Lune d'Octobre: utilização dos fatores de movimento de Rudolf Laban na composição da *performance*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Aline Soares Araújo
UFS/UFMG – alinecontralto@hotmail.com

Adriano Lopes Sobrinho
adrianolopessobrinho@gmail.com

Resumo: A partir, principalmente, do desenvolvimento de uma metodologia criada por um paralelo entre os fatores de movimento de Rudolf Laban (fluência, espaço, tempo e peso) e os parâmetros sonoros [1](altura, timbre, duração, intensidade e projeção), objetivamos sugerir recursos para a elaboração dos aspectos performáticos da canção *Lune d'Octobre* de Heitor Villa-Lobos, levando em conta as especificidades da interação canto-piano nessa peça camerística.

Palavras-chave: Rudolf Laban. Canto. Piano. Villa-Lobos. Canção de Câmara Brasileira.

***Lune d'Octobre:* Applying the Rudolf Laban's Effort Factors to the Creation of Performance**

Abstract: Departing from a methodology based on the similarities by us considered between the Laban's effort factors (flow, space, time, weight) and the sound parameters (pitch, loudness, timbre, duration and projection), we have tried to suggest important tools which could help in the elaboration of the performance aspects to the art song Lune d'Octobre, composed by Heitor Villa-Lobos. For this, the specificities of the voice-piano interaction in the art songs were also observed.

Keywords: Rudolf Laban. Voice. Piano. Villa-Lobos. Art Song.

1. Rudolf Laban e os fatores de movimento

Este trabalho surgiu a partir das pesquisas de doutorado e mestrado dos dois autores, as quais compreendem, respectivamente, investigações sobre o desenvolvimento expressivo do cantor (a partir da utilização de estudos labanianos) e sobre o desempenho pianístico na coleção *Historietas* de Heitor Villa-Lobos para canto e piano.

Rudolf Laban nasceu em 1879 na "Bratislava (região do antigo império formado por Áustria e Hungria)" (RENGEL, 2005: 98). Desde criança ele gostava de observar os movimentos humanos de diferentes culturas, o que lhe era proporcionado pelas diversas viagens que fazia com seu pai e foi, justamente, numa dessas viagens que ele se interessou pela dança dos Bálcãs:

> Eu tive acesso a estes rituais através de um monge maometano, que se encarregou da minha tutela temporariamente, pelo fato de ser o único homem culto naquelas montanhas onde meu pai estacionara. Minhas conversas com este homem estão guardadas como um tesouro em minha mente. Nós conversávamos sobre a sabedoria, a dignidade e a felicidade humana e ele me contava e me mostrava um monte de coisas sobre a dança e os exercícios nos rituais religiosos. – Depoimento

> colhido em *The influences of Rudolf Laban,* London, Lepus Books por John Foster. (GUIMARÃES, 2006: 41)

Rudolf também observava os movimentos "dos planetas, das plantas e dos animais" (RENGEL, 2005: 98). Apesar da objeção da família aos estudos artísticos, Laban estudou pintura, escultura e arquitetura, aumentando por isso seu interesse sobre a "postura e o comportamento humano" (KATZ, 2006: 51). A partir de 1900, Laban viveu em Paris por cerca de sete anos e, além do já citado estudo de arquitetura, ele também estudou desenho e balé clássico e teve a chance de ter contato com os princípios de Delsarte, Ao ir para a Alemanha em 1910, Rudolf "tomou contato com a ginástica de Mensendieck, de Lohelando e com a eurritmia de Jaques Dalcroze" (GUIMARÃES, 2006: 41).

Lenira Rengel (2005: 31) relata que Laban utilizou em suas aulas no Monte Verità (Ascona, Suíça) piano, instrumentos de percussão e elementos vocais. Ela também nos conta um pouco sobre o trabalho de Laban na Ópera de Berlim:

> [...] trabalhou na "Ópera de Berlim" (seu primeiro emprego fixo), na época da ascensão do nazismo. Estava montando um trabalho em 1936. Goebbels, ministro de Hitler, assistiu ao ensaio e proibiu a grande dança coral. [...] Laban foi preso durante um ano. Ficou muito debilitado, sua saúde tornou-se frágil a partir de então. (RENGEL, 2005: 98-100)

O legado deixado por Laban contribui não apenas para a dança, sobretudo a dança moderna, mas também para estudos na área de movimentação de operários industriais, pedagogia, teatro, fisioterapia, etc. Dentre seus vários campos de investigação (*Labanotation*, Corêutica, Eucinética, Dança Coral, etc.), Laban nos diz dos quatro fatores que constituem a qualidade de qualquer movimento, a saber: Fluência, Peso, Espaço e Tempo.

É pela variação desses fatores, segundo Laban, que alteramos as sensações do movimento e as qualidades da experiência psicossomática. Ele reitera em seu livro, *O Domínio do Movimento*, que tais sensações geradas pelos movimentos são de extrema importância nas situações expressivas, embora não o sejam nas ações meramente funcionais.

Resumidamente, a Fluência compreende o todo da ação, ou seja, a unidade e a integração das partes do corpo, como vamos de um movimento para o outro, se de maneira **contida** ou **livre** (fragmentada ou contínua). Ela demonstra a relação entre os músculos que contraímos, visto que "todo movimento requer tensão muscular, seja em que grau for" (RENGEL, 2005: 64).

A categoria Espaço abrange o conhecimento sobre espaço do próprio corpo (interno, externo), sobre o espaço do outro e sobre o espaço geral. Ela está ligada à comunicação

relacional, consigo mesmo, com o outro e com o mundo. O movimento no espaço pode estar entre **direto** (único foco) e **flexível** (multifoco).

O fator Peso informa como nos sustentamos, aos movimentos e aos objetos, variando entre **leve** ou **firme**. Para Rengel (2005: 67-68), esse fator "traz ao movimento um aspecto mais **físico** da personalidade", demonstrando **intenção**, sensação e afirmação da vontade. A autora fornece quatro elementos a serem considerados: a) forças gravitacionais, b) força cinética – força (energia) necessária para mover o corpo no espaço, c) força estática – a força (energia) que é exercida quando uma posição é mantida em um estado de ativa tensão muscular, d) resistência externa – a resistência oferecida por objetos ou pessoas.

O elemento Tempo nos diz sobre o movimento se ele é **sustentado** ou **súbito**. Para Lenira Rengel (2005: 70), ele está relacionado com a **decisão** e com o aspecto mais **intuitivo** da personalidade. Mais adiante, no tópico sobre construção da *performance*, explicitaremos as associações que realizamos entre esses fatores e os parâmetros sonoros.

2. *Lune d'Octobre*

Lune d'Octobre é a segunda peça das *Historietas*, uma coleção de seis canções para canto e piano composta em 1920 por Heitor Villa-Lobos. A obra, dedicada a Vera Janacópulos, foi estreada no Rio de Janeiro em 1921 e, em 1922 foi apresentada[2] na Semana de Arte Moderna em São Paulo. As *Historietas* surgiram durante a *Belle Époque* carioca, um período de transformações no modo de vida do cidadão do Rio de Janeiro[3]. A França era considerada "uma segunda pátria para todos quanto aqui escreviam, compunham, pintavam" (KIEFER, 1986: 16). Villa-Lobos não ficou excluso de tamanha influência, são marcantes os traços da música francesa, pós-romântica ou impressionista (Debussy), em suas composições datadas desta época. Nas *Historietas*, essa influência fica evidente na presença de textos[4] em francês (poesia simbolista), além do fato de soarem "impressionantemente impressionistas" (KIEFER, 1986: 40).

Analisando o poema[5] Lune d'Octobre de Ronald de Carvalho é possível encontrar características peculiares ao Movimento Simbolista como: cromatismos, sinestesia, ambientes soturnos e misteriosos. No que concerne à escrita musical, o "o debussismo é inadvertido" (MARIZ, 1989: 172). Villa-Lobos utiliza elementos composicionais muito próximos aos da música francesa como, por exemplo, a escrita pianística com traços imagéticos, a circularidade e o estatismo harmônico, *rubato* e outros.

3. Construção da *Performance*

Primeiramente, faz-se necessário explicar quais associações fizemos entre os fatores de movimento Laban e os parâmetros sonoros/vocais. Lembramos que tais associações estarão mais amplamente discutidas na nossa tese de doutoramento que será disponibilizada em breve. Podemos considerar a Fluência Vocal, então, como sendo a atuação das partes do corpo que produzem a voz (respiração, emissão, articulação, fonação, etc.). Do mesmo modo, a Fluência Musical pode ser compreendida como a movimentação **contida** ou **livre** das partes do todo musical, a saber: melodia, ritmo, dinâmica, fraseado, etc. Este mesmo fator pode ser observado na atuação do pianista, em movimentos como: postura, posicionamento das mãos, articulação dos dedos e dos pés (pedal), etc.

O Peso Vocal pode levar em conta os ajustes de tensões musculares, desde o grau de fechamento glótico (se firme ou não), até as demais contrações do trato vocal (alterações de timbre, por exemplo), etc. Já no piano, o Peso pode ser relacionado com o peso muscular exercido sobre o teclado, ou seja, a velocidade de percussão das teclas (*forte*/*piano*), além dos tipos de toque, seja ele mais profundo (*legato*) ou mais superficial (*staccato* simples, por exemplo). Quando pensamos em Peso Musical, a primeira associação que tendemos a fazer é a de modificação de andamento, de tempo. Geralmente, as peças musicais com caráter pesado ou *pesante*, são executadas em andamento mais lento. Essa associação, todavia, não é a única possível, pois poder-se-ia executar algum trecho musical de caráter pesado, mas em velocidade rápida. Outro fator que ocorre com frequência, embora não indissociável, é aumentarmos a intensidade para indicarmos peso, o que seria reflexo direto do aumento de tensão muscular, embora haja possibilidade de aumentarmos a intensidade com o peso do próprio corpo, mesmo que a musculatura esteja relaxada, ou seja, pela massa corpórea relaxada e suas possíveis relações com as forças gravitacionais.

O Tempo Musical faz-nos pensar, geralmente, em uma pulsação (sonora ou internalizada) que gera um andamento e nos ritmos, as durações de cada elemento musical. Entretanto, seja a música polirrítmica ou não, o *performer* e/ou o personagem são polirrítimicos nos seus conflitos interiores que dão a eles vida[6] e isso deveria ser aplicado ao fazer musical. Para fornecer um simples exemplo, podemos dizer que ao executar uma passagem lenta com notas sustentadas, nosso tempo-ritmo[7] interno deve ser acelerado, para preencher com energia (de respiração, de tensão, de vibração, etc) tal sustentação e vice-versa.

Tais pensamentos também podem pertencer ao que chamaríamos de Tempo Vocal, por exemplo, se dissermos que o vibrato indica já em si uma polirritimia, visto que não está diretamente proporcionalizado ao ritmo musical escrito na partitura. No Tempo Vocal, temos o próprio ritmo da movimentação das pregas vocais para gerar as frequências. Além disso,

podemos incluir nesse ponto as subvariações de tempo, como as usadas para os *portamenti*, o já comentado vibrato, ornamentos etc. O Tempo Vocal interfere diretamente na atuação do pianista. Em se tratando de música de câmara, os dois músicos (canto/piano) quase sempre caminham juntos no todo da fluência musical, embora seus tempos de nuances possam ser paralelos ou não. Para tal, recomenda-se que o pianista esteja atento às pequenas variações de tempo executadas pelo cantor como, por exemplo, a flexibilização do tempo necessária para seus momentos de tomada de ar.

Pode-se considerar Espaço Musical (Sonoro, neste caso) tanto o direcionamento da execução musical e sua propagação espacial (se é direta ou flexível), quanto o espaço ocupado no espectro de alturas e harmônicos dos sons resultantes, que também poderiam ser aplicados ao Espaço Vocal e ao Espaço sonoro pianístico. Além das características sonoras, podemos considerar como integrantes do Espaço Vocal os ajustes musculares, cuja interferência é direta na configuração do espaço corporal do *performer* e, assim, em sua relação com o espaço no qual está inserido, já para o Espaço sonoro pianístico pode ser ampliado por meio do uso do pedal para o enriquecimento de harmônicos, por exemplo, além dos movimentos corporais[8] que induzem certas nuances na execução da canção.

Posto isso, estabelecemos uma correspondência direta com o objetivo de facilitar e incentivar o controle desses parâmetros juntamente com os demais movimentos corporais (fatores de movimento). Nesse sentido, escolhemos: 1) **Espaço/Timbre**; 2) **Peso/Altura e/ou Intensidade**[9]; 3) **Tempo/Duração**; 4) **Fluência/Projeção.**

A escolha de agrupar o Timbre ao Espaço deu-se, em primeiro lugar, pela relação entre espaços de amplificação vocal/pianística e sua alteração no timbre, ou seja, as modificações que realizamos em nosso espaço acústico por meio dos ajustes físicos. Em segundo lugar, pelo espectro de harmônicos anteriormente mencionado e, em terceiro lugar, porque a Projeção Vocal e a Projeção sonora pianística são resultantes dos demais fatores, incluindo o Timbre, e não o contrário. Altura e Intensidade, que podem ser trabalhadas em conjunto ou separadamente, foram agrupadas ao fator Peso, porque estão diretamente relacionadas à tensão muscular de adução e estiramento das pregas vocais para o cantor e à escolha do toque para o pianista (incluindo sua velocidade de percussão aplicada ao teclado). Vale lembrar que consideramos Intensidade e Projeção elementos distintos. Para auxiliar, criamos o seguinte quadro relacional:

Fatores de Movimento			**Parâmetros Sonoros**		
Fluência	Livre (L)	Controlada (C)	Projeção	Mais Impostação (I+)	Menos Impostação (I-)
Espaço	Direto (D)	Flexível (F)	Timbre[10]	Claro (harmônicos agudos) (Ta) Mais Pedal (P+)	Escuro (Harmônicos Graves) (Tg) Menos Pedal (P-)
Tempo	Súbito (Sb)	Sustentado (St)	Duração	Staccatto/Articulado (A)	Legato (L)
Peso	Leve (L)	Firme (F)	Intensidade	Piano (p)	Forte (f)

Tab. 1: Quadro relacional dos fatores de movimento de Rudolf Laban com os parâmetros sonoros.

Lembramos que esses termos, assim como em Laban, não são oposições excludentes, mas apenas polos de infinitas gradações possíveis entre eles. Na construção da cena ou, se não houver cena, no gestual da canção, para esse exemplo, iremos fazer os parâmetros sonoros, não necessariamente iguais aos fatores de movimento, ou seja, as escolhas para ambos os aspectos serão independentes. Partiremos do princípio de que há uma partitura de ações físicas para a cena dessa *performance* (que não poderá ser abordada detalhadamente neste texto). Abaixo, exemplificamos em trechos da partitura como esse trabalho pode ser desenvolvido.

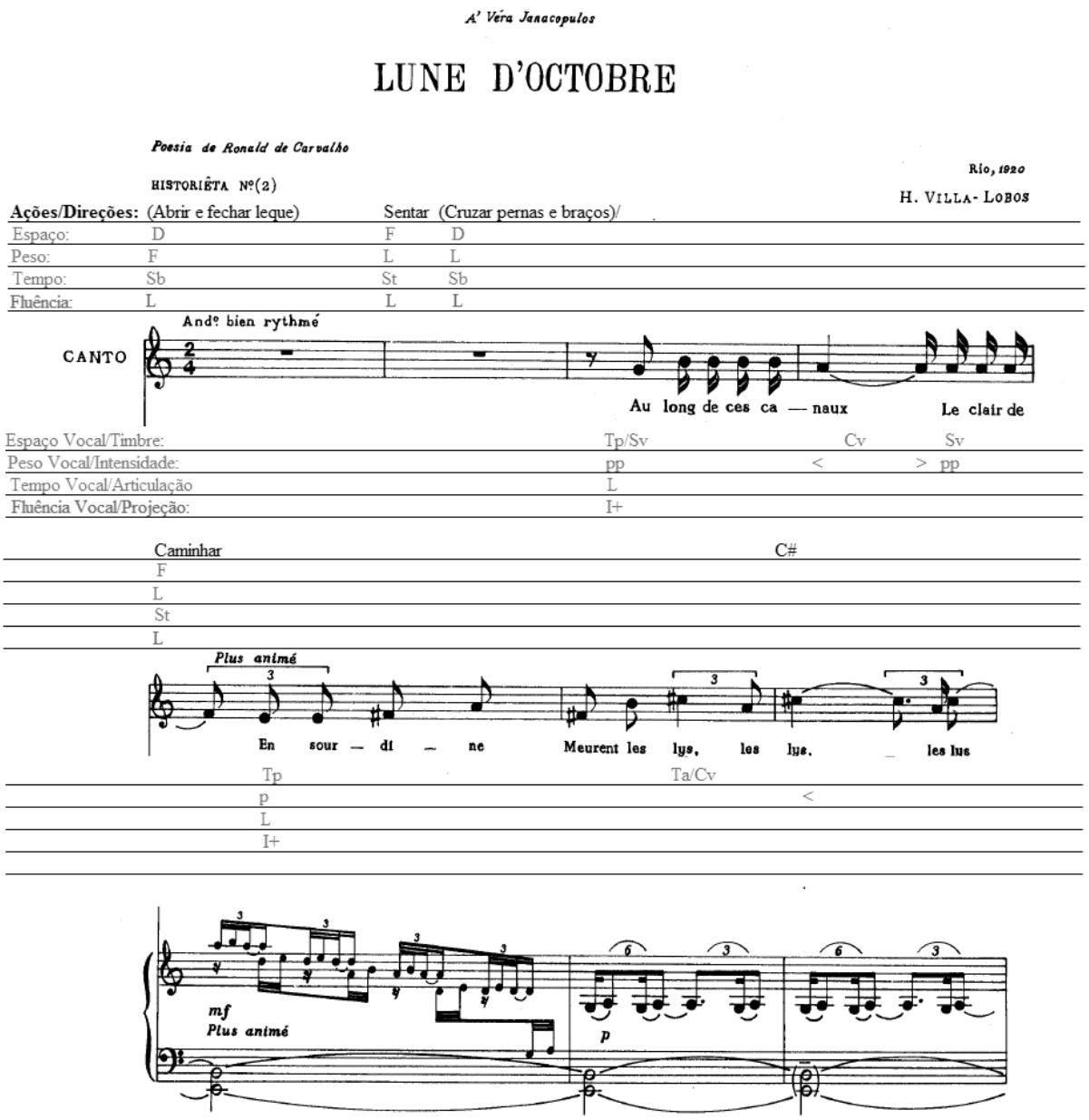

Fig. 1: Partitura de ações físicas para a cena de *Lune d'Octobre*.

4. Considerações Finais

De fato, a interação entre Música e outras artes como o Teatro e a Dança têm nos proporcionado novas perspectivas na elaboração de *performances* e lançando novos olhares para nossas execuções artísticas. A busca da expressividade, não apenas em suas questões subjetivas, mas, principalmente, na objetivação dos fatores que a constituem, pode contribuir muito para o aumento do potencial expressivo do *performer*, tanto durante suas fases de estudo, quanto no resultado final. Essas contribuições dão-nos segurança técnica, sobretudo, para peças de extrema dificuldade artística, como é o caso das *Historietas* de Villa-Lobos. A *performance*, não está mais calcada apenas nos elementos da partitura e da relação texto-

música, mas também no espaço transitório entre a estrutura de representação e no **como** o intérprete a transforma em arte viva audível e, muitas vezes, presencial. Ou seja, o movimento pode ser considerado elemento unificador da estrutura por vezes fria da partitura e da expressão criativa do executante.

Referências:

- Livro

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro.* 11 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 16 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 396 p.

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários:* a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

- Capítulo de livro ou verbete assinado em enciclopédia

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 39-50.

KATZ, Helena. O corpo e o meme Laban: uma trajetória evolutiva. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 51-59.

- Dissertações ou Teses

ARAÚJO, Aline Soares. *Construção cênica para a canção:* princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico musical. Belo Horizonte, 2012. 277f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical). Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2012.

- Partitura publicada

VILLA-LOBOS, Heitor. *Historietas*: coleção de seis peças para canto e piano. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1968.

Notas

[1] Tradicionalmente projeção não é incluída nessa categoria, ficando apenas intensidade, timbre, altura e duração. Decidimos manter o termo parâmetros, mesmo utilizando a projeção, para facilitar o entendimento.

[2] Nem todas as canções foram apresentadas durante o evento. *Lune d'Octobre* foi executada no terceiro dia da Semana de Arte Moderna por Maria Emma e Lucília Villa-Lobos, em 17 de fevereiro de 1922. (WISNIK, 1983: 69)

[3] Cidade onde Villa-Lobos (1887-1959) nasceu e iniciou sua trajetória musical.

[4] A saber: as *Historietas* possuem seis canções: *Solidão, Lune D'Octobre, Novelozinho de Linha, Hermione et les Berges, Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie..., Le Marché.* As poesias são de: Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Manuel Baneira, Albert Samain, Ronald de Carvalho e Albert Samain, respectivamente. *Solidão* e *Novelozinho de Linha (Debussy),* os únicos poemas escritos originalmente em português, possuem versão em francês, mas os poemas em francês não possuem versão em português

[5] **Poema Original**: Au long de ces canaux/Le clair de lune/Des lagunes/Danse dans l'eau dans l'eau.../Aux soupirs assoupis/Des mandolines,/En sourdine/Meurent les lys, les lys, les lys,/Les lys sur mon perron.../Les feuilles mortes/Sur l'eau morte/Pleurent ton nom…/Un friselis tout blanc/Clôt le silence.../Somnolences/D'anciens jardins,/D'anciens jardins lassants/Bleuis de lune,/La beguine[5]/Des blancs bassins./Au long des vieux canaux./Le clair de lune/Des lagunes/Danse dans l'eau, dans l'eau.../dans l'eau... **Tradução**: Ao longo destes canais/A luz do luar/Das lagunas/Dança sobre a água./Aos suspiros adormecidos/Dos Bandolins,/Em silêncio morrem os lírios,/Os lírios sobre minha escadaria.../As folhas mortas sobre a água morta/Choram teu nome.../Um branco farfalhar fecha o silêncio.../Sonolências de um antigo jardim monótono,/Azulado pela lua,/A dança das lagunas brancas/Ao longo dos velhos canais,/A luz do luar/Das lagunas/Dança sobre a água.

[6] "(...) nas delineações e tendências emocionais, interiores, complicadas e contraditórias, apenas um tempo-ritmo não nos pode servir. É preciso combinar vários." (STANISLAVSKI, 2001, p.284-285).

[7] "Stanislavski traz em suas experiências alguns exemplos sobre o treino e utilização do Tempo-Ritmo, ou seja, o Tempo-Ritmo pode ser exercitado primeiramente de forma externa, como, por exemplo, executando-se fisicamente um *ostinato* de determinada célula rítmica, por meio de palmas, ou passos, ou produção de sílabas, tentando demonstrar a um colega, pela execução rítmica, certo clima ou circunstância, tentando adivinhar qual situação alguém está tentando demonstrar ritmicamente, etc. Posteriormente, este trabalho será apenas interior, invisível, semelhantemente a contagem do tempo feita pelos músicos durante a execução de uma sinfonia, todavia, sempre que o ator tiver dificuldade no trabalho interior, poderá recorrer à expressão física do Tempo-Ritmo. (...) **Entendemos** que o Tempo em cena é equivalente à pulsação em música, determinada pelos andamentos estipulados. Por exemplo, um compasso de quatro tempos em um andamento *Presto* fornece uma sensação de tempo mais acelerado, ao passo que um mesmo compasso de quatro tempos em um andamento*Adagio* fornece uma pulsação e consequente sensação de tempo mais lenta. Deste modo, o Tempo deve ser preenchido por diferentes durações de movimentos, pausas e outros elementos que constituirão o Ritmo da melodia de ações, do mesmo modo que as diferentes durações de notas musicais formam melodias em um pulso de andamento pré-estabelecido." (ARAÚJO, 2012, p. 59 e 60).

[8] Neste momento cabe uma reflexão quanto aos movimentos produzidos pelo pianista, pois existem renomados *performers* que quase não utilizam movimentos além do necessário. Pensamos a música de câmara, neste caso o duo de canto e piano, como uma interação entre dois *performers*, sendo assim acreditamos que haja a necessidade de um diálogo corporal, em maior ou menor grau.

[9] Como no caso dessa canção todas as alturas já estão definidas pela partitura, associaremos o fator Peso apenas ao fator Intensidade.

[10] Além dessas abreviações, utilizamos também na partitura "Tp", ou seja, Timbre Padrão que equivaleria a um timbre com balanceamento de harmônicos agudos e graves. Outra consideração é sobre a utilização de vibrato, para a qual utilizamos "Sv", sem vibrato, e "Cv" com vibrato.