensaios imprima uma personalidade a uma certa interpretação e faça com que essa orquestra entenda diversas variações rítmicas, melódicas e dinâmicas, durante a execução. Corporalmente, eu acho que tem ele que usar o seu corpo para, justamente, chegar a esses resultados que eu agora enumerei.

9. Maestro, o senhor tem mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal como elemento de comunicação musical do regente?

R. Os regentes encaram a expressão corporal de diversas maneiras. Como eu vim de uma escola definida--escola vienense--não de uma escola francesa, de uma escola italiana ou de uma escola americana, eu vim de uma escola muito rígida, muito formal, a expressão corporal sempre me foi colocada como uma coisa meio estranha, meio absurda. E eu como latino, sempre procurei dar um desconto, e com o decorrer do tempo passei a encarar a expressão corporal como um meio de comunicação muito importante no geral e não especificamente na regência. Eu acho que todo mundo que toca violino, toca piano, toca violoncelo ou rege, deve fazer expressão corporal para dominar o seu corpo, a sua expressão física, e na hora de passar a todo o mundo, a sua emoção transparece no seu movimento. Agora, eu não acho que a regência deva se subordinar à expressão corporal, jamais, como é o caso, muitas vezes, de que as pessoas fazem exercícios ao espelho, uma espécie de "ballet" para impressionar. Não. Eu acho que a expressão corporal deve ser um meio de se dominar o seu corpo a fim de que se possa transmitir mais realmente aquilo que se quer.

## CONCLUSÃO

John Luciano Neschling, regente e Professor de Regência no Instituto de Artes do Planalto-UNESP, formou-se pelo Curso Superior de Regência da Academia de Música e Artes Aplicadas de Viena, Áustria, onde foi aluno de Hans Swaronsky (orquestra) e Reinhold Schmid (coro). Em 1978 dirigiu, como titular, a Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, da qual é o seu criador.

Na opinião de Neschling, a regência é uma atividade catártica, e a função principal do regente é a de fazer com que a orquestra comece e acabe junto.

Apesar de dizer que a importância que dá aos gestos é apenas no sentido de que não sejam antiestéticos, afirma, em seguida, que a expressão corporal é importantíssima para o regente, porque, este, dominando o corpo, tem um domínio maior dos seus gestos quando rege. Continua, dizendo que, "nunca encarou a expressão corporal no sentido estético, mas sim no sentido específico: dirigir".

Segundo Neschling, "o corpo dá vazão à expressividade total da música, da emoção geral". Não cria ele, afirmou, nenhuma imagem sonora na mente.

Finaliza a sua entrevista, revelando vir de uma escola rígida--vienense--onde a expressão corporal era considerada uma coisa meio absurda, mas, como latino, passou a encarar a expressão corporal como um meio de comunicação muito importante, aconselhando a que todos os instrumentistas e regentes pratiquem-na, para dominar o seu corpo e poder transmitir realmente tudo aquilo que sentem.

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO OLIVIER TONI

1. Maestro, por favor, quer declarar o seu nome e atividade artística?

R. Meu nome é Olivier Toni. A minha atividade artística é meio complicada, porque eu faço uma porção de coisas. Se servir como res-  
posta essa uma porção de coisas, eu dou aula aqui no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, dou aula de Análise, Contraponto e Harmonia, e Composição, eventualmente. Agora, como estamos com falta de um professor de Música Brasileira, estou dan-  
do História da Música no Brasil até a Independência. É uma novidade de que me apareceu agora nestes últimos meses. Tenho feito pesqui-  
sas musicológicas em todo o Brasil, principalmente em torno da mú-  
sica brasileira do século XVIII. Rejo continuamente--fazem quase 30 anos que eu sou regente--e fazem pelo menos 32, 33 anos que sou fagotista e também tenho composto. Na semana passada ganhei o 2º Prêmio Nacional de Composição, com a Canção de Câmara. De ma-  
neira que eu não posso lhe responder bem o que faço. Eu preferi-  
ria, tendo em vista que vou, possivelmente, adotar uma atitude um pouco crítica e severa com as suas perguntas, preferia lhe dizer que eu não sou nada.

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. Bem, eu acho, para responder a verdade, mas sob um prisma de seve-  
ra crítica a qualquer tipo de atividade que não seja uma ativida-  
de calcada na simplicidade, na honestidade de propositos, com re-  
lação ao trabalho. Eu acho que algumas pessoas devem se sentir co-  
mo um--regendo e fazendo qualquer atividade musical--como um bebe-  
zinho, um nenê, um menino de 4 ou 5 anos que a gente coloca dian-  
te de uma vitrine de chocolates. Então ele infla as bochechas, fi-  
ca com uma satisfação enorme e come, come, porque ele vê muito 7  
mais o doce do que tem fome deles. Depois de se lambuzar, ele não  
come mais do que 3 doces e dorme. Quer dizer, é um papelão. E na  
realidade eu tenho visto que uma grande parte dos meus colegas  
têm essa atitude regendo ou, alguns, tocando. Só que, tocar é di-  
ferente porque, tocar uma escala, um arpejo, é necessário que as  
notas saiam corretas e afinadas: e se ouve uma escala. Os regen-  
tes não. Mahler--estou lendo aliás um livro sobre ele--Mahler era  
um auto-didata, e muitos dos grandes regentes do passado eram au-  
to-didatas. De maneira que, nem mesmo a procedência de escola a  
gente pode reconhecer no regente. Ele tem uma única coisa como  
meio de comunicação quando dirige em concerto: o gesto. Mas se e-  
le se comporta tecnicamente correto ou não, no concerto, o públi-  
co não percebe--os músicos percebem, é evidente--mas a música não  
deixa, por isso, de seguir. É uma profissão incrivelmente ingrata  
que, geralmente, está mais próxima da história do bebê, que eu /  
contei, do que da realidade musical. Eu lhe diria agora, para con-  
cluir, que, na realidade, eu estou consciente disto. Eu dirijo da  
mesma maneira que estou conversando com o senhor, com o prezado  
colega, como se estivesse fazendo um trabalho qualquer diário, to

mando banho ou escovando o dente. Apenas quero lembrar que eu tomo banho e escovo o dente muito seriamente. Eu faço o meu trabalho de regente muito sério em concerto, onde o problema da comunicação é imperioso, talvez mais para o público que que gosta de ver, do que orquestral, do que para o músico que já ensaiou. O meu problema principal é o ensaio, é o trabalho, é a voz, quer dizer, é o diálogo, é a discussão da obra com os músicos. Em seguida o resto vem normalmente. O problema da comunicação é apenas uma lembrança do trabalho que se faz dia a dia. Não sei se eu fui claro.

3. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Bem, isto é um pouco relativo também, porque às vezes a gente gesticula muito e não adianta nada; outras vezes gesticula pouco e adianta muito. Antes de mais nada é necessário ter em mente que sem um corpo orquestral--falando de orquestra sinfônica, de câmara, é a mesma coisa--sem um corpo orquestral competente, sem músicos de formação indiscutível que estejam tocando, todas as perguntas caem no chão. Quer dizer, elas não teriam sentido. Um regente que gesticula muito com músicos que não precisam de gesticulação/para tocar, eu diria que é errado, que não teria interesse nenhum. Outras vezes, o que adianta gesticular demais com músicos que também não entendem. Eu lhe diria que o problema do gesto é, possivelmente, uma parte até secundária na direção. Porque, é evidente, o regente deve dirigir medindo, de uma certa forma, o compasso, não como os livros de solfejo e, inclusive alguns professores de instrumento, absurdamente exigem que o aluno, coitado, que está tocando, passando o arco no violino, ou soprando o seu clarinete, que fique marcando com o pé no chão o 1 em baixo, o 2 do lado esquerdo, o 3 do lado direito e o 4 em cima, em vez de estar preocupado com arcadas e com o sôpro. Isso é uma coisa que dá pena. Na realidade, o problema dessa solfa, 1, 2, 3, 4, em cima, em baixo, é uma coisa que o regente, no mínimo, tem que saber fazer. Isso se aprende em 5 minutos. Qualquer músico de bom senso, qualquer rapazinho aí de batucada, aprende. Agora, o problema é saber não usar esse diagrama 1, 2, 3, 4. E na realidade, o não uso do diagrama é que caracteriza o bom regente. Porque o regente, neste caso, passa unicamente a dar impulsos daquilo que se está fazendo e preparando inclusive a obra com impulsos prévios, e às vezes, com impulsos, digamos, de memória. Quer dizer que são as reminiscências. Impulsos de "revenir", impulsos de reminiscência. Eu creio que isto é o resultado, naturalmente, de um conhecimento da obra, da partitura, e como eu acho, sem dúvida nenhuma, do conhecimento sério de filosofia, sociologia e de humanidades por parte do regente. O regente que se preocupa unicamente com música, eu sempre diria que, isto é realmente o que ele não sabe - música.

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que ou-





vai e vem, fluxo e refluxo, vamos dizer.

7. Na regência, qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Uma das coisas mais importantes, a meu ver, é a respiração, porque a respiração não deve jamais formar ritmos contrastantes com o movimento que se está fazendo. Acho ainda que a pergunta está respondida nas respostas anteriores. Eu acho que o gesto, o próprio movimento das mãos, dos braços, do corpo, das pernas, depende muito, também, de personalidade. E eu não quero negar, seria injusto, que existem personalidades incrivelmente músicos e cultos, e conscientes, que fazem gestos tolos, não por culpa deles. Grandes compositores foram notórios em fazer gestos tolos e inúteis, porque não era a preocupação deles a técnica de regência. E alguns não fazem gestos, quase. Se sabe, por exemplo, que Richard Strauss fazia gestos enormes para reger, sendo um compositor e dizem que ele era um bom regente. E também se sabe que Stravinsky quando dirigia, mesmo a "Sagração da Primavera", ninguém sabia que ele estava regendo, do lado de trás. Porque ele só mexia o dedo indicador. É evidente que é muito complicado a gente pintar a personalidade do indivíduo em função de gestos perante a orquestra. Eu lhe diria, em linhas gerais, que o que eu pessoalmente acho muito desagradável, é o movimento excessivo de pernas. Isto sim. O regente que se move demais com as pernas, especialmente sem saber onde vai pôr as pernas.

8. Maestro, uma última pergunta:- O que entende por técnica de regência do ponto de vista mecânico, corporal?

R. Eu continuo dizendo que eu acho que a pergunta está respondida nas perguntas anteriores. Esta técnica toda só pode advir de um conhecimento prévio da música e da partitura, porque se fosse o contrário, eu não teria nada a dizer. Eu acharia que nem há resposta. Lembro novamente o Dr. Vasconcelos: na medida que o gesto é o resultado do consenso do conhecimento profundo do trabalho, eu acho que até o ridículo cabe. Mas, se o ridículo é o comum e ele não é o resultado do conhecimento de um trabalho, não tem sentido. E de qualquer maneira, para concluir, eu quero dizer--continuo citando o livro que eu estava lendo sobre Mahler--que em 1900, ainda, veja bem, em 1910, nenhum desses grandes regentes tinha tido o professor de regência. E olha que eles eram grandes regentes. Na realidade, então, por exemplo, o problema gestual era uma coisa muito discutível. Talvez o público gostasse muito do "cinematográfico" ou talvez outros gostassem dos muito germânicos, como eu aliás pessoalmente gosto. Porque o tipo falado do regente germânico é um que dirige com uma certa sobriedade, mas que o seu gesto, quando se alarga é muito significativo. E mais, também, pelo respeito que eu tenho às escolas germânicas de música. De maneira que eu quero dizer, que eu tenho assim uma certa inclinação pessoal à regência germânica, quer dizer, relativamente sóbria.

## CONCLUSÃO

Olivier Toni é regente, compositor, fagotista, professor de música e Diretor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Recentemente ganhou o 2º Prêmio Nacional de Composição, com a "Canção de Câmara".

Toni iniciou a sua entrevista com uma severa crítica a qualquer tipo de atividade e, em especial, atividade musical, que não seja "calcada na simplicidade, na honestidade de propósitos com relação ao trabalho", afirmando que hoje, no Brasil, é maior o número de maus músicos do que o de bons músicos.

Sobre a sua atuação como regente, disse Toni, que dirige com a mesma simplicidade com que conversa, tendo uma inclinação toda especial para a regência germânica, que é sóbria. Para ele, o trabalho principal é realizado nos ensaios, onde discute a obra com os músicos.

Segundo Toni, os gestos, os movimentos corporais mais apropriados para a regência, são aqueles que, ridículos ou não, possibilitam ao regente transmitir aos seus comandados as suas idéias musicais com fidelidade.

Embora afirmando, em determinado trecho da entrevista, que "o problema do gesto é uma parte secundária na direção", ressalta logo adiante a sua importância dizendo que "o gesto é, naturalmente, o resultado, digamos, de uma corporificação da linha melódica...". Anteriormente, já lembrara que o único meio de comunicação do regente, quando em concerto, é o gesto.

Afirmando que a respiração é uma das coisas mais importan

tes na regência, pois a mesma não deve, jamais, formar ritmos contras  
tantes com o movimento que está sendo executado, termina dizendo que,  
o movimento das mãos, dos braços, do corpo, das pernas, estão intimamente  
ligados à personalidade do regente.

--- ||||| ---

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO ROBERTO SCHNORRENBURG

1. Maestro, o senhor quer declarar o seu nome e a sua atividade artística?

R. Meu nome é Roberto Schnorrenberg, eu sou regente, compositor e professor de música, exercendo essas diversas profissões há cerca de 30 anos.

2. Qual a sua sensação física quando está regendo?

R. Depende das circunstâncias. Numa situação ideal, que é raramente atingida, a única sensação física que se deveria ter no ato, durante a regência, deveria ser simplesmente essa própria regência. A concentração exigida pela regência, pelo "ballet", ou por qualquer uma dessas atividades artísticas, em termos de expressão corporal, é tão grande que, repito, nessa situação ideal, não se deveria ter consciência de qualquer sensação física outra do que aquela diretamente ligada à música. Naturalmente, muito raramente, para não dizer quase nunca, essas situações ideais ocorrem.

3. Quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Eu creio que as duas coisas são, na verdade, a mesma. Evidentemente que os movimentos devem ser guiados exclusivamente pela vontade; eles devem transmitir a vontade do regente para um instrumento que não é um instrumento físico, mas é um instrumento de um grupo de executantes. Por outro lado, essa vontade não é mais do que a expressão da imagem sonora criada pela mente. Eu diria até mais: é a expressão de uma imagem sonora e sobretudo de uma imagem rítmica criada mental e corporalmente.

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem um sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Definitivamente, os movimentos corporais do regente não acompanham simplesmente o ritmo da música, desde que esse ritmo seja exterior, desde que seja esse ritmo que está acontecendo. Os movimentos corporais do regente traduzem o sentimento interior do re-



que eu me lembro muito de ter assistido os seus concertos. Ele era tão pequeno, tão magro, tão minúsculo, que dava realmente uma impressão, para quem o via de trás, de uma espécie de aranha se movimentando numa teia. Mas, não era nada disso, ao contrário, era um homem extremamente controlado, de gestos muito precisos e extremamente respeitado pela orquestra. Ou seja, a estrutura corporal já afeta a própria expressão corporal do regente. No meu caso particular, quando eu comecei, quando era estudante, a mais forte crítica que os meus professores e os críticos faziam a mim, é que eu regia demais. Apesar de reger numa Orquestra de Câmara, parecia que eu estava regendo uma Sinfonia de Mahler. E, efetivamente, devido a minha estrutura corporal, eu tentei, e creio ter conseguido--pelo menos espero ter conseguido até certo ponto--uma limitação gêstica mais de acordo com a estrutura corporal que posto. Não é interessante que eu faça gestos grandes, gestos violentos, simplesmente porque eles se tornam, a partir de um certo momento, excessivos para aquela situação, mesmo quando aquela situação seja o clímax de uma sinfonia de Mahler, ou pelo menos, talvez aí. Ou seja, eu necessariamente devo ser mais contido, devo limitar mais, devo tomar mais cuidado do que os outros regentes.

7. Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Todos esses elementos são importantes. Os braços, as mãos e o corpo. Os braços e as mãos transmitem, além de ritmo, idéias de dinâmica, equilíbrio, agógica, etc.. O corpo por mais imóvel que esteja, deve estar sempre transmitindo uma pulsação básica. A fisionomia, naturalmente é um incentivo ou o contrário, e a respiração é talvez o mais importante recurso de que dispõe o regente para ajustar o fraseado. Eu já cheguei a ver regentes como Hans Knapper Busch, que conseguiam fazer uma orquestra iniciar junto, sem qualquer gesto visível. Simplesmente através do corpo imóvel, da fisionomia e da respiração, sem qualquer gesto de mão ou de braço, portanto, essa respiração é extremamente importante e quando, então, se trata de fraseado, aliás nem precisa ser fraseado, pode inclusive ser uma questão de ataque, é quase que axiomático, e no caso de um ataque de sôpros deve se respirar junto com eles, para conseguir a precisão desse ataque.

8. O que entende por técnica de regência do ponto de vista mecânico, corporal?

R. Bom. Essa pergunta se divide em duas, aliás, ela se divide em três. O que eu entendo por técnica de regência levaria provavelmente algumas horas para discutirmos. O senhor já limitou a pergunta ao ponto de vista mecânico e, de certa forma, do ponto de vista corporal. Eu associo os dois quando falo mecânico, corporal. Na verdade, técnica de regência do ponto de vista mecânico corporal, consiste em dominar os movimentos corporais de forma que eles adquiram uma regularidade de duração, que é, na verdade, estranha ao corpo humano. Nada no corpo humano funciona regular-

mente, do ponto de vista biológico, nem as próprias batidas do coração. Quando o médico toma a pulsação do doente, ele não toma a pulsação durante 10 segundos ou 15 segundos; ele toma no mínimo meio minuto, quando não um minuto, porque, na verdade, o que ele está medindo é a média das pulsações durante um minuto. A parte mecânica da técnica de regência, mecânico corporal da técnica de regência, consiste em controlar todos os movimentos do corpo, controlá-los de forma a poder executá-los de forma regular quanto a sua duração e, realmente de forma regular. Ora, isso é extremamente difícil. Um colega meu de regência, por sinal um excelente regente, diz que, mesmo querendo se transformar num metrônomo humano ao se reger um movimento, digamos, de uma Sinfonia cujo andamento seja determinado por uma semínima igual 120 unidades metrônicas por minuto, pode se considerar muito feliz se durante a duração de um movimento sinfônico de 5 a 6 minutos, não se varie, inconscientemente, essa batida em 10% para mais e 10% para menos, o que é uma diferença, na realidade, muito grande. Ou passa de 120 para 132, ou passa de 120 para 108. São diferenças muito grandes! A técnica de regência do ponto de vista mecânico corporal, consiste basicamente nisso. Há depois a parte técnica de regência que consiste realmente na expressão corporal, ou seja, de dinâmica, de agógica, de interpretação.

--- IIIII ---

## CONCLUSÃO

Roberto Schnorrenberg é regente, compositor e professor de música. Atuou durante muitos anos como regente titular da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, estando, atualmente, em plena atividade a frente das melhores orquestras sinfônicas, não só do Brasil, mas também dos Estados Unidos e de vários países da Europa.

Na opinião de Schnorrenberg, os movimentos corporais do regente traduzem o seu sentimento e são guiados pela sua vontade, que "é a expressão de uma imagem sonora e, sobretudo, de uma imagem rítmica criada mental e corporalmente". Cita ele o fato de que Toscanini e Fritz Reiner podiam fazer um ensaio sem dizer uma só palavra, usando apenas gestos. Lembra ainda que os movimentos do regente não acompanham, mas lideram, provocam uma reação dos executantes, cuja fidelidade à imagem sonora do regente dependem da competência em expressão corporal daquele e de sua personalidade. Assim, se a formação da imagem sonora é o fruto da capacidade musical do regente, a transmissão dessa imagem é o fruto de sua competência técnica de regência, que está intimamente ligada a sua expressão corporal.

Fazendo notar a importância que existe, para o regente, de controlar os seus movimentos de acordo com o seu corpo--gordo, magro, alto, baixo, etc.--Schnorrenberg lamenta que os regentes, salvo raras exceções, nunca deram muita ênfase à parte de expressão corporal como parte técnica de regência.

Termina ressaltando a importância dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e, sobretudo, da respiração para o regente, e exemplifica, dizendo que é possível ao regente fazer toda uma Orquestra Sinfônica "atacar" junto, só com o jogo de fisionomia e da respiração.

ENTREVISTA REALIZADA COM O MAESTRO SAMUEL MORAES KERR

1. Maestro, qual o seu nome e a sua atividade artística?

R. Meu nome é Samuel Moraes Kerr, uso Samuel Kerr e tenho desenvolvido minha atividade artística, atualmente, no campo coral, uma vez que deixei em março a regência da Orquestra Sinfônica Jovem. Isso não quer dizer que eu deixei a regência de orquestra, mas quando trabalhava com a Orquestra Sinfônica Jovem eu tinha um trabalho mais regular como regente de orquestra também. Este ano (1980) já trabalhei com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, mas não num trabalho regular. Meu trabalho regular tem sido feito com Coro e minha pesquisa principal, e meu objetivo principal de estudo tem sido o Canto Coral do Brasil, ou, uma maneira brasileira de se cantar em coro, e também tem sido o de questionar os caminhos do canto coral. Então, nesse trabalho de coro eu tenho trabalhado atualmente com a Associação Coral Cantum Nobile, o Coral Paulista do Teatro Municipal e o Coral da UNESP que é a Universidade onde trabalhamos. Também desenvolvo a atividade de ensino ligada ao Canto Coral e à Regência Coral. Eu acho que é tudo atualmente.

2. Qual a sua sensação física quando está regendo coral ou orquestra?

R. Bom Ruy, sabe que a sensação física é muito forte, mas eu não separaria a sensação física do regente, da sensação física de quem faz a música, cantando ou tocando. Eu não acredito muito numa técnica de regência. Eu acredito mais num envolvimento físico entre as pessoas que estão fazendo música, uma vez que se espera que o líder musical de um grupo atue com gestos. Ele vai fazer o que se chama de regência. Mas eu acredito mais num envolvimento das pessoas através da expressão corporal. O cantor produz a voz através da expressão corporal. É impossível separar a manifestação vocal da manifestação do seu corpo todo. Eu sempre digo para os meus cantores que eles cantam com o dedão do pé também. E o regente, neste momento, vai sugerir ao cantor atuações corporais. O mínimo que o regente deve fazer é não bloquear o seu cantor, o seu instrumentista, fisicamente, mas, criar uma situação em que o cantor ou o instrumentista está livre fisicamente para poder render o máximo. No campo coral tenho conseguido fazer algumas experiências, nesse sentido, em que eu tenho tentado liberar o Coro do estrado, tentado liberar o Coro do uniforme, eu tenho tentado liberar o Coro da pasta de música e tenho questionado muito o repertório que os corais devem cantar, porque eu acho que não só o estrado, a pasta, o uniforme, mas também o repertório tem sido bloqueador da atividade dos Coros. Eu não queria dizer que seria bloqueador da expressão corporal dos Coros, mas ele tem sido um elemento inibidor da capacidade criadora dos cantores. E eu acho que, isso sim, está ligado com a expressão corporal. No momento em que você tem uma manifestação total do indivíduo, você tem a voz associada à expressão física. Então, do ponto de vista do regente, também não adianta você aprender a reger  $4/4$ ,  $2/4$ ,  $3/4$ , se esse gesto, se

essa geografia--como eu chamo--se essa geografia do 4/4, 2/4, 3/4, estiver dissociada da sua manifestação corpórea. Adianta você ensinar numa aula de regência e aprender esses gestos? Porque um guarda de trânsito faz isso melhor. E o guarda de trânsito faz melhor porque ele não está pensando se é 4/4, 2/4, 3/4, mas ele está usando uma manifestação espontânea do seu corpo. Então, se o regente se envolve fisicamente com a música que ele está fazendo, ele vai sugerir ao cantor também envolver-se corporeamente. Consequentemente sua produção vocal, e eu acredito que até a produção instrumental, vai ser muito melhor. Eu não gostaria de chamar isto de técnica de regência, porque no momento que a gente chama de técnica nós estamos entrando nas convenções de regência, nos estereótipos de regência. Eu tenho insistido muito, inclusive com os meus alunos de regência, é de que não adianta aprender o gesto se nós não sabemos o que nós queremos de som deste Coro, porque toda tradição de estudo de regência, todos os estereótipos de estudo de regência, todos os métodos de estudo de regência, estão ligados a um repertório. Se você aprende a reger de uma maneira, você está ligado a uma escola de regência cujo som já está determinado antes do seu gesto. Você vai aprender o gesto para fazer aquele som. E eu acho que tem que ser ao contrário. Você tem que ver que som você quer fazer e qual é o gesto que você já tem em seu corpo que vai induzir os seus cantores, os seus instrumentistas à produção deste som. Eu não sei se estou sendo claro, mas...

3. Muito, muito. Maestro, quando está regendo, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Sem dúvida eles são guiados pela minha vontade, mas a minha vontade vai ser emocionada pela resposta que eu estou tendo do som que o grupo está produzindo. Sem dúvida, sem dúvida. Eu tenho controle sobre o gesto, mas ele é emocionado pelo som que vem da resposta.

4. Os movimentos corporais do regente limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do regente, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Os movimentos? É como eu disse na resposta anterior, Ruy. Eu não acredito que os gestos possam se bastar como interpretas de uma assinatura métrica de 4/4, 3/4 ou 2/4, mas eles precisam envolver toda a manifestação musical. Eles precisam liberar o que a gente chama de aparelho fonador do cantor, eles precisam sugerir ao cantor ou ao instrumentista, o clima da música que está sendo feita. Mas eu acho que não basta só o regente se mexer. O cantor, o instrumentista, eles precisam ter também a consciência de que o seu corpo todo está envolvido na produção do som. Não sei se respondi a pergunta.

5. Qual é a importância que os regentes dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Nós estamos acostumados a ver no regente um mágico. Então o público que vai assistir a um concerto, pensa que é o regente que está fazendo tudo. E não é. O regente é um líder, é uma pessoa que está sugerindo as coisas que já foram exaustivamente ensaiadas. E é costume endeusar o regente, e o regente também gosta muito desse endeusamento. O regente assumir assim o sucesso dos aplausos, por que realmente a figura do regente está exposta demais; ele talvez seja o grande ator de uma execução coral ou orquestral, porque, em geral, é a única pessoa que se mexe. A gente até esquece que o violinista também se mexe muito, que o violoncelista também se mexe. Mas é que os gestos deles são tão convencionais, que o regente fica a grande estrêla do espetáculo. O coro, como a gente está normalmente acostumado a ver, pior ainda: ele segura uma pasta, se esconde num uniforme, se enfileira num estrado e acabou. Só deixa a gente mexer a boca. Então o regente se torna a grande estrêla. Mas eu sou absolutamente contra isso. Está certo que o regente pode ser um elo de comunicação entre o público e o cantor, entre o público e o instrumentista. Mas ele não pode impedir a visão que o público possa ter do corpo que está fazendo música. Corpo no sentido de corporação, a orquestra ou o coro. Eu acho até muito salutar quando o regente se confunde com o coro, quando o regente se junta ao seu coro, saindo do pedestal, saindo do podium. Sabe, Ruy, talvez não seja o objetivo desta entrevista, mas eu acho que ela pode ajudar a gente a pensar junto, é que quando a gente está respondendo essa pergunta, a gente está imaginando a sala de concerto, a gente está imaginando uma relação palco e platêia, coisa que eu não acredito mais. O momento do concerto, para mim, é o momento passado, já não existe mais, é uma coisa decadente. Então, o que existe é um momento em que pessoas cantam e outras escutam. Mas isso não é o objetivo do Coro ou da Orquestra, porque antes dela vir a público, ou antes do Coro vir a público, ser escutado por uma platêia, ele deve ter vivido uma vida que lhe bastou como comunidade. Não precisou ensaiar para se apresentar em público, mas a própria existência do grupo, o próprio clima de ensaio, de pesquisa, de procura, e de comunhão fazendo música, já deve ter bastado. Mas a gente tem um momento com o público, em que o público vem olhar o trabalho da gente. Mas, conseqüentemente, não deverá ter essa solenidade, esse momento máximo que usualmente a gente considera, que é o momento do concerto. Eu sempre digo que o concerto é uma janela onde o público tem permissão de ver o trabalho que a gente está fazendo. Agora, realmente, quando você tem pessoas olhando o seu trabalho, o seu trabalho ganha uma dimensão que ele não tem na sala de ensaio ou num momento em que você está vivendo em comunhão com seus colegas. Então, nesse momento, o regente pode surgir como elemento de ligação de platêia e coro. Mas eu não sei se estou conseguindo deixar claro, é que, se o momento do concerto não é mais o momento principal, como se fosse um ritual, se ele não tem mais esse único motivo de existir, que seja, o de apresentar-se em público, o fato do coro no momento de seu trabalho de se apresentar em público, a figura do regente também vai perder todas essas conotações que a carreira de regente lhe deu. Mas o regente será um dos elementos que está mostrando o trabalho para o público. Ele não terá mais essa função de Deus supremo.

mo, de Rei todo poderoso, mas ele estará envolvido num trabalho que em determinado momento está sendo mostrado para o público. Eu não sei se estou sendo claro, Ruy.

6. Muito. Qual é a sua relação corporal com a regência?

R. É o seguinte: se a gente já conseguiu nas respostas anteriores estabelecer que o trabalho com música num Coro é um trabalho de comunidade, em que o regente é um dos elementos, é o líder que está conduzindo musicalmente as pessoas que aceitaram trabalhar em torno dele, ou aceitaram recebê-lo na sua comunidade para orientar, esse regente ou esse líder tem que tomar algumas atitudes que são tradicionalmente atitudes de comando e a gente tem pelos séculos afora entendido que atitude de comando usa os braços. Então o regente vai usar o braço para indicar o começo das peças, indicar a constante rítmica das peças, vai indicar a dinâmica, uma série de coisas que ele vai usar o braço. Mas não que isto represente uma técnica no sentido convencional em que este mexer dos braços será de acordo com uma escola, será de acordo com um tipo de repertório, mas este gesto será uma consequência do seu entendimento físico do repertório que ele está desenvolvendo. O regente precisa se tornar a música, o corpo dele precisa "virar" a música, então, a minha relação não seria uma relação mas seria um comprometimento, um compromissamento total de corpo com a música, assim como eu vou pedir para os meus cantores ou instrumentistas também um envolvimento corporal completo.

7. Na regência qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Eu acho que estou sempre extravasando as respostas e já tenho dado as respostas à essas perguntas todas, mas, você falou uma coisa que nós não falamos antes, que é a respiração e, em geral, as escolas de canto nos tentam conscientizar de uma porção de coisas, onde fica nossa língua, de que jeito a nossa boca é aberta, de que jeito o nosso pulmão funciona ou de que jeito o nosso pé deve ficar ou a nossa mão deve ficar, e o cantor vai ficando uma coleção de consciências impostas de como é que seu corpo funciona. Eu acho que o cantor não precisa ter consciência de nada disso. Ele precisa ser levado a cantar. Agora, a gente não pode nesse levar a cantar, fazer com que o cantor, por fatores extra-musicais, venha a ficar rouco. Eu digo extra-musicais porque acho que toda a nossa atividade de canto é uma atividade em que a gente se expõe muito, então, mesmo a gente se escondendo na fileira do coro, a gente está se expondo, porque o normal é a gente falar e não cantar. Então, na hora que a gente canta, todos os nossos bloqueios são revelados, todas as nossas neuroses são reveladas, e a gente vai perceber quanto que o nosso canto está bloqueado por essas coisas. Eu costumo dizer que é preciso observar nos nossos corpos as carências. A pessoa canta desafinada não porque ela não escuta. Aquilo que ela está cantando é a verdade dela, é o entendimento dela. Se o entendimento dela está diferente dos outros / membros do grupo, é porque ela tem alguma carência que vai preci-

sar ser suprida no trabalho comunitário. Eu digo carência, não só carência afetiva, mas às vezes carência alimentar, ou carência de um sono decente. Então, carência de toda ordem, até a pessoa que não está preparada para trabalhar em grupo, porque nunca lhe foi dada a oportunidade de trabalhar em grupo. Então, eu acho que o estudo de canto não vai resolver essas coisas. Mas se você ajudar o seu cantor a tomar alguns cuidados com o seu corpo, ele não vai ficar rouco. Ou, se ele ficar rouco, antes de uma assistência de canto ele precisa de uma assistência foniátrica. Então, acho que nessa hora a respiração é muito importante. Se você consegue que o seu Coro antes de qualquer outra iniciação mais específica no campo do canto, se você levar a atividade corporal, o seu grupo a respirar certo, ou pelo menos tirar um rendimento maior da sua respiração, você já está levando o cantor a cantar. Agora, você não vai fazer com que esse rendimento respiratório seja satisfatório, se você usar o gesto errado, ou se você levar o seu cantor a um comportamento corporal bloqueador dessa respiração.

11. Mas, Maestro, eu gostaria de saber a importância da respiração para o regente.

R. Você não vai poder convencer os seus cantores da respiração, se você não fizer a respiração certa. E se você não tem uma atuação corporal correta, você respira mal. Então, está tudo aí, ligado.

8. O que entende por técnica de regência, do ponto de vista mecânico, corporal?

R. Eu acho que a nossa entrevista foi toda baseada nesse ponto. Eu acho que a técnica de regência, normalmente como nós a chamamos, e ela não está com nada, é uma coisa inútil que talvez faça a gente saber reger muito bem um Lied de Brahms ou uma Canção de Schumann, mas não vai dar elementos para a gente saber reger uma versão coral de um Maracatú. Aliás, é perigoso falar de uma versão coral de Maracatú, porque seria objetivo de uma outra entrevista, porque a gente precisa ver muito bem o que é Coro. Porque eu acho também que a palavra Coro está carregada de estereótipos. O cantar junto, o reunir-se para cantar em grupo, pode-se chamar Coro, mas ela precisa se liberar dos estereótipos corais. Eu acho que nessa liberação da atuação vocal em grupo e a transformação dos conceitos do que seja cantar em grupo, a expressão corporal é muito importante.

9. Eu gostaria de saber se o Maestro tem mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal como elemento de comunicação musical do regente?

R. Quando eu trabalhava com o Coro dos estudantes de medicina da San

ta Casa, fizemos um trabalho de expressão corporal com o Milton Carneiro, que naquela ocasião era bailarino do Stagium, mas hoje, depois de ter estudado na Europa e ter viajado muito, ele está agora em Piracicaba dirigindo uma escola de dança. Naquela ocasião ele veio fazer um trabalho de expressão corporal e envolveu o Coro numa atividade lúdica lindíssima, em que o resultado sonoro do Coro era consequência da atividade física e neste trabalho não tinha lugar para o regente, o regente convencional, o regente ficar a frente do coro fazendo os seus gestos tradicionais aprendidos no livro. Não tinha lugar para o regente. Então, eu acho que, nesse trabalho de liberação corporal o regente vai passar a confundir-se com o coro. Agora, sempre haverá momentos em que o líder precisa estar a frente do grupo e, como nós já falamos antes, o líder usa os braços para indicar, e nesse...

" . Mas neste caso, se o regente confunde-se com o coro, ele não está usando a expressão corporal como um elemento de comunicação musical?

R. Sem dúvida, sem dúvida. Agora, é um elemento de comunicação com o coro mais do que com o público. Mas é a tal história: o envolvimento total do líder, mais do que do regente estereotipado.

||||| --- |||||

CONCLUSÃO

Samuel Kerr é regente e professor de Regência e Canto Coral no Instituto de Artes do Planalto-UNESP. Já dirigiu a Orquestra Sinfônica Jovem, a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e, atualmente, dirige o Coral da UNESP, o Coral da Associação Coral "Cantum Nobile" e o Coral Paulistano, do Teatro Municipal, dedicando-se, ainda, a pesquisas interessantíssimas sobre "uma maneira brasileira de se cantar em coro".

O Maestro Kerr é um entusiasta da expressão corporal. Diz que não acredita muito numa técnica de regência, considerando-a mesmo-- como fala no final da entrevista--uma coisa inútil. Acredita mais num envolvimento físico entre as pessoas através da expressão corporal, afirmando, inclusive, que "o cantor produz a voz através da expressão corporal", pois, "é impossível separar a manifestação vocal da manifestação do seu corpo todo".

Considera Kerr que todos os métodos de regência estão ligados a um repertório e, portanto, tolgem a liberdade do regente. Os gestos precisam sugerir ao cantor ou ao instrumentista, o clima da música que está sendo executada, levando-os a se conscientizarem de que também o seu corpo todo está envolvido na produção do som.

Segundo Kerr, o regente deve se confundir com os seus dirigidos, juntando-se a eles (no caso do coro) saindo do pedestal em que está colocado. Não deve ter a função de Deus supremo, de Rei todo poderoso. "O regente precisa se tornar a música, o corpo dele precisa "virar" a música".

O Maestro termina a sua entrevista contando uma experiência que teve quando trabalhou com o Coro dos estudantes de Medicina da Santa Casa: foi feito aí um trabalho especial de expressão corporal, dirigido por um bailarino profissional do Ballet Stagium. Envolvido numa atividade lúdica, o resultado sonoro do coro era consequência da atividade física. Nessa atividade não havia lugar para o regente convencional, confundindo-se o mesmo com o Coro.

--- IIIII ---

ENTREVISTA REALIZADA COM O VIOLINISTA AYRTON ADELINO TEIXEIRA PINTO

1. Professor, qual o seu nome?

R. Ayrton Adelino Teixeira Pinto e meu nome musical, ou de palco como se diz, Ayrton Pinto.

2. Qual a sua sensação física quando está tocando?

R. Há uma série de fatores envolvidos nesta sensação física, porque na execução do violino o corpo inteiro está envolvido, desde a postura dos pés, das pernas, das costas, da coluna, da posição / dos ombros e dos braços, as mãos: tudo em relação aos dois instrumentos que seguramos para a execução - o violino em si e o arco. A sensação física deve ser uma sensação de muita firmeza nos dedos, nos pontos de contacto da mão direita tocando o arco (são 5 os pontos de contacto) com um relaxamento muscular muito grande dos braços e o ombro direito; e na mão esquerda uma sensação também de que o braço está relaxado por baixo do violino e os dedos produzem as notas com firmeza sobre as 4 cordas. A sensação física, então, torna-se um todo em que o corpo humano tem que se condicionar àquela postura e não como uma criatura que olhando-se no espelho diz:- Espelho, eu estou vendo um aleijado segurando este instrumento? Se o espelho responder:- Sim, eu vejo o aleijado, esta criatura então, deverá estar sentindo uma sensação física inadequada para a execução daquele instrumento. Todos nós temos alturas diferentes, dimensões diferentes, porém, a postura, com relaxamento muscular e o centro de gravidade que existe no centro do corpo, aquele centro vertical para que os ombros caiam naturalmente, são os pontos primordiais para se sentir esta parte física do tocar o instrumento. Não sei se respondi a sua pergunta como o senhor desejava.

3. Sem dúvida. Quando está tocando, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados por uma imposição física necessária à uma satisfação interior?

R. Bom, aí depende. Por exemplo: se é durante o estudo ou uma preparação de peças para serem apresentadas em concerto, durante esse estudo é puramente dirigido pela mente, pela minha vontade. Na hora da execução em público, aí, então, a comunicação entre o intérprete e o público deve exigir algo mais do que aquela sensação física que eu expliquei na pergunta anterior, de modo que a comunicação visual, corporal, auditiva e expressiva formam um todo no que o instrumentista faz. E isto, para mim, é ponto primordial, porque eu acredito muito que nós devemos ter um conhecimento e uma experiência de euritmia para o desenvolvimento do corpo huma-

no estar bem representado no que pode um ouvinte estar vendo, por que não é só ouvir de olhos fechados. Haja visto o silêncio na música, as pausas dentro de frases. Dentro deste silêncio destas pausas, existe uma eurtmia muito grande, ou seja, uma movimentação para o próximo som, ou então a falta de movimentação total. Então a expressão corporal vai, como se diz, funcionar muito, junto com a vontade da mente de executar aquele instrumento.

4. Os movimentos corporais do instrumentista limitam-se a acompanhar o ritmo da música, ou traduzem o sentimento interior do mesmo?

R. Acho que os dois são combinados. O desenrolar rítmico de uma frase depende do que eu chamo a coreografia de uma frase. Não é possível se executar uma frase musical sem se pensar em um gesto de dança. Para mim uma frase musical é um gesto coreográfico. Onde existe um impulso, um arco, uma expressão que seja através da regência - se for um solfejo cantado, ou se for uma frase cantada, ou se for um conjunto de instrumentos liderados pelo regente - não deixa de ser um gesto coreográfico. Então eu funciono, também, dentro da música, através da dança, do gesto coreográfico.

5. Qual a importância que os instrumentistas dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Eu acho que muito poucos instrumentistas estão cientes desse problema e alguns, creio, estão tão cientes, que exageram demais, prejudicando a parte técnica do instrumento. Daí, então, uma evolução do aprendizado musical em que um professor é capaz de comunicar ao aluno - falando em âmbito universitário, ou pré-universitário também - em que o professor explica ao aluno que a movimentação do corpo, não importa qual o instrumento, é muito importante, porque quem está vendo, está ouvindo ao mesmo tempo e, não vamos nos enganar não, não vamos tocar só para nós; tem sempre alguém ouvindo. Pois se não vamos tocar só para nós, essa expressão corporal é muito importante porque eu considero o corpo como um todo.

6. Qual é a sua relação corporal com a execução instrumental?

R. A minha própria ou aquela... a minha própria?

" . A sua própria.

R. A minha própria... Eu vou lhe contar uma experiência que tive num diálogo com um instrumentista que não conseguia conter o seu nervosismo diante de um público. Me perguntaram como é que eu entrava no palco e ao dar a primeira nota eu já estava comunicando. Aí eu disse simplesmente que, depois de um estudo técnico muito bem

feito, um estudo analítico, teórico, da peça que eu tenho que apresentar, na hora da execução, para comunicar a um ouvinte - eu desejo que seja um ouvinte interessado e não um ouvinte desinteressado - daí, então, na hora que eu vou começar a tocar, eu já não sou Ayrton Pinto: eu me integro dentro da música que estou executando. Isto para mim foi um diálogo muito importante, porque até aquele momento eu não havia pensado intelectualmente para uma resposta deste teor. E, então, conscientizei-me de que, sim, desde a primeira nota eu já estou dentro daquela música que estou executando. Daí, então, haver dito ao senhor em perguntas anteriores, que para mim o corpo é um todo. Um gesto coreográfico é a música, é a frase musical. E, justamente esta ilustração talvez me dê um pouco a pensar sobre esta pergunta. Está bem assim?

7. Na execução instrumental, qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração, quando de uma apresentação?

R. Tecnicamente tem que ser bem controlado, bem dirigido mentalmente, porque se não prepararmos e não comandarmos de nossa mente toda a movimentação de qualquer parte do corpo envolvida naquele instrumento, aí então, nós apresentaremos, ou executaremos, uma nota que sai ou não sai. É a sorte que vai nos proporcionar que aquela nota, aquela execução saia. E eu não acho que isto seja o ideal. O ideal é que, voluntariamente, estejamos conscientizados/de que a mente está comandando sempre tudo que fazemos durante a execução do instrumento.

11. Pois não. E com relação a fisionomia e a respiração?

R. Pois não. Eu vou falar especificamente do violino, porque sou violinista. Há muitos anos atrás, eu sentia algumas dificuldades quanto ao violino porque eu não tinha conhecimento, nem me falaram sobre respiração diafragmática, por exemplo. E para um violinista isto é muito importante, porque eu respirava aqui no peito e meu peito levantava. Consequentemente meus ombros levantavam. Eu tinha os músculos peitorais sempre em movimentação e sempre com algum enrijecimento. E isso me fazia com que os ombros também levantassem. Então, consequentemente, havia um enrijecimento muscular no ombro, embaixo dos ombros, nos músculos peitorais e atrás das espáduas, fazendo com que o movimento técnico do braço direitas para o arco - isto especificamente para os violinistas - não tivesse a desenvoltura necessária para arcadas longas e rápidas. Até que tive a oportunidade de conversar sobre esse problema com um grande professor de violino nos Estados Unidos, onde ele me colocou a par da respiração diafragmática. Desde aquele momento que eu aprendi a respiração diafragmática sem usar esta parte superior, o relaxamento muscular dos músculos peitorais, dos ombros, das espáduas, tornou-se automático, meus ombros desceram, não tive mais enrijecimento muscular, não tive mais o problema da desenvoltura rápida do braço direito. E de modo que a respiração, eu acho muito importante para o violinista, e o instrumentista de sô

pro deve aprender a respiração diafragmática, vai soltar toda a musculatura peitoral e a dos ombros.

8. Professor, eu fico muito agradecido pela sua atenção e gostaria de saber se o senhor tem mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal como forma de comunicação na Música.

R. Eu acho muito importante, pelo seguinte: eu sou muito ligado, não sô a ensinar violino, mas como ensinar a ensinar. E eu já tive grupos de adultos e crianças, classes onde havia, por exemplo, uma diferença de idade de, talvez, 12 anos até 75 anos de idade dentro da mesma classe. E provei que alguns exercícios de arritmia eram muito importantes: uma movimentação rítmica corporal, uma combinação de pares, a duas pessoas, combinando diferentes ritmos, ou então, gesticulando com o braço direito ou, se desejarem, o braço esquerdo, uma frase musical. Como eu lhe disse anteriormente, a música, para mim, a frase musical, é uma coreografia. Daí então esse diálogo para mim ser muito importante. Eu acho importantíssimo na Música a expressão corporal dentro da Música.

--- IIIII ---

## CONCLUSÃO

O Professor Ayrton Adelino Teixeira Pinto, Livre Docente (Curso de Bacharelado) do Instituto de Artes do Planalto-UNESP, violinista-solo da Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo, completou seus estudos de violino nos Estados Unidos da América onde viveu durante 23 anos.

Durante sua entrevista deu-nos uma explicação completa sobre a maneira correta de segurar o violino para tocá-lo, referindo-se, ainda, a importância da respiração diafragmática, tanto para o violinista como para os instrumentistas de sopro, pois que tal respiração dá ao artista plena liberdade de movimentação corporal.

Verdadeiro entusiasta da expressão corporal como forma de comunicação na Música, disse que o instrumentista que vive, que sente a sua arte, forma um todo com o seu instrumento quando está tocando, pois não é possível se executar uma frase musical sem se pensar em um gesto de dança, um gesto coreográfico. Daí a necessidade que existe do artista conhecer a eúritmia para que haja beleza e harmonia em sua movimentação.

Lembrou o Professor Ayrton que, infelizmente, muito poucos instrumentistas conhecem a importância da expressão corporal na comunicação visual e, esses, exageram demais, usando-a como elemento principal de uma apresentação, prejudicando, conseqüentemente, a parte técnica na execução do instrumento musical.

ENTREVISTA REALIZADA COM A BAILARINA CÉLIA GOUVEIA

1. Por favor, o seu nome?

R. O meu nome é Célia Gouveia. Sou bailarina e coreógrafa.

2. Qual a sua sensação física quando está dançando?

R. Para mim, antes de mais nada, dançar, movimentar o corpo, é um prazer, é um grande prazer. Quanto a sensação física quando estou dançando, depende do momento em que estou dançando. Quero dizer, varia de acordo com a representação, com condições pessoais, de acordo como estou me sentindo no dia, mas, em grande parte, também, de um estímulo que vem do público, porque há sempre esse diálogo entre o interprete e o público. A sensação física varia, ainda, segundo estes dois fatores: a presença de um público mais jovem, ou de um público mais frio.

3. Quando está dançando, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Eu entendo vontade, no caso, como um impulso interior e acho que as duas coisas são uma só. Esse impulso interior e esse estímulo são da música, no caso, porque, de qualquer maneira, nesse impulso interior existe a música, também, que é a dinâmica - o impulso do movimento. E a música exterior estimula, então, a gente a acordar esse impulso interior. Acredito, portanto, que as duas coisas são uma só.

4. A senhora teria mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal como forma de comunicação na Música?

R. Acredito que as pessoas deveriam, cada vez mais, estar atentas ao seu corpo, porque eu acho que o corpo é uma realidade da qual ninguém escapa. A gente o carrega consigo de qualquer maneira. Todas as pessoas deveriam estar atentas ao próprio corpo e a essa música interior que existe no corpo de cada um, às vezes mais intensa, às vezes mais tranquila.

## CONCLUSÃO

Célia Gouveia, bailarina e coreógrafa, mantém em São Paulo, juntamente com seu esposo, Maurice Vaneau, um Curso de Dança. Seguem eles as pegadas de Bejart no trabalho do movimento puro. Célia tem se apresentado, juntamente com seus alunos, nos palcos de São Paulo, inclusive no Teatro Brasileiro de Comédias onde, sob o patrocínio da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, apresentou "O trem fantasma". Foi aí que obtivemos esta entrevista. "O trem fantasma" é a fusão entre a dança primitiva, telúrica e a elaboração da dança contemporânea, dando ênfase à noção de impulso.

Célia Gouveia ressalta em sua entrevista (realizada entre um ato e outro da apresentação citada) a existência da música no impulso interior de cada um de nós - a dinâmica, o impulso do movimento. A música exterior apenas nos estimula a acordar esse impulso interior.

A sensação física do bailarino, quando de uma apresentação, está, segundo Célia, condicionada - entre outros fatores - ao maior ou menor entusiasmo demonstrado pelo público expectador.

--- IIIII ---

ENTREVISTA REALIZADA COM O PIANISTA GILBERTO TINETTI

1. Por favor, o senhor quer declarar o seu nome e a sua atividade artística?

R. Gilberto Tinetti, pianista e professor de piano.

2. Qual a sua sensação física quando está tocando?

R. Eu acho que o ato de tocar, o ato de fazer música, envolve realmente uma participação total do ser humano. Se trata de um momento de grande concentração, de grande entrega, não só da mente, do espírito, da sensibilidade, da inteligência, mas também do corpo, é claro, do físico. Então a minha sensação é justamente de uma entrega total, em que há uma integração completa entre esses elementos que acabei de mencionar, inclusive o físico.

3. Os movimentos corporais do instrumentista limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do mesmo, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Eu acho que os movimentos corporais do instrumentista e no meu caso, do pianista, podem ser classificados em duas espécies de movimentos, o que, assim a primeira vista me parece o mais justo. Há movimentos que são espontâneos. Cada um tem uma espécie de estilo, assim, de se movimentar. São reflexos naturais, que às vezes traduzem um reflexo físico de um ritmo, é o reflexo no físico, daquilo que está se passando no interior, na sensibilidade, a tradução através de um movimento, de um sentimento, de um impulso rítmico que a música provoca. Há porém, outros movimentos além desses reflexos naturais. Às vezes não é um problema rítmico, mas, por exemplo, um sentimento de maior concentração, de ternura: há pessoas que levantam a cabeça, outros que fecham os olhos; há uma série de reflexos assim, espontâneos. Mas há, ainda, outra que seria, então, a segunda espécie, outro tipo de movimento, que é um movimento mais calculado--talvez na hora se torne automático--que é um movimento previsto. No trabalho do instrumentista existe toda uma série de gestos que são calculados, sobretudo num momento em que ele faz uma reflexão sobre que técnica aplicar, como resolver seus problemas de ordem técnica, de ordem mecânica, como conseguir tal e tal sonoridade. É claro que tudo isto é pesquisado e tem que ser obtido através de determinados gestos. Por exemplo, para apoio de um acorde fortíssimo, o gesto será um; para conseguir um pianíssimo a "la Debussy", então, haverá um outro gesto. Esse, então, é um gesto pensado, o gesto calculado. Essa é a segunda espécie de movimento.

4. Qual a importância que os instrumentistas dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Isso varia muito, tenho a impressão. Acho que na resposta anterior já defini isso, quer dizer, há dois tipos de gestos: aqueles do que está sendo sentido do corpo, um reflexo do corpo de tu e, aqueles outros gestos que são funcionais. Acho que a palavra melhor é essa: funcionais.

5. Quando está tocando, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados por uma imposição física necessária a uma satisfação interior?

R. Acho que dentro daquele plano dos dois tipos de gestos, há aqueles espontâneos que são ditados por um impulso que vem no momento. Agora, há aqueles outros que eu mencionei, que são calculados no momento do trabalho. Depois entram para um plano de automatização e, portanto, já não são mais ditados pela vontade naquele momento, mas já são resultado de uma automação que é produto de um trabalho consciente, naturalmente, mas que no momento não é propriamente ditado pela vontade, porque, a partir do momento que a gente resolve os problemas técnicos, e que sabe como atuar diante de determinadas dificuldades, determinadas peças, é porque a coisa foi trabalhada em casa, vamos dizer assim, a cozinha foi feita e agora trata-se apenas de servir o prato, ou seja, a coisa já está pronta e vem automaticamente. Como já disse, o momento de tocar em público, o momento de executar uma peça, seja para duas ou três, ou duas mil pessoas, a coisa é uma entrega total e nesse momento é uma concentração tão grande que eu acho que não se trata de uma vontade momentânea que pensa, de uma inteligência que pensa: agora eu vou fazer tal gesto. A coisa já vem espontaneamente, já está no plano da automação, embora tenha sido pensada e repensada muitas vezes antes em fase de trabalho.

6. Qual é a sua relação corporal com a execução instrumental?

R. Eu levo em conta dois fatores: acho que não se deve quebrar uma espontaneidade. Então, se há uma empolgação momentânea, se há determinados gestos que vem, acho que isso é muito bom e aquilo sem pre reflete a personalidade de quem está tocando. Por outro lado, eu acredito também num certo comedimento, numa certa medida do gesto e da participação corporal para que não haja uma perturbação visual, porque eu acho que o concerto, a execução, tem um aspecto visual, também. É preciso, então, que a gente faça uma relação perturbando o ouvinte. Acho isso muito importante. Existe um fator, que é muito importante também, que é a economia de gestos. Às vezes um excesso de gesticulação e, digamos, de expressão corporal, assim chamada, poderia gerar um desgaste desnecessário.

Então tudo isso deve ser levado em consideração.

7. Na execução instrumental e no caso, o piano, qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Naturalmente a música para ser expressa, para ser materializada em termos de som--quando ela passa do papel para o som--necessita de um interprete. Esse interprete é feito de espírito, de alma, de sentimento, de inteligência e tudo mais, mas é feito de corpo também. Então, é claro que ele necessita desses membros do corpo humano para se expressar. Através de uma "escola" ele vai procurar definir qual o papel específico de cada um deles. Eu acredito muito naquilo que modernamente é básico para qualquer instrumentista, ou seja, um relaxamento muscular, na economia da tensão muscular, da distensão ao máximo possível. Claro que não existe o relaxamento total, pois, desde que haja movimento há alguma contração, alguma tensão. Mas deve-se procurar limitar essa tensão, essa contração, ao mínimo. Para toda essa movimentação, a partir do ombro, do braço, do cotovelo, do antebraço, do pulso, da mão, dos dedos, da articulação, uma grande norma deve presidir a tudo, que é o relaxamento muscular. Isso eu acho básico, fundamental. Definir a atuação de cada parte desse aparelho tocador, digamos assim, do corpo humano, em função de cada coisa, em poucas palavras, é muito difícil, porque tudo isso envolve uma colocação, uma demonstração ao piano. O importante é que a tudo isso presida o relaxamento muscular levado ao máximo possível.

8. O senhor teria mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal relacionada com a comunicação musical?

R. Apenas frisar aquilo que eu disse no início: que o momento de tocar, o ato de tocar, de exprimir, de materializar em termos de som uma partitura escrita por um criador, no caso, o compositor, na nossa função de interprete é um ato de entrega total. Naturalmente essa entrega será maior quanto maior for a nossa concentração e, para fatores externos à nossa vontade, como aquilo que em termos vulgares poderia chamar "estar inspirado", ou seja, haver condições que auxiliem, que facilitem essa comunicação através de um "bem estar", de uma despreocupação, o que possibilitaria uma entrega cada vez maior. Eu mesmo, na minha experiência, tenho / constatado que isso varia de dia para dia. Há dias em que eu me sinto inteiramente concentrado e mergulhado naquilo que estou fazendo, a ponto de nem saber mais onde estou, etc., a coisa fluir de uma maneira totalmente livre, portanto com uma entrega total de espírito, sensibilidade, inteligência, todos os fatores concorrendo, inclusive físico; e há dias em que a gente está um pouco, não tão bem concentrado, esbarrando numa certa problemática, tal vez, do nosso dia a dia, que possa vir a influir, etc.. Mas tudo isto não tem regra, não tem explicação e não há, vamos dizer assim, uma previsão muito forte. às vezes a gente diz: bom, hoje eu

estou muito descansado, vou ter uma concentração total. Não é verdade. Às vezes a gente está cansadíssimo e consegue-se essa concentração. Agora, nisso tudo, com relação a expressão corporal, é importante então, que ela se integre nesta entrega total, que ela faça parte, que o corpo também entre nesta, de exprimir através da sua participação aquilo que está se passando em termos de criação musical. Que o corpo, que o gesto, frise cada inflexão, de uma maneira sutil, é claro, porque com gestos enfáticos a gente / vai apenas distrair quem está ouvindo, mas que haja realmente uma participação no sentido de que o corpo pode ajudar a frisar uma série de acontecimentos de ordem musical, certos pontos culminantes, certos momentos de distensão. O corpo pode--a partir de uma moderação, sem cair em nenhum exagero--pode perfeitamente participar deste ato de interpretação, que é a nossa missão junto ao criador musical, a nossa missão de transmitir aquela mensagem que foi feita e para a qual nós fomos chamados a colaborar.

--- IIIII ---

## CONCLUSÃO

Gilberto Tinetti é pianista concertista e professor de piano. Suas atuações em recitais, no Brasil e no exterior, são recebidas entusiasticamente pelo público e pela crítica especializada.

Referindo-se à integração total da mente, do espírito, da sensibilidade, da inteligência e do corpo, quando do ato de tocar, Tinetti classifica os movimentos corporais do instrumentista em duas espécies: os movimentos espontâneos - que são os reflexos físicos daquilo que se passa no íntimo, uma tradução de um sentimento de maior concentração ou de um impulso rítmico; e os movimentos calculados - que são aqueles que se originam de uma reflexão do instrumentista sobre como resolver os problemas de ordem técnica, mecânica, de como conseguir tal e tal sonoridade. Os gestos calculados, porém, são calculados no momento do trabalho, do estudo. Depois entram para um plano de automatização.

Dizendo que os gestos refletem a personalidade de quem está tocando, tinetti acredita, entretanto, na necessidade da economia de gestos, para evitar que um excesso de gesticulação venha a gerar um desgaste desnecessário--e até prejudicial--assim como perturbar o ouvinte, considerando-se que o concerto tem, também, o seu aspecto visual a ser cuidado. Além disso, em que pese a integração física total no ato de tocar, deve presidir a tudo um relaxamento muscular levado ao máximo possível.

Finalizando, Gilberto Tinetti ressalta a importância que existe, do corpo "exprimir através da sua participação, aquilo que está se passando, em termos de criação musical" no íntimo do interprete.

ENTREVISTA REALIZADA COM O PERCUSSIONISTA JOHN EDWARD BOUDLER

1. Quer declarar o seu nome e a sua atividade artística?

R. Eu sou John Boudler, timpanista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e professor de Percussão no Instituto de artes do Planalto, UNESP.

2. Qual a sua sensação física quando está tocando?

R. É a de uma balança entre atenção, concentração e meus instrumentos--tímpanos e percussão--que demandam certo problema físico, por que são instrumentos grandes. Então, seguindo a partitura, verificando se as baquetas estão na posição certa, tendo um olho no regente, contando os compassos, mudando tonalidade de tímpanos, estou quase sempre me mexendo. Eu me abaixo para ouvir a afinação / dos tímpanos enquanto a orquestra está tocando. Mesmo com essa movimentação, tento ficar com os pulsos parados, prontos para o "ataque". Minha técnica tem que ser de tal nível, que eu possa ficar mais concentrado na música, no balanço com a orquestra e não que o regente está fazendo. E com todas estas preocupações, minha técnica tem que seguir naturalmente, quase automaticamente.

3. Os movimentos corporais do instrumentista limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do instrumentista, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Meus movimentos corporais acompanham o ritmo da música. Outros instrumentistas talvez tenham outras técnicas, mas, com percussão o ritmo é tão envolvente, que as duas mãos, os dois braços, os pulsos, todo o corpo, enfim, está a seu serviço. Cabe também aqui exatamente a mesma resposta da primeira pergunta: a técnica tem que ser de tal nível, que o ritmo que você precisa tirar do instrumento, ou que está pensando interiormente em fazer-lo, a concentração nesse ritmo, na música, na frase, e tal e tal, devem ser acompanhados, naturalmente, pela técnica corporal.

4. Qual a importância que os instrumentistas dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Já tinham falado para mim, em particular, que eu mexo demais para um crescendo dos tímpanos, para abafar o som depois. Mas, os meus movimentos são executados sempre na tentativa de tirar o máximo som, da melhor qualidade. Eu não fico, porém, concentrado no que

o meu corpo faz para comunicar. Para sorte minha, acho que meu corpo expressa naturalmente alguma comunicação musical. Mas, não tento fazê-lo propositadamente.

5. Qual é a sua relação corporal com a execução instrumental?

R. Íntima, muito íntima com o meu instrumento. Eu só posso falar por analogia. Pelo amor que eu tenho ao meu instrumento, tenho que ficar sempre sentindo-o: a pele, as baquetas, etc..

" . Seria como se você fosse o próprio instrumento?

R. Não exatamente, mas como uma extensão do meu próprio corpo. Tenho que saber como está o pedal, onde está, como está a afinação, sentir se a pele está desafinada, se a pele está um pouco frouxa, sentindo sempre com os próprios dedos, com o próprio ouvido. Eu toco sentado e, com minha altura, fico mais perto do meu instrumento, com mais contacto possível. Não sei se respondi a pergunta.

6. Na execução instrumental, especialmente do seu instrumento, qual é a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. Eu me concentro mais na respiração do que em qualquer outra parte do meu corpo. Porque, exatamente, respirar com o regente vai ajudar a entrada de minha parte com, talvez, outros instrumentos. Se eu puder tocar dessa maneira, confiante, ajudarei os outros músicos que também estão tocando comigo. Fico atento para respirar / com os pistões, com os trompetes, se tenho que tocar algumas notas com eles. Às vezes olho um pouco para o regente, mas tento respirar justamente com o pistonista. A parte corporal, mãos, braços, é óbvio que com percussão eu tenho a máxima movimentação, principalmente de dedos e pulsos. Os braços são, tecnicamente, mais para tirar o som do tímpano e não para mata-lo. Quanto a parte de percussão--pratos, bumbos e coisas assim--nos teclados, por exemplo, se tiver que mudar da esquerda para a direita enquanto se está tocando, tem que haver um ritmo de movimento, coisa em que eu sou muito interessado: o corpo fazendo movimentos baixos, porém, o mais expressivo possível, para executar melhor a partitura. A respeito da respiração com o regente, eu acho muito importante. A respeito da respiração com o regente, eu acho muito importante citar que, no mundo inteiro dizem que o timpanista da orquestra tem uma função super importante com o regente. Como o instrumento é um instrumento de solo, é um instrumento forte, às vezes, o timpanista é reconhecido como o 2º regente da orquestra. Então, aquela respiração com o próprio regente da orquestra é super importante para, talvez, todos os demais músicos. Um outro aspecto, seria que, também, para o instrumentista, fora da música clássica, da orquestra de câmara, etc., existe percussão de solo. Não foi, ainda, 100% confirmado, mas parece que eu fiz a primeira apresentação de solo percussão já realizada no Brasil, há 2 anos

atrás, em 1979. Para tocar como solista, completo, sem ninguém mais, existe exatamente o problema físico. Vamos supor que se tenha uma marimba, um vibrafone, vários tontons, tantans, caixas, ou uma peça: fisicamente eles ocupam um grande espaço. Então, o movimento corporal é totalmente diferente da orquestra, porque na orquestra: a) respirar com a orquestra e com o regente; b) ficar completamente separado da música pedagógica que já se estudou, ficando muito mais interessado em tentar ressaltar o aspecto da música do próprio compositor. Aí, então, você obedece regras e não é John Boudler tocando, não é minha própria música ou minha própria improvisação, etc.. Se é de Mozart, o que eu souber de Mozart tento fazer, ou do Bach, ou do Mahle, totalmente diferentes uma da outra. Mas tecnicamente, outra vez, tem que se chegar ao ponto em que não se está preocupado com o movimento que o corpo faz, mas com o que se está tentando tirar da música, da própria obra que se está executando. Voltando agora para solo de percussão: é quase se virar dança. Às vezes tem que se tocar com 8 baquetas diferentes que estão perto: tira-se uma baqueta, tira-se outra, abafo um instrumento, mudo para outro. Está, então, sendo criado um clima.

11. Uma coreografia?

R. Exatamente, mas, muito mais com música contemporânea. Com muita sorte, na maioria das peças que eu toquei em solo, eu tinha a colaboração do próprio compositor, e sempre a gente tentou ir além do que estava escrito. E, além de minha própria relação com a obra, tento sempre me aprofundar mais na idéia do compositor. E às vezes, isso já vira um outro tipo de coreografia até, se assim se pode chamar.

7. John, você teria mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal como um elemento de comunicação musical?

R. Posso somar minhas atitudes e idéias da seguinte forma: eu dou apoio para qualquer tipo de trabalho que tente definir um tipo de expressão corporal ou física. Acho, talvez, que seria até interessante para mim, ler, no futuro, um trabalho desse tipo. Mas agora, com a formação e a experiência que eu tenho, se eu tentar ensinar movimento corporal ou se eu tentar ficar estudando como eu sei me movimentar, em vez de ficar com a própria formação técnica e a própria formação da experiência, eu ficaria sem naturalidade. Acho que eu, em particular, seria prejudicado, porque se eu penso numa coisa, feita intencionalmente, alguma coisa de natural eu perco. Se eu tentar me concentrar nos itens que são da minha função e de repente, naturalmente, um movimento corporal comunicasse alguma coisa, eu acharia ótimo. Mas, por outro lado, se eu tentar ficar pensando na expressão corporal, talvez eu perca a naturalidade de técnica e tal e tal.

11. Pelo que eu entendi, pelo que você me disse nas outras perguntas fei

tas, você acha que a expressão corporal é importante desde que ela seja espontânea e não estudada para aquele determinado momento. É isto?

R. Exatamente. Agora, existem problemas com alunos iniciantes, que não tem de onde tirar esta experiência. Às vezes se encontra um instrumentista muito tímido. Aí, se está sempre falando: não abra, abra o som, tente isto, tente aquilo; mas, por outro lado, talvez seria muito interessante--o que eu nunca tentei--tentar resolver esse problema com as próprias "dicas" de movimentação. São que, como eu não tive esse problema, é difícil, às vezes, para o próprio professor tentar sugerir uma coisa pela qual não teve que passar. Agora, por maior que sejam os anos que eu dou aula, por mais que eu toque na orquestra e com Grupo de Percussão agora, e com Martha no Duo Experimental, e com meus próprios solos, estou sempre descobrindo maneiras novas para ensinar melhor. Eu espero que até essa tal de expressão corporal me obrigue a pensar em outro caminho. Nas minhas aulas eu não uso, propositadamente, uma estrutura. Eu vejo aluno por aluno. E é muito mais difícil para mim, porque se tenho um projeto que eu sigo, seria mais simples do que qualquer coisa, qualquer um pode fazer. Para tentar, porém, fazer "tender made", sabe, uma coisa justamente para cada aluno, e tentar promover exatamente o que eles tem de bom e de ruim, tentando misturar isso em cada aluno, é muito mais desafio para mim, e estarei rendendo mais para o aluno.

--- 1111 ---

## CONCLUSÃO

John Edward Boudler é timpanista da Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo e Professor de Percussão no Instituto de Artes do Planalto-UNESP.

John conta que, o instrumentista de percussão, por força da sua função na orquestra, tem os seus movimentos corporais totalmente envolvidos pelo ritmo da música. Para ele, o instrumento é como uma extensão do seu próprio corpo.

Boudler ressalta a importância do percussionista respirar em consonância, não só com o regente, mas também com os instrumentos de sopro, como pistões e trompetes. Sendo o timpanista considerado, às vezes, como 2º regente da orquestra, devido a sonoridade forte do seu instrumento que marca ritmicamente o conjunto, essa respiração em conjunto com o regente e os sopros é de capital importância.

Quando o percussionista atua como solista, a complexidade do seu instrumental--que ocupa um grande espaço e ultrapassa ao número de 20--obriga o instrumentista a uma movimentação corporal que pode ser considerada coreográfica. Acha, entretanto, Boudler, que a expressão corporal tem que ser natural, espontânea, sem o que perde toda a sua razão de ser.

Boudler finaliza a sua entrevista, falando da sua preocupação em poder transmitir aos seus alunos, toda a gama de movimentação exigida para a execução do instrumento sem que, com isso, eles venham a perder a sua naturalidade.

ENTREVISTA REALIZADA COM O TROMPETISTA JOSÉ BENEDITO DE CAMARGO

1. Professor, seu nome, por favor.

R. José Benedito de Camargo.

2. Qual a sua sensação física quando está tocando?

R. Eu não chamaria ao ato de tocar, isso no meu caso particular, de sensação física. Denomino fenômeno psico-motor de um esforço para transmitir minha própria mensagem que, por sua vez, é a mensagem de um autor.

3. Quando está tocando, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados por uma imposição física necessária à uma satisfação interior?

R. Pois não. A meu ver há nos instrumentos de sopro, uma imposição física necessária ao bom desempenho técnico-artístico. E o resultado, é a satisfação interior da comunicação.

4. Os movimentos corporais do instrumentista limitam-se a acompanhar o ritmo da música, ou traduzem o sentimento interior do mesmo?

R. Parece que estou para contrariar as perguntas. Pessoalmente não vejo no movimento corporal nenhum elemento interpretativo ou rítmico. Vejo-o apenas como um sinal exterior, dispensável porém, à comunicação melódica, harmônica. É o meu ponto de vista.

5. Certo. Qual a importância que os instrumentistas dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Em virtude da resposta anterior, no meu ponto de vista, parece-me prejudicada esta questão.

6. Nós acreditamos que esta próxima pergunta, talvez, esteja incluída na anterior. Mas é uma forma de cercarmos o assunto de todos os lados. A pergunta é esta:- Qual é a sua relação corporal com a execu-

ção instrumental?

R. Pois eu rompo, então, o cerco, dizendo que está prejudicada também.

7. Bem, então vamos a esta última pergunta:- Na execução instrumental , qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisiologia e da respiração quando de uma apresentação?

R. Acho importantíssima essa pergunta final, pois, a meu ver, os braços, as mãos, o corpo, a respiração, são elementos básicos como postura para estudo e formação do instrumentista, com fins a futuras execuções ou apresentações.

--- IIIII ---

CONCLUSÃO

O Professor José Benedito de Camargo, trompetista, é Professor-Assistente (Práticas Instrumentais) do Instituto de Artes do Planalto-UNESP.

Em sua entrevista, Camargo, embora tenha dito não ver no movimento corporal do instrumentista nenhum elemento interpretativo ou rítmico, concorda, entretanto, que há na execução dos instrumentos de sôpro (no seu caso, o trompete) "uma imposição física necessária ao bom desempenho técnico-artístico" e que traz ao instrumentista, como resultado, "a satisfação interior da comunicação".

Ressaltou, ainda, Camargo, que "os braços, as mãos, o corpo, a respiração, são elementos básicos como postura para estudo e formação do instrumentista, com fins a futuras execuções ou apresentações".

--- 0000 ---

ENTREVISTA REALIZADA COM A VIOLINISTA LOLA BENDA

1. A senhora quer declarar o seu nome e a sua atividade artística?

R. Meu nome é Lola Benda, eu sou musicista, violinista e professora de violino. Também cultivo muito o gênero de Música de Câmara.

2. Qual a sua sensação física quando está executando?

R. É um estado muito agradável, principalmente porque, quem chegou a um nível elevado de execução, e já não luta com contrações, com sensações desagradáveis, com coisas não realizadas, ele consegue se expressar. Isso, naturalmente, envolve gestos certos.

3. Os movimentos corporais do instrumentista limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do instrumentista, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Os gestos, geralmente, moldam a expressão musical, quer dizer, se adaptam e ajudam a expressão. Por isso o executante tem que ser um indivíduo o menos possível contraído e dominar o seu corpo. No caso do violino, nossos gestos são um pouco limitados, vamos dizer, quando tocamos em pé--com acompanhamento de piano, como solistas com orquestra--nós temos obrigação de ter um apoio, quer dizer, nós estamos sentados sobre os dois pés. Esses, normalmente, não devem se mexer. É uma base. Da cintura para cima, porém, temos toda a liberdade.

4. Quando está tocando, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles ditados por uma imposição física necessária à uma satisfação interior?

R. Não. Muitas vezes eles surgem espontaneamente, pela expressão, um crescendo, pelas arcadas grandes que requerem mais movimentação. Quanto mais forte nós tocamos, mais crescem os movimentos; quanto mais piano, mais interior, mais íntimo, menos movimento, reduzimos os movimentos.

5. Qual a importância que o instrumentista dá à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Bom, varia muito, porque existem solistas que praticamente ficam extáticos e outros se mexem muito, quer dizer, sentem a necessidade de de, talvez, pelo movimento se comunicar um pouco mais com o público, pois ele exemplifica mais as intenções do interprete. Mas há interpretes de primeira classe que ficam absolutamente imóveis e só mexem o estritamente necessário.

6. Qual é a sua relação corporal com a execução instrumental?

R. Eu preciso de movimentação. Eu só me sinto bem quando estou bem solta. E quando me movimento, acompanho as minhas intenções e, às vezes, ele quase chega a ditar as intenções, também.

7. Na execução instrumental, qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. A respiração é um assunto muito importante, eu diria, básico. As pessoas que chegam a ser muito nervosas para executar, geralmente têm uma respiração curta e presa. Então a respiração é um assunto que precisa ser dominado, ela é muito importante. Os braços e as mãos, naturalmente, para o instrumentista, são básicos para tocar. Eles executam os gestos indispensáveis e necessários, que devem ser muito disciplinados desde pequeno. O corpo, geralmente, a criança mexe pouco. Quando estuda e não chegou ainda a um grau bastante grande de desenvolvimento, ela não se movimenta. Agora, a partir de um certo nível, já tem mais liberdade, o movimento aparece.

8. Pois não. A senhora teria mais alguma coisa a declarar sobre a expressão corporal relacionada com a sua atividade artística?

R. Sim. Eu esqueci de mencionar que eu sou também regente. Aliás, ganhei o ano passado um troféu da Ordem dos Músicos. Fui agraciada como regente, porque eu tenho uma Orquestra de Jovens e nós damos concertos na televisão, rádio e fazemos muitas apresentações e, essa minha atividade, então, é exclusivamente corporal. Eu tenho a impressão que consigo transmitir aos meus jovens, através dos meus gestos, as minhas intenções.

11. Quer dizer que eles são levados exclusivamente pela sua vontade?

R. Exclusivamente pela minha vontade, pela minha concepção musical que se realiza através dos gestos.

11. Naturalmente a senhora forma uma imagem sonora na mente e procura / transmiti-la através dos gestos, é isto?

R. Exato, exato. Eu tenho uma concepção assim como, quando determina do tema, ou uma voz que, de acordo com o texto musical, tem que aparecer, eu tento conseguir isto através do gesto.

--- 11111 ---

## CONCLUSÃO

Lola Benda é regente, violinista e professora de música. Em 1980 foi agraciada pela Ordem dos Músicos do Brasil com um troféu, devido a sua atuação na regência da Orquestra de Jovens, por ela criada.

Falando de sua atividade como regente, disse Lola que transmite aos jovens da sua orquestra, a concepção musical por ela criada, da peça em execução, exclusivamente através de gestos.

Referindo-se a sua atuação como violinista e professora, afirmou Lola que, o instrumentista ao atingir um nível elevado de execução, não luta mais com contrações desagradáveis e consegue, portanto, se expressar musicalmente com facilidade. Mas isto envolve, naturalmente, a execução de gestos que moldam a expressão musical. O executante tem, por isso, que dominar o seu corpo, pois os gestos surgem, muitas vezes, espontaneamente, exemplificando as intenções do interprete. Enquanto alguns interpretes ficam absolutamente imóveis, outros / sentem necessidade de extravasar as suas emoções através de movimentos que chegam, às vezes, a ditar as intenções do artista, como acontece com Lola Benda.

A respiração é, na opinião de Lola, de suma importância, básico mesmo, para o instrumentista, precisando, portanto, ser por ele dominada.

ENTREVISTA REALIZADA COM OS BAILARINOS MARIKA GIDALLI E DÉCIO OTERO

1. Por favor, querem declarar os seus nomes e atividades artísticas?

R. Marika Gidalli, sou bailarina, diretora e fundadora do Ballet Stagium.

R. Décio Otero, coreógrafo, bailarino e diretor do Ballet Stagium.

2. Qual a sensação física que sentem quando estão dançando?

R. (Marika) Bom, aí depende. O físico é resultado de um interior. Dependendo do momento isso muda bastante, mas é bastante subjetiva a coisa.

R. (Décio) Transcendental.

3. Quando estão dançando, os seus movimentos são guiados exclusivamente pelas suas vontades, ou são eles ditados por uma imagem sonora criada em suas mentes?

R. (Marika) Os movimentos não são apenas voluntários. Eles têm atrás umas idéias e também motivações musicais, é lógico. Aliás, grande parte dos movimentos vem através de motivações.

R. (Décio) E depois, também, é um processo que a gente sofre através da repetição do próprio movimento em si, quer dizer, depois de determinado tempo ele passa a fazer uma parte interior da cabeça da pessoa. E desse momento em diante, existem constantes de criação de movimentos, quer no espetáculo, quer no ensaio. É uma outra dimensão que se abre.

R. (Marika) O movimento se incorpora, praticamente.

4. Os movimentos corporais do bailarino limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem o sentimento interior do bailarino, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. (Marika) Os movimentos de dança somente? Aí é muito complexo. Vamos ver devagarinho. Ele não se limita a acompanhar o ritmo da música, pelo contrário, ele transcende. Traduzem o sentimento interior do bailarino, é lógico. E as outras mil e uma formas, porque é realmente muito complexo o movimento corporal. No movimento cor

poral, tem o voluntário e o involuntário, tem o consciente e o in-  
consciente, tem o incorporado e ainda o não incorporado, tem o es-  
tado de espírito da pessoa e tem a procura de movimento, também,  
que já é uma outra área e que não entraria em nada disso, e que é  
quando, com a cabeça fria, se procura um tipo de movimento, onde  
entra espaço, entra tempo, entra dinâmica. Seria tudo isso e mais  
outras coisas.

5. Qual a importância que os bailarinos dão à expressão corporal como  
forma de comunicação nas suas apresentações?

R. (Marika) Bom, é o linguajar da gente. A nossa fala é o nosso cor-  
po. Então é de importância total.

R. (Décio) É vital.

6. Na dança qual é a importância específica dos braços, das mãos, do  
corpo, da fisionomia e da respiração?

R. (Marika) Eu acho que tudo é uma coisa só. A dança arredonda isso  
tudo, incorpora tudo, fica uma coisa redonda, assim (faz o gesto  
com as mãos, explicando) circular.

7. Os senhores têm mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal  
como elemento de comunicação musical?

R. (Marika) Eu perguntaria antes, o que o senhor chama de expressão  
corporal? Tipo de técnica... Porque a expressão corporal numa cer-  
ta época foi colocada de lado. Eu chamo tudo de expressão corpo-  
ral. Ballet clássico, ballet... Eu só poderia dizer, dentro de um  
processo que nós estamos, que realmente hoje em dia esse tipo de  
expressão, como por exemplo ballet clássico ou moderno, deve ser  
revisto no sentido didático, porque é um ensinamento que foi in-  
ventado numa outra época, num outro momento histórico e num outro  
ritmo inclusive, num outro ritmo diário. Eu acho que a técnica da  
dança deve ser revista, a forma do ensinamento dela deve ser re-  
vista também. É como uma criança que, para não ser tolhida e po-  
der se expandir de uma forma mais autêntica, não pode ser amarra-  
da dentro de uma técnica cerrada desde pequenininha. Eu acho que  
toda essa parte didática deve ser revista, para depois ser canali-  
zada dentro de um ensinamento.

## CONCLUSÃO

Marika Gidalli é bailarina, fundadora e diretora do Ballet Stagium.

Décio Otero é coreógrafo, bailarino, e divide com Marika a direção do Ballet Stagium.

Marika Gidalli disse que os movimentos de um bailarino / não são apenas voluntários, mas representam idéias que são motivadas pela música. Explicou Marika que os movimentos corporais traduzem o sentimento interior do bailarino. Existem, porém, vários tipos de movimentos: os voluntários e os involuntários, os conscientes e os inconscientes, os incorporados e os não incorporados, e também aqueles que refletem o estado de espírito de quem está dançando. Em uma outra área, existem ainda outras classificações de movimentos como, por exemplo, o de uma pesquisa de si mesmo, onde são levados em conta fatores como espaço, tempo e dinâmica. Diz ainda Marika: a expressão corporal é o nosso linguajar, pois, o nosso corpo é a nossa fala.

Marika encerra a sua entrevista afirmando que, a técnica da dança e seu ensinamento devem ser revistos para que possam se expandir.

Décio Otero, endossando as afirmações de Marika Gidalli, acrescentou ainda que, a importância da expressão corporal para o bailarino é vital, e que, através da sua repetição constante, os movimentos passam a fazer parte da pessoa, incorporando-se, praticamente.

ENTREVISTA REALIZADA COM A CANTORA MARTHA HERR

1. Quer declarar o seu nome e a sua atividade artística?

R. Meu nome é Martha Herr, eu sou cantora e professora de canto.

2. Qual a sua sensação física quando está cantando?

R. Cantar é completamente pessoal, cada pessoa é diferente, cada pessoa é feita diferentemente, e cantar é, completamente, trabalho físico. Não tem a grande vantagem de um instrumentista que possui um instrumento, pelo menos. Com o cantor, está tudo dentro, então, sobre a sensação física eu posso falar durante dez dias. Para mim, quando bem feito, o canto dá uma sensação agradável, porque a voz está vibrando, está brilhando. A pessoa fica mais alegre, eu acho.

3. Quando está cantando, os seus movimentos são guiados exclusivamente pela sua vontade, ou são eles guiados pela imagem sonora criada na sua mente?

R. Depende do texto da música. Às vezes o texto exige um movimento / especial, por exemplo: um acalanto exige que a cantora fale para a criança que está no berço. Então ela olha assim, para baixo (faz o gesto, mostrando) falando com ela, tentando acalmá-la para dormir. Existem outros exemplos: eu vi recentemente a Maria Lúcia Godói cantando uma canção à um passarinho que ela tem na mão, assim (faz o gesto das mãos amparando o passarinho e chegando-o para perto do rosto) e, no fim, o passarinho vai embora (faz o gesto de levantar os braços, soltando o passarinho). Essas coisas são, às vezes, exigidas pela música. Agora, se for uma música mais simples, que não tenha uma coisa específica, para mim, a expressão está no rosto, mais do que no corpo. Ópera, porém, é diferente.

4. Os movimentos corporais da cantora limitam-se a acompanhar o ritmo da música, traduzem aquilo que ela está sentindo, ou de que outra forma poderiam ser compreendidos?

R. Eu acho que traduzem o que está sendo sentido.

5. Qual a importância que os cantores dão à expressão corporal como uma forma de comunicação nas suas execuções?

R. É a principal, porque, cantar é falar. O canto é uma extensão da fala, e quando a gente fala sempre existe um movimento corporal. Em canto torna-se uma arte, mas ao mesmo tempo tem que ser natural. O canto tem que ser acompanhado pelo movimento corporal, senão fica parecendo uma estátua cantando, movimentando só a boca.

6. Qual é a sua relação corporal com o canto?

R. Eu não dou muita importância a grandes movimentos. Concentro-me / mais nos movimentos do próprio rosto, às vezes faço um pouco de movimento com os braços, dependendo, como já falei, do texto, mas, já vi cantores que se movimentam demais e isso corta o interesse/ pela música, pois, afinal, é a música que está sendo apreciada e não a artista. Os ouvintes acabam se interessando em saber qual o movimento seguinte da artista e não ouvem mais a música.

7. No canto, qual a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração?

R. A respiração determina tudo. O jeito da pessoa respirar comunica muito ao público. Se respira ruidosamente é uma coisa. Se a respiração é imperceptível transmite calma. No problema da técnica, há pessoas que sempre respiram ruidosamente. Com meus alunos estou sempre procurando uma respiração baixa, silenciosa, relaxada, que procuro na minha técnica e na técnica dos alunos. Relaxando-se completamente pode-se ser livre para cantar e expressar a música como deve ser feito. Existe, então, no canto, o problema da respiração, o problema de ressonância, que é uma sensação física. Qualquer cantor pode sentir se a voz está vibrando aqui, ou aqui, ou aqui (faz gestos indicando várias partes do rosto) e esse é que é o controle da técnica do som. A coisa mais importante em canto é o relaxamento. A maioria dos cantores cantam com tensão do queixo, do pescoço, da língua (a língua toda enrolada, até em pé). Não sei como eles podem cantar. E quando o corpo está relaxado assim (mostra o jeito) pode haver o movimento dos braços, pode-se até andar cantando--na ópera, por exemplo--mas eu sempre desconfio muito da técnica de um cantor que depende muito de movimento corporal, que está tentando preencher uma vaga...

11. Desviar a atenção, não é?

R. É. Então, para mim, a coisa principal é relaxar. Aí, entram as outras coisas. Se o texto exige um movimento dos olhos, do rosto, da cabeça até, de estar ouvindo alguma coisa ao lado (faz o gesto de quem ouve ao lado) e se quer fazer algum movimento com os braços, aí ele está livre para fazer tudo isso. Mas, se está tenso, fica tudo falso. Tem que haver naturalidade.

8. A senhora tem mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal

como um elemento de comunicação do cantor?

R. O cantor é realmente um ator também. Da mesma maneira que um ator deve ter capacidade de mudar a voz, o timbre da voz, o cantor também tem que saber fazer-lo. E da mesma forma que o ator tem que possuir capacidade de, sem uma coisa presente, criar no público a sensação de que aquela coisa existe, o cantor tem que estudar, tem que procurar saber como fazer-lo, porque, realmente, a arte do ator e a arte do cantor são quase idênticas, apenas a técnica é um pouco diferente.

--- 0000 ---

CONCLUSÃO

Martha Herr é cantora e professora de canto.

Disse ela, que no canto, a expressão corporal atua como um dos elementos principais do artista. O canto, continua Martha, deve ser acompanhado pelo movimento do corpo, pois, sendo o canto uma extensão da fala, nesta sempre existe um movimento corporal.

Embora, pessoalmente, concentre-se mais na expressão facial, Martha afirma que, às vezes, o texto exige movimentos especiais do cantor. Condena, entretanto, os exageros que desviam a atenção do ouvinte para a coreografia espalhafatosa do cantor.

Ressalta, em seguida, a importância da respiração, referindo-se, inclusive, aos cantores que, respirando ruidosamente, transmitem aos ouvintes a sensação de ansiedade, ao passo que, com a respiração silenciosa, de maneira relaxada, atende não só às necessidades técnicas do canto, como também transmite calma e segurança aos que o ouvem.

Martha termina a entrevista fazendo um paralelo entre o cantor e o ator, afirmando que suas artes são idênticas, diferindo apenas nas técnicas usadas.

--- IIIII ---

ENTREVISTA REALIZADA COM O BAILARINO MAURICE VANEAU

1. Professor, por favor, seu nome e, digamos assim, o seu trabalho?

R. Meu nome é Maurice Vaneau, sou diretor de teatro ou, talvez melhor, sou um homem de teatro, uma vez que dirijo mas também produzo, sou ator, coreógrafo, decorador, cenógrafo e figurinista.

2. Os movimentos corporais da dança limitam-se a acompanhar o ritmo da música, ou traduzem o sentimento interior do bailarino quando se apresenta?

R. Infelizmente a resposta à primeira parte da pergunta é positiva, porque às vezes, de fato, ele se limita a acompanhar a música, às vezes se limita a ilustrar a música. Eu acho que está errado. Não quero dizer que a expressão corporal, no amplo sentido da palavra não deva ser musical, isto é, ritmada, porém, ela não deve ser apenas uma ilustração. Expressão corporal e música devem estar unidas de forma a fazer com que a dança final pura venha a ser uma expressão completa, natural, espontânea. Desde o nascimento as crianças se exprimem pelo corpo, gesticulando, fazendo movimentos. As tribus mais primitivas, em tempos mais recuados, sempre se manifestaram dançando. A dança é uma forma de arte e como forma de arte é bastante decente - como todas as formas de arte, aliás; como ritual, como expressão do homem elas são antigas, elas pertencem, eu acho, a Adão e Eva, se é que Adão e Eva foram os primeiros homens...

3. Professor, mais uma pergunta. Qual a importância...

R. Desculpe, há uma segunda parte da pergunta. O senhor disse: isto ou aquilo. Eu acho que está, talvez, um pouco errado, porque de uma certa forma, a expressão não é sempre ditada ou pensada pelo bailarino. Temos de pensar que atualmente, em termos de dança, existe também a profissão de artista. O artista se tornou um profissional: o músico, o pintor, etc. e tal. A partir daí não é mais o homem, como ser humano, que manifesta espontaneamente a sua alegria, a sua tristeza, melancolia, a sua raiva, etc., através dos movimentos de expressão corporal. Às vezes se cria um espetáculo, o espetáculo é ensaiado e representado todos os dias para os expectadores, no mesmo horário. A partir deste momento existe, então, a criação artística, porque, mesmo obedecendo uma coreografia pré-estabelecida, ele não pode ser uma máquina nas mãos do coreógrafo: é importante que o interprete sinta o que está fazendo para poder, então, transmitir uma verdade, alguma coisa de sincero, um calor enfim. Ele porém, não estará no palco improvisando uma movimentação, mas sim executando uma movimentação pré-

-estabelecida. É a arte do ator, é a arte do interprete: perdendo a espontaneidade ao assimilar a coreografia estabelecida por uma outra pessoa, ele vai ter que recuperá-la graças à sua técnica, a sua capacidade, ao seu talento, para apresentar-se sempre como senhor absoluto de sua expressão.

3. Qual a importância que os bailarinos dão à expressão corporal como forma de comunicação nas suas execuções?

R. Eu acho que, fundamentalmente, a pessoa que escolhe esta profissão, já que se tornou uma profissão, não no sentido de meio de vida, um recurso, um meio de ganhar o pão, porque não há nenhum dançarino no mundo - a não ser algumas estrelas - que ganhe bastante a vida dançando, escolhe uma profissão extremamente difícil, dura, penosa, porque não são apenas os estudos, mas existem as aulas diárias, os ensaios, mais os espetáculos; enfim, quer dizer, acredito que escolhendo justamente a profissão mais dura, mais difícil, que entre as profissões artísticas é a que menor satisfação econômica oferece, ela o faz porque naturalmente acredita que é uma manifestação importante. Eu também sou desta opinião: a expressão corporal é uma coisa fundamental, uma coisa que, como estava dizendo, pertence aos tempos recuados, mas que existe também desde o nascimento. Mas é bom verificar hoje em dia, por exemplo, como a expressão corporal em todos os sentidos está despertando novos interesses na maior parte do povo, depois de algumas atitudes talvez ditadas pela "civilização" ou moral e outros conceitos, que fizeram com que o homem se manifestasse pouco, fisicamente, porque não é bem educado falar com as mãos, não é bem educado se mexer, não é bem educado, não é muito viril para um homem dançar, etc. e coisas assim. Há uma porção de motivos óbvios que, naturalmente, não são tão óbvios para outras pessoas, mas que, enfim, levaram a criar um código moral bastante rígido, proibindo essa manifestação. Hoje em dia, graças a movimentos liberadores / em todos os sentidos, há uma mudança nas opiniões, nas idéias, nos conceitos de moral, estabelecendo-se novos conceitos, novas normas bastante abertos e no caso, o corpo, o gesto, adquirem uma nova liberdade, redescobertos. Durante um certo tempo achavam que não era viril, que não era de bom gosto o homem dançar. Hoje em dia não existe, praticamente, este conceito, esta restrição.

4. Na dança, qual é a importância específica dos braços, das mãos, do corpo, da fisionomia e da respiração, quando de uma apresentação?

R. Bom. Evidentemente, dizendo-se a dança, está se falando em termo genérico, quer dizer, o movimento mesmo, a expressão corporal; não como às vezes se ensina, pois há certas aulas chamadas de expressão corporal que é, mais ou menos, se limitar a rastejar no chão. Isso virou uma espécie de modismo, executado muitas vezes por pessoas que não têm capacidade de ensinar qualquer coisa ao corpo, porque não tem a prática, não tem a visão mais ampla; então, nada tem muita importância, a não ser que rastejem no chão. Existe, porém, nas pessoas qualificadas, no mundo inteiro, estilos diferen-

tes. Por exemplo, a dança clássica, a dança contemporânea, que já são duas separações violentas. Mas nas danças contemporâneas existem vários estilos. Voltando, porém, à dança clássica, é evidente que nela se dá ênfase maior a certas partes do corpo. A dança/clássica que tem uma disciplina muito rígida e que graças a essa disciplina consegue fazer certas figuras às vezes quase acrobáticas, apesar de ser feita com graça, etc., trocaram certos números de piruetas, "doubleton à l'air, doubleton à l'air", são coisas que poucas pessoas fazem. Acho mesmo que ninguém aqui no Brasil faz, por exemplo, um "doubleton à l'air". Quer dizer que se dá, então, ênfase, talvez maior, nas pernas, nos braços. O clássico, portanto, dá uma certa rigidez no corpo, enquanto em oposição, a dança contemporânea tentou se libertar justamente dessa disciplina rígida para poder utilizar todas as partes do corpo em qualquer sentido, o que imediatamente deu margem, talvez, a um pouco de excesso, um pouco, em certos casos, de fazer qualquer coisa... Mas, eu diria, esquecendo-se das disciplinas diversas em dois estilos - um moderno, um clássico - que todos os membros dos corpos, todas as partes, todas as articulações do corpo são importantes, igualmente importantes. Apenas, numa execução de uma coreografia específica, se utiliza mais ou se utiliza menos uma parte ou outra parte do corpo, em certos momentos, exatamente como na pintura se pode utilizar todas as cores, pois, não se pode determinar quais são as cores mais importantes, quer na pintura ou nas artes plásticas. Todas elas são importantes. É uma questão de temperamento do pintor, em primeiro lugar, ter opção para escolher as cores, além de certos contrastes entre as mesmas, que a pintura exige. Isso existe também na música, existe em todas as artes. Há cores que, praticamente não existem a não ser quando estão em contraste com outra cor. O gesto é a mesma coisa; é uma riqueza infinita. Levantar o dedo da mão, num palco como o do Municipal, se bem executado, pode tomar uma dimensão talvez maior que de um corpo inteiro se mexendo mal, por exemplo, fora de ritmo. Acho que todas as partes do corpo são importantíssimas. Apenas a utilização dessas partes do corpo, a variação de uma ou de outra, deve ser realizada no momento devido.

5. O senhor teria mais alguma coisa a dizer sobre a expressão corporal como forma de comunicação na música?

R. Se eu entendo como ritmo, a expressão corporal e a música estão ligadas. Acho, aliás, que todas as artes estão ligadas, incluindo os trabalhos que estamos fazendo a alguns anos com a Célia, minha mulher, onde não estamos fazendo discriminação nenhuma de estilo de dança. Nós estamos justamente querendo utilizar todas as possibilidades que o corpo oferece; mas tudo tem ritmo. Se não há ritmo a coisa não existe, é uma coisa sem esqueleto, é uma coisa que não tem "ribbon", como se diz em inglês, compreende, não existe sem ritmo. Na música isso não existe porque ela é o próprio ritmo. Existem danças que não tem o som de ritmo. Os bailarinos não dançam a música; eles dançam os passos contando 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, mas não é ritmo - isso é importante - que tem um tempo forte. O ritmo existe, ainda, na pintura e também na arquitetura; não é possível eliminar o ritmo, pois se não existe ritmo não se pode construir nem um quadro, nem uma casa. Uma casa sem ritmo, ou desmorona, ou dá aquele resultado que a gente vê às vezes. Não sei se respondi a sua pergunta.

## CONCLUSÃO

Maurice Vaneau é bailarino, diretor de teatro, produtor, ator, coreógrafo, decorador e figurinista e, principalmente, um estudioso e conhecedor profundo de tudo que se relaciona com a expressão corporal. Ele e sua esposa, Célia Gouveia (bailarina e coreógrafa) mantêm em São Paulo uma escola de dança inspirada nos princípios de Bejart (bailarino e coreógrafo de fama mundial): o movimento puro.

Na opinião de Vaneau, a expressão corporal e a música devem estar unidas de tal forma, que a dança final pura venha a ser uma expressão completa, natural, espontânea; condena os "bailarinos" que se limitam a acompanhar a música, a fazer uma ilustração da mesma.

Embora o bailarino deva, como profissional, obedecer a uma coreografia pré-estabelecida, não pode tornar-se uma máquina nas mãos do coreógrafo, pois, é indispensável que ele sinta o que está fazendo, para poder transmitir ao público e manter com ele um diálogo. E, ao transmitir, deve fazê-lo com espontaneidade, pois, nisso reside a sua maior arte.

Pelo fato de ser a profissão de bailarino uma das mais penosas e a que menos satisfação econômica proporciona. Quem a escolhe é porque vê nela uma manifestação importante, pois, segundo Vaneau, a expressão corporal é fundamental na vida do homem. A dança - manifestação já usada pelas tribus mais primitivas - foi durante muitos anos considerada pouco viril para o homem. Hoje em dia, porém, não existe mais essa restrição.

Fazendo uma comparação entre a dança clássica e a dança contemporânea, diz Vaneau: a dança clássica dá uma certa rigidez ao cor

po, enfatizando mais os movimentos das pernas e dos braços; a dança contemporânea tenta se libertar dessa rigidez para poder utilizar todas as partes do corpo, pois, independentemente dos estilos clássico ou moderno, todos os membros do corpo e suas articulações são importantes. Da mesma forma que o pintor escolhe as cores para estabelecer os contrastes que a pintura exige, ou o músico emprega o colorido que transmite com mais calor a mensagem de suas obras, cabe ao bailarino utilizar / mais ou utilizar menos, uma ou outra parte do corpo, segundo a coreografia pré-estabelecida.

O gesto possui uma riqueza tão infinita, que o simples levantar de um dedo, no palco, se bem executado, é mais importante do que um corpo inteiro mexendo-se mal, sem ritmo.

Finalizando, Vaneau encarece a importância do ritmo não só na expressão corporal, mas também na música, na pintura e na arquitetura e, acrescentamos nós, também na escultura e na poesia.