UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação

Do Ballet ao Cabaret: Degas e Toulouse Lautrec

Ana Flora Zaniratto Zonta

BAURU - 2004



Do Ballet ao Cabaret: Degas e Toulouse Lautrec

Número de chamada
Clas. T/UNESP
PHA. 778d
Tombo nº 1389

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JULIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS-BAURU

Do Ballet ao Cabaret: Degas e Toulouse Lautrec

T - 1389

BIBLIOTECA UNESP CAMPUS BAURU

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP-Bauru, Curso de Pós-Graduação "Comunicação e Poéticas Visuais".

Ana Flora Zaniratto Zonta

Orientadora: Profª Drª Nelyse Apparecida Melro Salzedas

BAURU - 2004

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
unesp

DIVISÃO TÉCNICA DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO
UNESP - BAURU

Zonta, Ana Flora Zaniratto.
Do Ballet ao Cabaret : Degas e Toulouse Lautrec / Ana Flora Zaniratto Zonta, 2004.
221 f.

Orientador : Nelyse Apparecida Melro Salzedas.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2004.

1. Linguagem. 2. Dança. 3. Gestualidade. 4. Degas. 5. Toulouse Lautrec. 6. Imagem. I - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II - Título.

Ficha catalográfica elaborada por Maristela Brichi Cintra - CRB 5046

Ana Flora Zaniratto Zonta

Do Ballet ao Cabaret: Degas e Toulouse Lautrec

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Poéticas Visuais, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista, *Campus* de Bauru, para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Poéticas Visuais.

Banca Examinadora:

Presidente: *Profª. Drª. Nelyse Apparecida Melro Salzedas*

Instituição: UNESP-Bauru

Titular: *Profº. Drº. José Alcides Ribeiro*

Instituição: USP- São Paulo

Titular: *Profª. Drª. Marisa Corrêa Silva*

Instituição: UEM- Maringá

Titular: *Profª. Drª. Eliane Patrícia Grandini Serrano*

Instituição: FUNDEC-Dracena

Titular: *Profª. Drª. Guiomar Josefina Biondo*

Instituição: UNESP-Bauru

Bauru
2004

AGRADECIMENTOS

A Professora Doutora Nelyse Apparecida Melro Salzedas, pela sua competência, sensatez e orientação.

A Banca Examinadora pela disponibilidade.

Ao **meu pai José Zaniratto** (expressivos e brilhantes olhos azuis com tons de sensibilidade e esperança; minucioso contador de histórias e 'causos', fonte de inspiração de minhas coreografias) e a **minha mãe Clélia Sozzi Zaniratto** (minha brilhante professora do segundo ano primário-1960, linda, alegre e elegante) pelo amor, generosidade, orientação e... Donos de um olhar sensível, observador, inteligente e crítico, nos ensinaram a ver, contemplar, ler, compreender e interpretar o Mundo, da minúcia à imensidão.

A meu marido, Sylber, e filhas Stephanie e Ana Claudia, pelo carinho, amor, incentivo, colaboração, respeito, paciência e compreensão pela minha "ausência de corpo presente".

Ao meu irmão José Eugenio, minha cunhada Claudia, e sobrinhos Guilherme e Renata, pelo incentivo, apoio e carinho.

A Professora Doutora Guiomar, pela amizade, estímulo e parceria nas leituras e discussões das imagens pictóricas.

A Professora Doutora Besma Massad, pelo incentivo, solidariedade e amizade.

A Professora Ms. Vera Maria Junqueira Villela, pela contribuição e apoio.

A Jú Machado, pela colaboração e amizade.

Aos meus amigos pelo apoio e compreensão.

Ao Adauto Aparecido Alves pela disponibilidade, atenção e dedicação sempre que necessitei de sua competência profissional.

Aos funcionários do Curso de Pós-Graduação, Carlos, Silvio e Elder, pela atenção e gentileza.

Aos meus alunos de dança, do ensino: básico, fundamental, médio, profissionalizante e universitário, por terem partilhado conhecimento, afeto, sabedoria, vocabulários gestuais, histórias de vida, confidências, desabafos, momentos de alegria e felicidade; a minha reverência.

A **todos os Professores** que contribuíram, **desde a minha infância**, para a minha Formação: Educacional, Artística, Cultural e Acadêmica.

Obrigada,
Vocês me Ensinaram
Alcançar as Estrelas
Com os Pés na Terra.

unesp

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO I 20

Rumos da Leitura: teoria e método 20

CAPÍTULO II 43

O Gesto, uma Linguagem 43

CAPÍTULO III 128

Degas e Toulouse Lautrec em Diálogo 128

O Pincel Bailarino 129

O Pincel Dançarino 141

Degas e Toulouse Lautrec em Diálogo 169

CONSIDERAÇÕES FINAIS 190

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 195

ANEXO 208

Imagens selecionadas para elaborar o diálogo pictórico 209

O *Ópera de Paris* e *Degas* 210

O *Cabaret Toulouse Lautrec* 211

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

unesp

LISTA DE FIGURAS

Índice Iconográfico

Figura 1- *Les Petites Cardinal parlant à leurs admirateurs*, 1880, *encre noire sur papier blanc vergé*, 26,1x 21,8 cm. *Musée du Louvre, cabinet des Dessins, legs Carle Dreyfus, Paris* 74

Figura 2- *Pauline et Virginie em conversation avec des admirateurs*, 1880, *encre noire sur papier monte*, 16 x 21 cm. *Collection perticulière, New York*..... 74

Figura 3- No *Moulin Rouge*, 1892 óleo sobre tela 133,5 x 141 cm. *The Art Institute of Chicago, Chicago*..... 103

Figura 4- *Jane Avril* dançando, 1893 estudo para cartaz "Jardin de Paris", guache sobre cartão, 99 x 71 cm, *Paris*, colecção *Stavros Niarchos*. 103

Figura 5- A mulher Palhaço *Cha-U-Kao* – (pormenor), 1896, Litografia a cores, 52,7 x 40,5 cm. 103

Figura 6- *Avant le lever du rideau*, 1885, painel, 51 x 34 cm. *Wadsworth Atheneum*..... 104

Figura 7- *Danseuse aux bas rouges*, 1884, painel, 76 x 59 cm, *Glens Falls. The Hyde Collections, New York*..... 104

Figura 8- *Deux danseuses au repos*, 1910, painel, 78 x 98 cm. *Paris, musée d'Orsay*. 104

Figura 9- *Affiche Jane Avril Jardin de Paris*, 1893, litografia a quatro cores (cartaz), 124 x 91,5 cm. *Adhémar* 12, *Wittrock* P 6, *Adriani* II. Coleção Particular..... 116

Figura 10- *Autoportrait dit Degas au porte-fusain*, 1855, *huile sur papier marouflé sur toile, Paris, Musée D'Orsay, (Détail)* 132

Figura 11- *Autoportrait*, 1900, pastel, coll. *Particulière. (Détail)* 138

Figura 12- *Henri de Toulouse Lautrec par Lui-même*, 1880, *Autoportrait devant une glacê*, pintura sobre cartão, 40 x 32,4 cm. Dortu P 76. Albi, Museu *Toulouse Lautrec*..... 142

Figura 13- *Toulouse Lautrec par lui-même détail*, 1879-*Cahier d´école*, 1875-80..... 147

Figura 14- Autocaricatura a carvão assinada "*Lost*", 1882, ... 156

Figura 15- Diário ilustrado, desenho de dança "Ufa deu certo"..... 156

Figura 16- Puvis Chavannes, "*Les bois sacré*", 1884..... 157

unesp

Figura 17- A paródia de "*Les bois Sacré* (de Puvis Chavannes)", por Henry e amigos do ateliê, 1884..... 157

Figura 18- *Rousse* (*La Toilette*), 1896, *huile sur carton. Musée d'Orsay, Paris*. 159

Figura 19- *Le Tub*, 1886, pastel *sur carton*, 60 x 83. *Musée d'Orsay, Paris*..... 159

Figura 20- *A la Mie* (às migalhas), 1891, aquarela sobre papel 53 x 67,8 cm. *Museum of Fine Arts (S.A. Denis Collection), Boston* 160

Figura 21- *L' Absinthe*, 1876, *huile sur toile*, 92 x 68 cm. *Musée d'Orsay, Paris.* 160

Figura 22- *Pour toi*, 1893 ilustração litográfica 160

Figura 23- *L' Orquestre de l' Ópera*, 1870, *huile sur toile*, 56,5 x 46,2 cm. *Musée d'Orsay, Paris* 160

Figura 24- *L' Étoile*, 1876-1877, pastel *monotype*, 58 x 42 cm. *Musée d'Orsay, Paris* 172

Figura 25- A Roda, (*La Roue -Loïe Fuller*), 1893, guache sobre cartão, 63 x 47,5 cm. Dortu P 483. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo. Assis Chateaubriand 172

Figura 26- *Danseuse verte*, 1880, painel, 66 x 36 cm. *Collection Thyssen-Bornemisza, Lugano.* 176

Figura 27- *La dance au Moulin Rouge (Baraque de La Gloulue)*, 1995, *huile sur toile*, 300 x 300 cm.*Musée d'Orsay, Paris*..... 176

Figura 28- *L' Attende*, 1880-1882, painel, 48 x 61 cm. *Appartient em commun à la Norton Simon Art Foundation et au J. Paul Getty Museum, Malibu, Pasadena, California*..... 178

Figura 29- A mulher Palhaço *Cha-U-Kao* -1896, (pormenor), litografia a cores, 52,7 x 40,5 cm. 178

Figura 30- *Danseuse debout de dos*, 1873, *Musée du Louvre cabinet des dessins (clichê de Musées Nationaux, Paris.*..... 180

Figura 31- Bailarina em Pé, 1890, coleção particular *Paris*..... 180

Figura 32- Três bailarinas Russas, 1895, *Nationalmuseum*, *Estocolmo* 182

Figura 33- A *Trupe* de *Mlle. Églantine*, 1896-97, coleção particular, *Turim*..... 182

Figura 34- A aula de dança, 1874, 83 x 77 cm, *The Metropolitan Museum of Art*, legado da Sra. *Harry Payne Bingham* 183

Figura 35- (detalhe) A aula de dança, 1874, 83 x 77 cm, *The Metropolitan Museum of Art*, legado da Sra. *Harry Payne Bingham* 183

Figura 36- A mulher Palhaço no *Moulin Rouge*-1896, óleo sobre cartão, 64 x 49 cm. Dortu P 581. *Paris Museu d'Orsay*. 183

Figura 37- Ensaio de Balé, *Répetition d'um ballet sur la sè*ne, 1874, *peinture à l'essence sur papier marouflé sur toile*, 54,3 x 73 cm. *The Metrplolitan Museum of Art, don't d'Horace Havemeyer*, 1929, *New York. Collection H. O. Havemeuer* 185

Figura 38- Bailarinas, 1886, óleo sobre tela 102 x 152 cm *Thielska Galleriet, Estocolmo* 185

Figura 39- *L' Orquestre de L' Ópera*, 1870, *huile sur toile*, 56,5 x 46,2 cm. *Musée d'Orsay, Paris* 186

Figura 40- *Affiche Jane Avril Jardin de Paris*, 1893, *lithografhie au pinceau et crachis*, 124 x 91,5 cm *Bibliothèque Nationale, department des estampes et de la photographie, Paris* 186

Figura 41- *La Leçon de danse*, 1872, H.s. t, 82 x 77 cm, *Philadelphia Museum of Art* 188

Figura 42- *Affiche pour Moulin Rouge* (*La Goulue*) 1891, *litografie au pinceau et au crachis*, 170 x 130 cm. *Musée Toulouse- Lautrec, Albi* 188

ZONTA, A. F. Z. **Do *ballet* ao *cabaret*: *Degas* e *Toulouse Lautrec.*** Bauru, 2004. 221p. Tese de doutorado (Doutorado em Comunicação e Poéticas Visuais) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, *Campus* de Bauru, *Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"*.

RESUMO

A essência da tese é o diálogo gestual entre Degas e Toulouse Lautrec, cujo corpus são as bailarinas (Degas) e as dançarinas (Toulouse Lautrec).

Discute-se a possibilidade do gesto como expressão, linguagem e comunicação, e as suas relações com o verbal

O contexto situacional dos referidos pintores (Ópera de Paris e *Moulin Rouge*) chamado de *ballet* e cabaré indicia o produto artístico de Degas e de Toulouse Lautrec.

O diálogo gestual expressivo na Arte, visto por vários autores, possibilita a leitura inter-telas (Degas e Toulouse Lautrec), o que é feito no percurso construtor desse texto.

PALAVRAS-CHAVE:

Linguagem- Dança – Gestualidade – Imagem – Degas - Toulouse Lautrec

ZONTA, A. F. Z. **From *ballet* to *cabaret*: *Degas* and *Toulouse Lautrec.*** Bauru, 2004. 221p. Tese de doutorado (Doutorado em Comunicação e Poéticas Visuais) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, *Campus* de Bauru, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

The main of this thesis is the gesture dialogue between Degas and Toulouse Lautrec, which *corpus* are the *ballet* dancers (Degas) and the dancers (Toulouse Lautrec).

The possibility of the gesture as expression, language and communication, and its relations with the verbal is discussed.

The situational context of the painters related (Ópera de Paris and Moulin Rouge) called ballet and cabaret traces the artistic product of Degas and Toulouse Lautrec.

The gesture dialogue expressed in Art, seen by several authors permits the inter-canvas reading (Degas e Toulouse Lautrec), what is made in the builder route of this text.

KEYWORDS:

Language – Dance – Gesture – Image – Degas - Toulouse Lautrec.

Introdução

O mundo é um belo livro, mas pouco útil para quem não sabe ler.

Carlo Goldoni.

unesp

Lançando vistas ao passado, posso dizer que o homem primitivo era um comunicador visual: emissor e receptor. Em busca de sua caça, o olhar de seu espírito via, nas pegadas dos animais impressas no chão, o próprio animal. Ampliando esse olhar, essas pegadas representadas no caminho eram sinais gráficos comunicativos. Outras expressões representativas compõem a comunicação visual. O mesmo espírito primitivo acreditava que, imitando o movimento do animal (a sua caça), apossava-se deste com mais facilidade: desta manifestação, agregada aos movimentos espontâneos inerentes ao homem, surgiu a comunicação gestual, denominada desde a Antigüidade, "dança imitativa e não imitativa" (Michailowsky, 1956).

A História revela que este mesmo homem necessitou imprimir na Natureza o que via e, cria através do visto e do mimético, a linguagem pictórica. Desde esse advento o homem primitivo revela-nos, através de suas impressões (encontradas em cavernas), o seu mundo, possibilitando-nos, através do visível, construir o legível e sua época.

Mas, o que é comunicação visual? As representações gráficas podem ser sinais (letras do alfabeto), ou ainda fazer parte de outro sistema de signos: placas de sinalização das estradas, zoológico, escolas e outras. Na reunião destas marcas gráficas formam-se imagens. Um exemplo disto são as linhas de um desenho ou pontos de fotografia. A arte de criar ou escolher tais marcas combinando-as e transmitindo idéias denomina-se comunicação visual. (Hollis, 2001). Esta maneira de comunicar-se é vista em textos pictóricos criados por pintores, estes artistas, utilizam-se de suas próprias marcas (cor, linha, movimento, ritmo, perspectiva,

unesp

composição, etc... conteúdo de identificação dos demais pintores), para expressar a sua idéia e transmitir visualmente o que querem comunicar.

Um signo não é uma imagem, como diz Hollis (2001, p.1) ao afirmar que "as imagens gráficas são mais do que ilustrações descritivas de coisas vistas ou imaginadas. São signos cujo contexto lhes dá um sentido especial e cuja disposição pode conferir-lhes um novo significado."

Sendo assim, na comunicação visual as palavras e as imagens são utilizadas em conjunto, mesmo havendo predominância entre elas, ou que o significado de cada uma seja determinado pela outra. É comum ver na comunicação visual a recorrência à palavra para clarificar o sentido das imagens ambíguas.

Os comunicadores visuais contemporâneos buscam, através da ampliação, redução e posições das letras, dar voz ao texto; não só se preocupam em transmitir a mensagem, como dar a ela expressão única. Essa busca deveu-se à perda da palavra impressa ao ocupar o lugar de registro de fala, esta perdeu a variedade de expressões e inflexões. Para isso, os comunicadores visuais buscam romper essa limitação. O contexto, na comunicação visual, determina o sentido do comunicador e o **como** ele é interpretado.

Os comunicadores visuais eram chamados de artistas comerciais e passaram a existir como profissão e a atuar com outra denominação (*design* gráfico) nos meados do século XX. Eram especialistas na visualização os pintores, visualizadores, tipógrafos e ilustradores.

Foram estabelecidas nas artes gráficas prioritariamente três funções, e estas, durante vários séculos, sofreram tímidas alterações. Hollis (2000) apresenta-as explicando: a primeira, é a função de **identificar**; a segunda é a de **informar** e **instruir** e a terceira é a de **apresentar** e **promover**. No **identificar** a função é dizer



o que é, de onde vem ou veio determinada coisa: os letreiros, estandartes, marcas de construtores, símbolos de editores, rótulos e embalagens; **no informar e instruir**, mostram a relação entre uma coisa e outra, informando a direção e posição, como exemplo é visto nos sinais de direção nas placas indicativas de estradas; e a função de **apresentar e promover** são as que anunciam, tendo como objetivo principal o chamar a atenção, o "fazer-se ver", deixar uma mensagem perpetuada: as pinturas, os desenhos, as ilustrações, os cartazes, os vitrais, os anúncios publicitários, que neste estudo serão nomeados por textos visuais e compreendidos "como o resultado de um contexto inquieto que envolve sempre (...) três participantes, cada qual com os seus papéis duplos de observados e observadores: (...) autor do texto visual (...), o ator em cena (...), o espectador" (Canevacci, 2002, p. 8), propiciando o processo comunicativo.

Ancoro-me em Massimo Canevacci para elucidar o "fazer-se ver". Ele afirma que deve-se entender o

> *Fazer-se ver*: não no sentido de aparecer, mas nos variados sentidos de desenvolver qualidades sensitivas fundadas nas percepções do olhar, na sensibilidade do ver, do transformar-se além do sujeito-em-visão, do mudar-se em ver, em coisa-que-vê. Tornar-se olhar, tornar-se olho, *fazer-se*.
>
> No *fazer-se ver*, enfatiza-se uma atividade transformadora de tipo reflexivo que envolve o sujeito até sua mutação em coisa-que-vê; no *ver*, concentra-se o processo reflexivo na atividade polimórfica, sensível, emocionada, do olhar interpretativo. Fazer-se ver significa colocar-se na posição – na ótica – que está totalmente dentro dos fluxos visuais e , ao mesmo tempo, totalmente fora. Fazer-se ver significa saltar entre um todo interior ao *frame* da visão e um todo exterior. Fazer-se ver significa desafiar a fantasmagoria das mercadorias visuais, tornando-se "coisa" vidente, fetiche "em" visão e "da" visão. (Canevacci, 2002, p. 14-15).

No nosso dia a dia nos comunicamos intensamente através do verbal e do não-verbal. Berlo (1999) nos mostra que gastamos de dez a onze horas por dia falando, escrevendo, ouvindo e lendo. O pesquisador Birdwhistell, e outros (apud Berlo, 1999) estudaram a comunicação através do não-verbal, as expressões faciais e os movimentos do corpo, para isso, utilizaram-se de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> câmaras infra-vermelhas e outros dispositivos como "medidor de gestos", (...) observaram os movimentos gerais do corpo de espectadores de cinema e televisão e apuraram que as platéias comunicam seu interesse por esses movimentos corporais. Hall (...) fala em outras espécies de sinais usados pelas pessoas para exprimir suas atitudes, por exemplo: (...) a que distância uma pessoa se mantém de outra para comunicar que a conhece, mas não é sua amiga, etc. Os cenógrafos e os redatores publicitários usam a cor, o tamanho e a distância como sinais de comunicação. (...) tudo aquilo que a que as pessoas possam atribuir significações pode ser e é usado em comunicação. O comportamento comunicativo tem um campo de ação tremendamente amplo.(Berlo, 1999, p.1)

Malanga (1985 p. 19) afirma que "toda comunicação é persuasiva (e também informativa) objetiva alterar as relações originais entre o nosso organismo e o meio ambiente, mesmo não sendo consciente".

Para suceder a comunicação humana, tem que haver a produção e a recepção da mensagem. Mesmo tratando-se de um quadro, uma publicidade, uma coreografia, uma música, um livro ou uma outra forma de comunicação é necessário haver um diálogo entre produtor e receptor. Por que me refiro ao diálogo? É preciso levar em conta que muitas vezes uma mensagem poderá atingir pessoas às quais não se destinava e, quando não há compatibilidade no objetivo da comunicação (o emissor e o receptor), desaparece a mensagem e não há o diálogo.

Berlo (1999, p. 32) apresenta elementos em um modelo no processo de comunicação: "a fonte da comunicação; o codificador; a mensagem; o canal; o decodificador e o receptor da comunicação". Para ilustrar, aplicamos esse modelo aos textos visuais dos dois pintores: Degas e Toulouse Lautrec.

O **pintor** é a **fonte** (alguém que quer comunicar-se), o **codificador** (exprime o objetivo da fonte em forma de mensagem, transforma as idéias em códigos), e é o articulador da **mensagem** (a idéia e emoção que o pintor deseja transmitir); o **movimento/gestualidade** é o **canal** (expresso na personagem, que move o pintor a gerar a linha, a cor, o volume, a composição); e o **público** é o **decodificador-receptor** impregnado de sentimentos e conhecimento capazes de compreensão da

unesp

mensagem. Como afirma Berlo (1999, p. 31) "as fontes de comunicação devem ser sistemas similares. Se não o forem, não pode haver comunicação."

As duas linguagens, a pintura e a dança, instrumentos comunicativos, exigem um código (um dos fatores da mensagem), cada uma tem o seu vocabulário próprio para se comunicar. Todo pintor, coreógrafo, bailarino ou dançarino, conhece os elementos e vocabulários pertinentes ao seu texto. Nas telas de Degas e de Toulouse Lautrec (*corpus* deste estudo), o subtexto, o texto e o contexto da dança, obedeceram aos códigos da pintura, do ballet clássico e da dança popular, em conseqüência, tornou-se possível, através da leitura destes textos pictóricos, visualizar um diálogo gestual nas pinceladas dos dois pintores.

Posto isto, esclareço que o objeto de investigação será o trabalho de dois comunicadores visuais, Hilaire-Germain-Edgar Degas (1834-1917) e Henry Montfa de Toulouse Lautrec (1864-1901), cronistas e repórteres de seu tempo. Neles serão estudados os textos visuais referentes às pinturas, desenhos, litografias, painéis e cartazes que revelem um diálogo entre bailarinas e dançarinas, processo comunicativo não-verbal. Para isso, lanço algumas hipóteses. É possível promover esse diálogo entre Degas e Toulouse Lautrec? O diálogo confirma a interlocução pictórica desse texto? Procurarei discutir e confirmar essas hipóteses por meio de um texto descritivo-argumentativo, através da gestualidade, sem ignorar o contexto da produção artística. O referencial teórico será apoiado na Estética da Recepção defendida por Jauss e Iser, que trata do efeito do texto e a importância do leitor no ato da leitura. Apesar de discussões sobre essa teoria, entendi ser relevante escolhê-la, considerando ser este estudo, a bem dizer, uma leitura. Vários autores como: Roger Chartier, Louis Marin, Mangel, Canevacci, Jean Marie Goulemot,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Daniel Roche, Hollis, Jouve, entre outros, compõem o quadro de estudiosos no caminho do ler, sustentando a leitura pictórica deste estudo.

Metodologicamente, optei pela análise descritiva formal/gestual. Entendendo a forma/gestual, conforme Bem Shahn (apud Arnheim 1998, p. 89) como "a configuração visível do conteúdo", conteúdo este, visto com o olhar focado a gestualidade da dança. O pesquisador em fenômenos visuais Rudolf Arnheim, quando se refere à expressão "forma" revela que:

> Cada meio prescreve a maneira pela qual as características de um modelo são melhor conseguidas. Por exemplo um objeto redondo pode ser representado por uma linha circular com lápis. Com um pincel, que pode fazer grandes manchas, é possível produzir um simulacro do mesmo objeto por meio de uma mancha de tinta em forma de disco. No meio argila ou pedra, a esfera é melhor equivalente da rotundidade Um bailarino representa-a fazendo um percurso circular, girando ao redor de seu próprio eixo, ou organizando um grupo de bailarinos num círculo. (...) Numa pintura de Degas uma bailarina imóvel é uma representação apropriada de um movimento, mas num filme ou no palco uma bailarina imóvel não estaria em movimento, mas paralisada. (...) A forma é determinada não apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual (Arnheim 1998, p. 130, *o grifo é nosso*).

Em comunhão com essa afirmação, retorno às funções básicas da comunicação visual, focando a categoria de **apresentação** e **promoção** (o fazer-se ver, o perpetuar uma mensagem por meio de uma imagem), onde se instalam os textos visuais pictóricos, a Obra de arte. Para isso, pinço definições sobre arte pertinentes à época dos dois pintores.

O Conde russo, filósofo, escritor, crítico teatral e reformador social Lev Nikolaievitch Tolstoi em seu livro "O que é Arte", diz que: "a Arte é a atividade humana que consiste em um homem comunicar conscientemente a outros, por certos sinais exteriores, os sentimentos que vivenciou, e os outros serem contaminados desses sentimentos e também os experiementar." (Tolstoi, 2002, p. 15). Evidencia e destaca também a visão européia, apontando a opinião do francês Véron, diz Tolstoi: "Segundo Véron, a arte é a manifestação da emoção (*émotion*),

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

comunicada externamente por uma combinação de linhas, formas e cores, ou uma seqüência de gestos, sons ou palavras sujeitos a certos ritmos." (Tolstoi, 2002, p. 55). Estas opiniões ficam aparentes quando o artista (pintor, músico, coreógrafo) projetam em sua criação artística, não verbal, um parecer particular sobre temas que desejam transmitir por meio de sua arte. Ressalto, para haver uma compreensão e interpretação desses textos, é necessário um leitor preparado, possuidor de um repertório de conhecimento referente aos textos apresentados.

Ampliando a visão de arte, condizente à época, em que as telas foram criadas, pontuo mais um julgamento de Tolstoi, enfaiza ele:

> Para definir arte com precisão, devemos antes de tudo parar de olhar para ela como veículo de prazer e considerá-la como uma das condições da vida humana. Ao considerá-la dessa forma, não podemos deixar de ver que a arte é um meio de comunhão entre as pessoas (...) faz com que aquele que a recebe entre em um certo tipo de comunhão com aquele que a produziu ou está produzindo e com todos aqueles que, simultaneamente ou antes ou depois dele, receberam ou irão receber a mesma impressão artística. (Tolstoi 2002, p. 72-73).

No passado, o cotidiano das pessoas da capital artística mundial, como era considerada Paris (cenário de meu estudo) no final do século XIX, devido a produção industrial e à publicidade, registrava um enorme desenvolvimento: as pinturas, os cartazes e os painéis expressavam a vida social, cultural e econômica da época, seduzindo o público consumidor para o divertimento prazeroso e para a compra de produtos.

E como são criados esses textos visuais? Segundo Paul Valéry:

> Há uma grande diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la *desenhando-a*. (...) são duas coisas muito diferentes que vemos. (...) o olho quer vagar; a mão arredondar, tomar a tangente (...) para deixar a mão livre no *sentido do olho*, é preciso suprimir sua liberdade no sentido dos músculos; em particular, amaciá-la para traçar em qualquer direção, o que ela não gosta de fazer. (...) o comando da mão pelo olhar é bastante indireto. Muitas etapas intervêm: entre elas a memória. Cada relance de olhos para o modelo, cada linha traçada pelo olho torna-se elemento instantâneo de uma lembrança, e é de lembrança que a mão sobre o papel vai emprestar sua lei de movimento. Há transformação de um traçado visual em traçado manual. (...) Não conheço arte que possa envolver mais a *inteligência* do que o desenho. Quer se trate de extrair do complexo da visão a descoberta do *traço*, de resumir uma estrutura, de não ceder à mão,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

> de *ler* e *pronunciar dentro de si* uma forma antes de *escrevê-la*; ou então de a invenção dominar o momento, de a idéia se fazer obedecer, se tornar precisa e se enriquecer com o que ela se torna no papel, sob o olhar; todos os dons da mente encontram seu uso nesse trabalho, em que aparece com não menos força toda a personalidade da pessoa, quando ela possui.(Paul Valéry 2003, p. 69-70-71-111)

Uma superfície plana que aceita a adição de algumas gotas de tinta, somada a atos e momentos de fina coordenação e sensibilidade sob a regência de Degas, metamorfoseia-se em pintura. Misturando tintas e solventes, escolhendo o melhor movimento e gesto, cria cenas que descortinam o mundo do espetáculo, desvelando, por meio do palco e bastidores, a dança, e esta, impressa em suas telas, é apresentada à elite contemporânea e perpetua, até hoje, a cultura social erudita de uma época.

Degas, ao expor todo esse universo cultural da dança, parece ser interlocutor pictórico do diálogo de Erixímaco, Sócrates e Fedro, apresentado em "A Alma e a Dança", publicado em 1921 pelo seu contemporâneo o poeta Paul Valéry. Registrei alguns trechos de sua fala em resposta a Erixímaco. Neste diálogo, Sócrates fala sobre a vida e a compara com a dança:

> Não é ela esse movimento misterioso que, pelo desvio de tudo o que acontece, transforma-me incenssantemente em mim mesmo, e que me devolve bastante a este Sócrates para que eu reencontre, e que imaginando necessariamente reconhecê-lo, *eu exista*! – Ela é uma mulher que dança, e que deixaria de ser mulher divinamente, se o salto que fez, pudesse obedecê-lo até as nuvens (...) Pelos deuses, a claras dançarinas (...) suas mãos falam, e seus pés parecem que escrevem (...) ela cede empresta, e restitui a cadência tão exatamente, que se fecho os olhos, vejo-as exatamente pelo o ouvido (...) Sigo-a, e reencontro-a, e jamais posso perdê-la; e se de orelhas tapadas, eu a olho, tanto ela é música e ritmo, que me é impossível ficar surdo aos sons da cítara (...) quem é o fino monstro tão flexível? (...) o ouvido é maravilhosamente ligado ao tornozelo (...) mas que fazem de repente? Misturam-se, e fogem (...) coisas sem corpo (...) as outras, agora, estão fixas e como que enfeitiçadas (...) Contemplo essa mulher que anda e que me dá sentimento da imobilidade. (...) o peso cai a seus pés; e esse grande véu que se abate sem ruído o dá a entender. Só se deve ver seu corpo em movimento. (...) Como bebem juntas o que é belo (...) quanto mais eu olho essa dançarina inexprimível, mais me entretenho de maravilhas comigo mesmo. Pergunto-me como a natureza soube esconder nessa menina tão frágil e tão fina um tal monstro de força e prontidão. Hércules transformado em andorinha, existe este mito? – E como essa cabeça tão pequena, e comprimida como um pinhãozinho, pode engendrar infalivelmente essas miríades de perguntas e respostas entre seus membros, e esses tateios assombrosos que ela produz e reproduz, repudiando-os sem cessar, recebendo-os da música e devolvendo-os logo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> em seguida?(...) – Esta aqui se debate na rede de nossos olhares, como uma mosca capturada. Mas meu espírito curioso corre sobre a teia em direção a ela, e quer devorar o que ela consegue fazer! (...) – Ó meus amigos , o que é verdadeiramente a dança? (...) e que podem dizer os passos?. (Paul Valéry, 1996, p. 22-23-24-25-30-31-32-35-37-38-41-42-43)

"Para Von Laban, a dança é, essencialmente, uma poética dos movimentos do corpo no espaço" (Garaudy, 1980, p. 118) e, por meio de movimentos voluntários, escreve textos poéticos e se faz Arte. Ela é realizada a qualquer momento, por qualquer um, através de qualquer corpo, obedecendo apenas aos seus princípios essenciais. Já o *ballet* é um espetáculo, realizado num teatro ou lugar apropriado, e obediente às normas e regras determinadas.

Como foi dito anteriormente a respeito do Homem primitivo e às formas de comunicação, visual, gestual, e impressa, este estudo enfocará o movimento e a gestualidade expresso na dança contida na obra dos dois pintores, vendo-a como forma de comunicação por meio do corpo, propiciando um diálogo entre Degas e Toulouse Lautrec. Nos textos visuais desses dois pintores, não se pode esquecer a semântica da gestualidade, seja ela expressa no rosto, nas mãos, nos movimentos dos braços e das pernas, pois é através desses gestos que as personagens constroem o clássico, o trágico e o irônico.

Que olhar é lançado a essa tríade? Qual o sentido do clássico, do trágico e do irônico neste estudo?

Primeiramente, reúno alguns conceitos sobre os termos, e apoio-me na definição de Nicola Abbagnano apresentada em seu dicionário de filosofia. Escreve ele, que o termo clássico veio do latin *classicus* e explica que

> no fim da latinidade o adjetivo designava o que é excelente na sua classe ou pertencente a uma classe excelente. (...) Mas a difusão da palavra para designar um modo ou estilo particularmente excelente- e próprio dos antigos- na arte e na vida é devida ao Romantismo que se comprazia em definir-se e entender-se a si mesmo em relação com o "classicisno". Segundo Hegel, a classicidade é definida pela unificação completa do conteúdo ideal com a forma sensível. O ideal da arte encontra na arte C. a sua realização perfeita: a forma sensível foi transfigurada, subtraída à finitude, e feita de todo conforme à infinidade do Conceito, isto é, do

> Espírito autoconsciente. E isto acontece porque na arte C., a Idéia infinita encontrou a forma ideal em que exprimir-se, isto é, a figura humana. Todavia, o defeito da arte C. é o de ser arte, arte na sua perfeição, mas nada mais. (...) Na arte romântica a beleza já não é corpórea e exteriorizada, é puramente espiritual porque é a beleza da interioridade como tal, da subjetividade infinita em si mesma (...). Dessas notações de Hegel, repetidas em forma pouco diferente por numerosos escritores do período romântico, nasceu a idéia convencional do classicismo como medida, equilíbrio, serenidade e harmonia (...). (Abbagnano, 1982, p. 135).

Nas telas de Degas a presença do gesto clássico vem ao encontro com o que define o autor. Fito uma de suas bailarinas e os seus movimentos produzem a sensação de serem comedidos, leves, serenos, sicronizados, ágeis e de equilíbrio ímpar, principalmente, ao elevar-se na ponta do pé, transmitindo um estado etéreo. Somado à composição (figurino, cenário, cor, volume, perspectiva, etc) essa atmosfera leva a um estado de ânimo harmônico, induzindo até mesmo o leitor a um primeiro julgamento: movimentos e gestos clássicos pertencem apenas à camada da elite, fica à margem a encenação. Já em Toulouse Lautrec, em algumas telas, o gesto clássico não é freqüente porque no cancan os movimentos são frenéticos, a composição é feita com cores, figurino, volume, que levam a um estado de ânimo estimulante, intrigador e debochado.

Da mesma forma, o termo trágico, é visto também no movimento expressivo das bailarinas e dançarinas. Abbagnano diz que o conceito do trágico

> foi, às vezes, debatido pelos filósofos não somente em relação com a forma de arte que é a tragédia, mas também em relação à vida humana, em geral, ou à cena do mundo. O ponto de partida implícito ou explícito destas discussões é quase sempre a definição aristotélica da tragédia segundo a qual ela é 'imitação de autoconhecimentos que provocam piedade e terror e que dão início à purificação destas emoções' (...). As situações que provocam 'piedade e terror' são aquelas que a vida ou a felicidade de pessoas inocentes é posta em perigo, ou em que os conflitos não são resolvidos ou são resolvidos de modo a determinar 'piedade e terror' nos espectadores. (...).(Abagnano, 1982, p. 929).

Há várias interpretações no pensamento moderno sobre o trágico, calco-me na interpretação de Schiller no escrito *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-96), apresentado por Abbagnano, o dicionarista utiliza-se da letra T. para abreviar a palavra trágico, escreve ele:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

> Neste escrito o T. é apresentado como uma manifestação da poesia sentimental (...) e presisamente daquela poesia que representa o conflito entre o real e o ideal. A poesia sentimental se divide em sátira e elegia: a sátira é aquela em que o poeta toma como seu objeto o geral, considerando-o insuficiente em relação ao ideal. Quando a insuficiência do real é representada por meio do conflito entre o próprio real e as nossas exigências morais alcança-se, segundo Schiller, a sátira séria, isto é o T. (Abagnano, 1982, p. 929-30).

Dessa maneira, o trágico é visto na composição das telas dos dois pintores; ao olhar as bailarinas de Degas executando os movimentos do ballet clássico, estas, liberam toda a gestualidade tecida pelo coerógrafo para representar repertórios clássicos, impregnados de tragédias e sátiras, como também, carregadas de suas próprias sensações e emoções, emprestam ao personagem tais sentimentos e expressam o que é solicitado no texto coreográfico. Aí, o trágico se estabelece.

Em Toulouse Lautrec, o trágico pode ser visto de uma maneira semelhante. Nas suas composições, as dançarinas ao executarem os movimentos do cancan sofrem uma distinção: enquanto as bailarinas de Degas expressam o que foi pedido pelo coreógrafo e rompem a cena do palco do teatro, as dançarinas de Lautrec, mesmo que ensaidas, não obedecem a ninguém, conforme as suas emoções e sensações vão aflorando, inicia-se um diálogo gestual com o seu *partenaire* e ou seu público. Neste *métie*r instala-se o trágico. Parafraseando Schiller, a sátira aqui é séria, e real, não é representada como no palco e coxias de Degas, as dançarinas de Lautrec enquanto dançam, ao som estridente e frenético do cancan, liberam e provocam, por meio de seus gestos, um convite que as levam a romper uma outra cena nos corredores estreitos dos salões dos Moulins, a cena da vida do *bas-fond*.

Na tragédia, segundo os conceitos gregos, há uma busca da superioridade os deuses são superiores aos homens, o tom é elevado ao sublime, ora as bailarinas de Degas em todas as circunstancias tem um grau de superioridade: gestos, local, cria a atmosfera de beleza de sublime, enquanto as dançarinas de Lautrec são

unesp

degradantes, são inferiores aos homens, pelo mesmo motivo, pela deformação, pelos conceitos, gesto, local, o Moulin Rouge.

Os dois locais são determinantes na produção desse tipo de modo: a Ópera cria o clássico, o trágico, e o Moulin Rouge cria o cômico que produz a ironia.

Esta ironia é vista, aqui, como discorre o dicionarista Aurélio Buarque de Holanda Ferreira:

> Ironia [Do gr. *eiróneia*, 'interrogação', pelo lat. *ironia*.] S.f. 1. Modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem: (...) 3. Sarcasmo, zombaria (...) (Aurélio, 1986, p. 969).

Em Degas, a ironia também se presentifica, mas, de uma maneira velada, a força do sublime, do etéreo, sobrepõe-se à ironia contida nas representações coreográficas e na circulação da nobresa nos bastidores. Apenas o leitor preparado, é capaz de perceber tais traços nas composições pictóricas de Degas.

Toulouse Lautrec, parodiador de vários pintores, inclusive de Degas, ao pincelar as suas dançarinas e personagens, cria sempre em suas cenas uma composição repleta de ironia, seja na gestualidade, na vestimenta, nos bastidores e nos palcos. Ao pintar uma bailarina dançando num palco vestida com "tutu", ele a deixa em poses tão escancaradas e grotescas que geram a zombaria, o sarcasmo chegando ao cômico. No *corpus*, deste estudo, fica aparente esse traço de Lautrec.

Como meio de expressão (midiática) a dança aparece com aspectos tanto clássico como populares. Tomam-se como clássicos os gestos com que Degas (contemporâneo e paradigma de Lautrec) pincelou as suas bailarinas e como populares aqueles com que Toulouse Lautrec compôs as suas dançarinas. Tem-se já a diferença cunhada pelos próprios termos: bailarinas e dançarinas.

A dançarina existe desde os tempos primitivos. Já a bailarina , como pessoa destacada das demais, e por isso vindo a construir um papel social entre outros

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

numa sociedade de estrutura complexa, aparece pelo século XVII, firmando-se profissionalmente no século XVIII e adquirindo total independência artística no século XIX. A bailarina apresenta-se em espetáculos individuais ou coletivos, colocando-se como centro de atenção de um grupo de espectadores. As dançarinas executam suas danças quase sempre coletivamente, fazendo delas congraçamento em reuniões de grupos e, por meio delas, manifestam emoções como sentimentos de satisfação e sedução.

Há uma distinção entre dançarina e bailarina. A distinção aqui proposta é vista e estabelecida quanto ao movimento humano, a gestualidade da dança.

Dançarina é pessoa que serve **de** e **como** instrumento da dança; é aquela que com os movimentos do próprio corpo se expressa dançando, quer sua dança seja espontânea, isto é, constituída de toda uma gestualidade que libere os abstratos emocionais de quem dança. Mesmo que utilizando-se de movimentos já estabelecidos, ela é livre na maneira de se expressar e de desenvolvê-los, não obedece a nenhum comando (coreógrafo), ela é a criadora de sua *performance*.

Por outro lado, bailarina é aquela que segue regras e normas de uma dança, mas cujo corpo, devidamente preparado, deverá ter expressividade da cabeça aos pés, manifestando qualidades artísticas de quem dança, tais qualidades tornam-na uma pessoa diferenciada das demais. Seus movimentos são impregnados de tão pura técnica, que uma pessoa comum desprovida de aprendizado e treinamento, não é capaz de fazê-lo.

Isto faz distinguir plenamente uma dançarina de um cabaré que dança uma *quadrilla naturalle* (dança essa originária do *cancan* e impressa nas pinturas e cartazes de Lautrec), com movimentos crispados e excitantes, de uma bailarina com técnica aprimorada, que sobe a um palco de dança, utilizando-se de sapatilhas de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

ponta que empresta-lhe a impressão de vôo, próprio de personagens fantásticos e irreais dos repertórios clássicos.

Acrescento que, tanto a dançarina como a bailarina, donas de fascínio e sedução, levam alguns espectadores a sonhos e devaneios. Assim, Degas e Lautrec apossam-se dessas duas personagens e compõem os seus textos visuais repletos de imagens intrigantes.

Além das pinturas, Toulouse Lautrec deixou impresso a gestualidade da dança em cartazes. Esse recurso publicitário inovador mostrou-se o melhor método de chamar a atenção, através da modelação da cor, do texto-imagem e da forma. Devido a técnica barata da litografia era permitido imprimir uma edição elevada, oportunizando, com isso, a grande difusão desta "arte de rua".

Refletindo o estilo artístico da época, as ilustrações introduziram uma nova estética de imagens, simplificando-as; o texto era a combinação mais utilizada de palavra e imagem, entretanto, a imagem sobrepunha-se à palavra. O artista preocupava-se com o apelo estético, porque "a arte é um dos órgãos do progresso da humanidade. Por meio da palavra, o homem se comunica em pensamento, e por meio das imagens da arte ele se comunica em sentimento com todas as pessoas, não somente do presente, mas do passado e do futuro." (Tolstoi, 2002, p. 229)

Os cartazes impressos eram concebidos inicialmente por artistas gráficos, e, pela primeira vez, através do pintor Jules Chéret (1836-1932), obtiveram uma modelação artística exigente. Diz Hollis (2001, p. 6) que "o estilo desse pintor amadureceu no final de 1880, sendo logo adotado e desenvolvido por outros artistas (...) pelo mais conhecido de todos Henri de Toulouse- Lautrec".

Conta Julia Frey que a arte dos cartazes por volta de 1891 estava dando os primeiros passos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Não eram arte fina; eram propaganda, trabalho por dinheiro, (...) não eram exposto em museus ou galerias. Impressos em papel barato, eram dependurados aos milhares no alto dos muros por toda a cidade de Paris, para ser visto por qualquer um , molhando-se com a chuva, recebendo outros cartazes por cima, e deixados ao léu para se desfazer com o tempo. Alguns, presos a "pranchas-sanduíches", eram levados para cima e para baixo, nos Champs Elysées, em carroças puxadas por burros. (Frey, 1997, p. 181)

Toulouse Lautrec entendeu rapidamente a proposta dessa linguagem, e passou a produzi-la seguindo os princípios que a determinavam enquanto arte. Afirma a biógrafa Julia Frey que

> O cartaz de Henry (...) era provocante. Ele sabia que era preciso chamar atenção do homem na rua. (...) formulou Thadée Natanson (...) um cartaz deve ser como uma "bofetada na cara". (...) nunca devia passar despercebido (...), devia ser eficaz e inesquecível num piscar de olhos. (...) uma das forças da imagem de Henry era que podia ser compreendido num relance, contendo, no entanto, elementos intrigantes para incitarem um transeunte a parar e contemplá-lo mais um pouco e absorver não só a mensagem publicitária como também a nuanças artísticas e alusões do desenho. Francis Jordan, (...) documentou a eficácia de sua obra: 'Ainda me lembro do choque que tive ao ver pela primeira vez o cartaz do Moulin Rouge [...] carregado ao longo da avenue de l'Ópera numa espécie de pequena carroça, e fiquei de tal modo fascinado que passei a acompanhá-la da calçada' (...) a simplificação do traço e da cor e sua abstração de imagens em formas inequívocas, chamativas, com a cunha em L das pernas de La Goulue em seus calções franzidos, revolucionaram a arte do cartaz.. (Frey, 1997, p. 181- 183).

Revela Felbinger (2001, p. 42) que o primeiro cartaz de Toulouse- Lautrec *Moulin Rouge- La Goulue* (1891), foi de imediato um verdadeiro sucesso. Com isso, Lautrec tornou-se famoso da noite para o dia. Jules Chéret já tinha entregado um projeto para o Moulin Rouge; contudo, o cartaz de Toulouse-Lautrec distingue-se claramente de cartazes anteriores, inspirando-se no seu quadro *Dança no Moulin Rouge*, de 1889.

Toulouse- Lautrec sobrepôs-se ao artista gráfico Jules Chéret, criou uma simplificação adicional da representação, usando da metáfora visual, em que o objeto é identificado com uma idéia. As inovações feitas por Lautrec foram tão criativas que elevaram a produção de cartazes, encarada até então como ofício menor, ao nível de uma arte gráfica moderna. Com a descoberta da composição, a fronteira entre a arte e a publicidade começou a atenuar-se, levando à valorização

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

do cartaz, arrancando até uma exclamação de Jules Chéret "Lautrec é um mestre" destacado pela biógrafa Frey (1997, p. 183). A mesma autora escreve que os cartazes de Henry se tornaram tão famosos que as pessoas transitavam nas noites de Paris, enquanto eram afixados, ainda molhados, arrancavam-nos para suas coleções particulares. Dia a dia, esse texto visual tornava-se a arte favorita de Lautrec, chegando a declarar:

> "*L'affiche y a qu'ça!*" (O cartaz, é tudo o que há!).Há indícios de que os motivos de Henry para preferir a produção de cartaz tenham fortes raízes no significado simbólico do cartaz para ele. Um dos padrões de comportamento mais estáveis de Henry desde sua infância sempre fora *s'afficher*, pavonear-se, um hábito copiado do pai. Esse termo, que significa atrair a atenção ou notoriedade pública, vem direto da palavra *affiche*, cartaz. Dedicando-se ao cartaz, Henry continuava, num sentido bem literal, a pavonear-se, a ser tão bombástico como o pai, a tornar-se público com sua arte por vezes escandalosa e, ao mesmo tempo, a rebelar-se contra as tentativas da família de ocultar seu físico deselegante e abafar seu comportamento nada aristocrático para proteger o nome da família. Não satisfeito em ter este nome colocado nas paredes de Paris, (...) ele também havia intencionalmente convertido sua presença física numa *persona* reconhecida. (...) muitas pessoas de Montmartre identificavam '*Monsieur Toulouse*' ao vê-lo desenhando em bares ou *bals*. Essa autopropaganda era em parte uma defesa evidente, uma extensão de sua política de escarnecer sua deficiência. (...) Havia também um elemento sexual na necessidade de Henry de exibir-se como um pavão abrindo a cauda. Embora seus modos de ostentação, incluindo a sua arte, fossem ousados e o tornassem vulnerável a ataques verbais e físicos, ele também os empregava para (...) conquistar sua presa, atraindo as mulheres admiradas para perto de si, as quais se aproximavam porque eram modelos ou porque ele era famoso. (Frey, 1997, p. 212-213-214)

Penso que, embora as telas, os painéis e os cartazes de Toulouse Lautrec fossem manipulados e multiplicados pela mídia, em nenhum momento eles perderam o artístico, centrado no humor, na ironia, no trágico e no erótico e seu poder de comunicação.

Como *corpus* deste estudo, apresento alguns textos visuais pictóricos dos pintores Degas e Toulouse Lautrec, com as suas bailarinas e dançarinas nos palcos e salas de aula de dança do Ópera de Paris e salões dos "bailes e teatros da vida" do *Moulin Rouge* e do *Moulin de la Galette*. As imagens, que compreendem o *corpus* e o anexo deste estudo, foram retiradas de vários livros de arte cuja autoria elenco a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

seguir: Camesasca, Guérin, Kendal, Kohl, Loyrette, Mühlberger, Pietragalla, Valéry, Durozoi, Felbinger, Felmegier, Harris, Lévéque, Néret, Simon.

Para construir o pensamento significativo do texto, trabalharei com as telas e cartazes desses comunicadores que estão no terceiro capítulo "Degas e Toulouse Lautrec em diálogo".

Alguns autores foram básicos para elaborar a significação deste trabalho: Tolstoi, Merleau-Ponty, Paul Valéry, Rudolf Laban, Rudolf Arnheim, Jean Jaques Lévêque, Udo Felbienger, Mathias Arnold, Alfred Simon, Gérard Durozoi, Herbert Schimmel, Gilles Néref, Nathaniel Harris, André Fermigier, Julia Frey, David K. Berlo, Massimo Canevacci, Jacques Aumont, entre outros.

Tal bibliografia em grande parte foi cedida (xerocopiada) por gentileza da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, onde estive a pesquisar no ano de 2000. Os livros de publicação francesa foram adquiridos nas livrarias do museu do *Louvre* e no museu *d'Orsay* na mesma data.

A metodologia deste estudo se apóia na Estética da Recepção, a bem dizer, na leitura. Para tal, uso textos escritos de Jauss, Iser, Roger Chartier, Louis Marin, Mangel, Cavenacci, Jean Marie Goulemot, Daniel Roche, Pierre Bourdieu, Hartog, Hollis, Jouve, entre outros.

Este estudo terá três capítulos e as considerações finais: O primeiro capítulo, intitulado "Rumos da Leitura: teoria e método", mostrará a ancoragem e o caminho em que este estudo pautou-se para iniciar a leitura do *corpus*. O segundo, nomeado "O gesto: uma linguagem", apresentará um panorama da gestualidade, focando o movimento mecânico, a gestualidade e o gesto. O terceiro capítulo, "Degas e Toulouse Lautrec em diálogo", apresentará uma breve biografia dos dois pintores, enfocando a dança contida em suas telas com um olhar analítico,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mostrando os traços comunicativos das duas linguagens, bem como a análise, pautada na interpretação que gerará a aplicação: o novo. A partir dos traços comunicativos clássicos e comedidos de Degas e dos traços comunicativos de Lautrec, que produzem deformação, a ironia e a caricatura, promoverei o diálogo gestual pictórico.

As considerações finais, o último passo, reunirão todos os pontos tecidos na construção deste texto escrito.

Capítulo I

Rumos da Leitura: teoria e método

O mundo é o que vemos, contudo, precisamos aprender a vê-lo. No sentido de que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é nós e o que é ver, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo.

Maurice Merleau-Ponty

unesp

> A imagem tem inúmeras atualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras têm de 'produzir imagem', por uso metafórico, por exemplo. Convém portanto dizer em primeiro lugar que, sem ignorar essa multiplicidade de sentidos, aqui só será considerada (...), as que possuem forma visível, as **imagens visuais**. (...) uma imagem pode criar uma ilusão, pelo menos parcial, sem ser a réplica exata do objeto, sem constituir-se num duplo desse objeto. De modo geral, o duplo perfeito não existe no mundo psíquico tal como o conhecemos (...) – mesmo em nossa época de reprodução automática generalizada. (...) a fotografia de um quadro não pode ser confundida com esse quadro, nem uma pintura com a realidade. O problema da ilusão (...) trata-se de não criar um objeto que seja a réplica de outro, mas de um objeto – a imagem – que duplique as *aparências* do primeiro. (...) a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas. (...) (Aumont, 1993, 13- 100- 131, *o grifo é nosso*).

Desde os primórdios o homem se fascina por dois fenômenos: a imagem e o som. Um exemplo disto está na contemplação da natureza, das eloqüentes pinturas das paredes de Altamira e Lascaux, na arte grega, nos vitrais medievais e nas manifestações pictóricas que exercem, até hoje, uma atração no homem do terceiro milênio.

Essas imagens visuais são impregnadas de sentido, entretanto, posso afirmar que a imagem é uma forma de expressão e, por meio dela, a comunicação se efetua através de inúmeras linguagens: a corporal, a sonora, a pictórica e a gráfica. Nessa perspectiva, a visão de mundo e o conhecimento se constroem embasados nessas imagens como representação de objetos reais e produto da imaginação de um criador; toda imagem está impregnada de um sentido próprio.

As imagens informam e criam possibilidades do visível tornar legível, e na leitura de um texto escrito visualizá-lo. O que se vê numa imagem é a tradução de um repertório próprio, fixado em experiências, refletindo o que somos e o que apreendemos **do** e **no** mundo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A imagem de uma pintura, de uma dança, de uma publicidade, de uma fotografia, de um filme e de uma narrativa, cria a possibilidade de tornar o passado em contemporâneo e o presente, em futuro. Alberto Manguel completa este pensamento afirmando que:

> as imagens se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela moldura - a parede de uma caverna ou de um museu- em uma superfície específica... com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos, mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la. (Manguel, 2001, p 25-43-92)

Para isso, é preciso de um outro ingrediente: o estado de contaminação, que é causado pela arte, permitindo que as pessoas sejam contagiadas pelos sentimentos de outras pessoas.

A contaminação é o critério de Tolstoi, (2002, p. 15) pois, como diz ele, "a Arte é a atividade humana que consiste em um homem comunicar conscientemente a outros, por certos sinais exteriores, os sentimentos que vivenciou, e os outros serem contaminados desses sentimentos e também os experimentar". Concordando com tal critério prestei-me ao exercício de contaminação, fui a campo.

Considerando a escolha metodológica, abordagem ou atitude Fenomenológica-Hermenêutica, e a teoria de Estética da Recepção em que o estudo se apóia, passei a seguir os procedimentos inerentes ao método: ver como o fenômeno (a obra de arte) se mostra, desvendá-lo além da aparência. Nas palavras de Heidegger (Masini, 1994, p. 62-63) a atitude fenomenológica é "retomar um caminho que nos conduza a ver nosso existir simplesmente como ele se mostra (...) reeducar nossos olhos e reorientar nosso olhar".

unesp

Essa metodologia não fica atrelada apenas à descrição, à enumeração dos fenômenos, como no positivismo, mas à hermenêutica, que pretende atingir a essência do fenômeno, revelar os sentidos menos aparentes, mostrar o que existe em seu alicerce. Para isso, coloquei em prática os três olhares que norteiam a pesquisa: o olhar **contemplador** (espectador), o olhar **compreensivo** (analista), e o olhar **interpretativo** (analista-crítico). Conforme Joel Martins e Ana Maria Bicudo (1989) essa metodologia pauta-se na **Contemplação-Compreensão-Interpretação**.

O primeiro passo foi iniciar as observações pictóricas dos originais do *corpus* em questão, para isso, recorri aos Museus D´Orsay, Louvre e ao teatro Ópera de Paris, os quais dispõem da série das bailarinas (aproximadamente 1.500 estudos, telas, esboços e esculturas, alguns apresentados no anexo), de inspiração de Degas, e parte da Obra de Toulouse Lautrec. Para observar este último, acrescentei o Moulin Rouge, que também dispõe de sua produção artística: telas, painéis, cartazes, capas de revistas, vitrais, litografias, esboços, bem como, local de inspiração do artista.

Apoiado na literatura foi dado o segundo passo: colocar-me frente às telas dos dois pintores, para iniciar a **Contemplação**. Segundo os pesquisadores Joel Martins e Ana Maria Bicudo, contemplação

> é a expressão de um *desejar saber*, de um *querer conhecer* não motivado por uma curiosidade, mas pela *perplexidade*. (...) A perplexidade não questiona, pois ela é em si um questionamento, uma abertura da consciência para o mundo. O objeto da perplexidade é a contemplação, ou seja, uma ação à distância que leva à natureza própria da coisa e à verdade do *espírito*. A contemplação é uma forma de pensar que está sempre funcionando, pois representa um afastamento do mundo da realidade prática. Ela não é uma fuga ou oposição às exigências feitas pela solução de problemas, como se as únicas capacidades abertas ao desenvolvimento cognitivo fossem o intelecto. A contemplação permite um ver concreto para dizer como o mundo é. O homem é parte integral do mundo e pode chegar a ele propondo questões profundas ou ingênuas, esperando que o mesmo se desvele ante seu olhar compreensivo. (Martins e Bicudo 1989, p. 89)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A obra de arte tem de ser vista em sua totalidade (tamanho, forma, volume, essência, etc) para a trama de seu texto ser lida integralmente. Nesta fase presentificou-se a **empatia** (*Einfühlung* ou intersubjetividade - essência que não se dá fundamentalmente a quem percebe), uma atração mútua de percepções; a **intuição** (*Anschaunng*-fonte de autoridade de conhecimento) que é uma forma de contemplação, como se apresenta primordialmente; e a **imaginação** (*Einbildung*, representação do real), uma maneira de imaginar o que aconteceu, o como aconteceu, os recursos usados e quais seriam os dados reais. (Martins e Bicudo, 1989).

Quando escolhe essa metodologia, o pesquisador procura reavivar, tematizar e compreender a essência do fenômeno, isto é, apossar-se dele e estudá-lo sistematicamente para chegar à compreensão total e não apenas na sua representação. Assim, o terceiro passo institui a **Compreensão** das telas.

> Compreender diz respeito a uma forma de cognição que diverge de explicação. Compreensão diverge, ainda, de intelecção, pois esta se restringe à natureza verdadeira e imutável das coisas. Compreender é tomar o objeto a ser compreendido na sua intenção total, não apenas naquilo que as coisas são na sua representação (...) nas características das coisas que são vistas, olhadas no conjunto de fatos históricos, nas idéias introduzidas por uma doutrina (...) é ver o modo peculiar, específico, único de o objeto existir. (Martins e Bicudo, 1989, p.76)

Objetivando reunir dados relevantes e fidedignos e aproximar da intenção da obra, foi preciso conhecer e vivenciar os lugares que serviram de palco na vida desses dois artistas, para favorecer a absorção, em parte, da atmosfera vivida por eles, mesmo após um século.

Essa etapa e a próxima, a **Interpretação**, foram desenvolvidas com o auxílio de exemplares especializados pertinentes ao estudo, cuja impressão das figuras aproximam-se às das telas.



É sabido que os fenômenos (gestos, palavras, sinais, discursos, etc) em uma pesquisa necessitam da compreensão seguida de uma interpretação (hermenêutica), que é entendida e conhecida como investigação dos pressupostos.

O método fenomenológico não se restringe a uma descrição passiva do fenômeno, é necessária simultaneamente uma interpretação para revelar os sentidos menos aparentes do fenômeno. A **Interpretação** é entendida por Masini (1994, p. 63) como "trabalho do pensamento que consiste em decifrar o sentido aparente, em desdobrar os sinais de significação implicados na significação literal... há interpretação onde houver sentido múltiplo e é na interpretação que a pluralidade de sentidos torna-se manifesta. Para Jauss (apud Zilberman, 1989, p. 67) "na compreensão já está o início da interpretação e a interpretação é, portanto, a forma explícita da compreensão".

A Teoria da Estética da Recepção, associada ao nome de Hans Robert Jauss, analisa as obras a partir da perspectiva de sua repercussão no público e compreende a duração delas no tempo como efeito de sua comunicação contínua com os consumidores. Para Jauss (Zilberman, 1989, p.63) "a história das interpretações de uma obra de arte é uma troca de experiências ou, se quisermos, um jogo de perguntas e respostas". Um dos enfoques dessa teoria é restabelecer o horizonte de expectativas, definido por R. Holub ("Reception Theory", 1984, p. 59) como um "sistema intersubjuntivo ou estrutura de espera, um 'sistema de referências' ou um esquema mental que um indivíduo hipotético pode trazer a qualquer texto", uma das tarefas dessa teoria é reconstruir esse horizonte, esclarecendo o relacionamento da obra com o público.

Consta nessa teoria a hermenêutica literária, que se apresenta em três etapas: **a compreensão do texto,** decorrente da percepção estética associada à

unesp

experiência primeira de leitura; **a interpretação** quando o sentido do texto é reconstituído no horizonte da experiência do leitor; e **a aplicação**, quando as interpretações prévias são trabalhadas e medida a história de seus efeitos.

Henry James discorrendo sobre o assunto, (Jouve, 2002, p. 138) diz que "o sucesso de uma obra de arte pode ser avaliado em razão da ilusão que produz; essa ilusão nos permite imaginar que por um tempo vivemos uma outra vida - que nossa experiência ampliou-se milagrosamente". As telas de Degas e Toulouse Lautrec, que contém a gestualidade da dança, oportunizam ao espectador essa afirmação.

No processo de observação, elaborei um roteiro para a sistematização de investigação, agreguei ao elenco de estudiosos o pesquisador norte-americano Robert William Ott da Penn State University, criador de um "Roteiro para o Olhar". Tal roteiro é um mecanismo sistematizado para aprender olhar a obra de arte. Propõe que as atividades ligadas à arte insiram também esse olhar na leitura da publicidade, dos objetos do cotidiano, da moda, da arquitetura, vídeo clipes e todas a representações visuais em que o homem é capaz de criar. (Buoro, 1996)

Um outro pesquisador do assunto, Fernando Hérnandez (2000), destaca que estamos vivendo em um mundo repleto de imagens visuais e é preciso na apreensão, aprender a lê-las e interpretá-las para compreender e dar sentido ao mundo em que vivemos. Acredita-se que, desvendando esse universo visual, ocorra "uma alfabetização visual" e com este advento o leitor terá ferramentas para melhorar o autoconhecimento, ampliando a compreensão de nossa cultura com outros tempos e lugares, conhecendo melhor a sociedade em que vive, a cultura em que está inserido, outras culturas, bem como sua época e épocas passadas. Como

unesp

diz Gerald Thomas (apud Buoro 2002, p. 74) "Quem não sabe o que veio antes não sabe dizer adiante".

O "Roteiro para o olhar", de William Ott, é desenvolvido em cinco etapas: **descrever**, **analisar**, **interpretar**, **fundamentar** e **revelar**. Agreguei estas etapas à metodologia e teoria escolhidas para fundamentação deste estudo, e fiz uma adaptação para servir como instrumento de observação, frente às obras nos locais de exposição. Apresento-a sem desprezar as etapas do pesquisador:

1- *Descrever*-Compreensão-: propõe o aproveitamento de tudo que uma imagem possa oferecer, para isso os olhos precisam percorrer o objeto de estudo com atenção. É preciso de um tempo para que a obra se instale no cérebro. Nessa etapa elaborei um roteiro de apoio:

-Nome do pintor, local de observação e título da tela;

-Composição da tela/objeto: descrição de pessoas, animais, acessórios e indumentária;

-Composição da cena temática: dança acadêmica (camarins, bastidores, coxias, ensaios, salas de aula, palco, circo, operetas). dança popular, salões (cabarés, cafés, bares, prostíbulos), palcos (óperas ou cabarés), bares, cafés, circos, rua;

2- *Analisar/Interpretar/Fundamentar*-Interpretação: captar os detalhes para ler a composição, e reunir dados a respeito do objeto de estudo;

- Elementos da pintura: cor, textura, dimensão, suportes e técnicas;

- Apoio biográfico e fundamentação para compreensão da obra;

- Reunião referências do sub-texto, texto e contexto da linguagem da dança.

unesp

***3- Revelar*/Interpretação-Aplicação:** expressar a própria interpretação, o novo, a tese.

- Apoiada no repertório já existente e vivido e ancorada na literatura, efetuar a leitura da composição dos textos visuais dos dois pintores, propondo um diálogo (intra e intertextos) gestual do subtexto, texto e o contexto da dança contida nas telas dos dois pintores.

Quando se vê uma obra de arte, seja ela pintura, dança, ópera, teatro, concerto ou um poema, acionamos alguns "modos de ver". Encontrei em Degas apoio nessa afirmação. Diz ele ao seu amigo Paul Valéry que "'la manière de voir' dont parlait Degas doit donc s'entendre largement et inclure: *manière d´être, pouvoir, savoir, vouloir...*" [" 'o modo de ver' deve portanto ser entendido de forma ampla e incluir: *modo de ser, poder, saber, querer...*"]. (Valéry, 1938-1965, p. 199)

E o que é ver?

> Ver é entrar em um universo de seres que se mostram (...) olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas (...). Mas, na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central de minha visão atual. Assim cada objeto é o espelho de todos os outros. (Merleau-Ponty, 1999, p. 105)

Por meio da percepção o homem vê o mundo, não apenas através do órgão da visão e sim por meio de todos os sentidos. A ligação do olho com o cérebro é estrutural, a visão é ativa, móvel e circular, e sabe-se que nunca se olha apenas para uma coisa, mas para uma relação entre as coisas e nós mesmos, e que a construção do mundo (humano) deve-se ao fato de que o homem apreende a realidade pelo olhar, que é a base do conhecimento.

Embora o "ver fisiológico" (percepção) e o "ver do pensamento" (olhar: contemplador- compreensivo- interpretativo), a primeira vista, pareça abarcar todo o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

olhar, é necessário acrescentar o "aprender ver", visto que, muitas vezes, ao olhar para alguma coisa, é comum usar apenas os dois olhares, (fisiológico e pensamento) ficando à margem, a construção e o caminho do olhar para se chegar a uma leitura do que se está vendo.

Formada essa tríade do ver, passo a denominá-la de "olhar leitor". Este deixa de ser um receptor passivo para ocupar o lugar de receptor ativo, com possibilidades de alcançar o *status* de produtor e ou criador, como diz Manguel (2001, p.143) "uma coisa é adorar um quadro, outra é aprender em profundidade, por meio dos quadros, uma história venerável".

Entretanto, não é finalidade, deste estudo, discorrer sobre as Teorias da aprendizagem e da comunicação, nem mesmo, aos mecanismos e instrumentos para identificar e medir a visão, e sim, os pontos que se inter-relacionam.

Considerando que este estudo refere-se a uma leitura visual pictórica, esse inter-relacionamento é tratado com o olhar focado à Arte como meio de comunicação, porque concordo com as palavras de Herbert Read: "a arte é o barômetro que anuncia com infalível certeza todas as tempestades políticas e sociais" dos tempos. (apud Kelly, 1978, p. 17)

Desde criança nos expressamos, por meio de gestos, linhas, sons, modelagens e qualquer manifestação que oportunize o "tirar de dentro" aquilo que queremos revelar. Afirma Dolto (2001, p. 19) que "qualquer desenho, qualquer representação do mundo, já é uma expressão, uma comunicação muda, um dizer para si mesmo ou um dizer para outrem." Sabe-se também que

> Todos vêm ao mundo tocados da centelha da arte. Nem todos a cultivam. São numerosos os que usufruem de suas manifestações. Raros os que prosseguem na senda da criação. Porém, a arte não se apaga. Ela fica perdura, atravessa gerações, define épocas, corre paralela à história: é a grande e bela *ilustração* da vida. (...) A arte revela outro ângulo da verdade:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> a verdade intuitiva e profética- uma verdade sem fronteiras, uma realidade à revelia do real, um documento humano acima do tempo (...) toda arte é comunicação vale dizer linguagem, em condições bem mais amplas que o *jogo de palavras. Costuma-se circunscrevê-la à linguagem mímica, à falada e à escrita. Amplia-se a quantas outras modalidades há de significar.* A arte do passado (...) tem falado por inúmeras maneiras, e ameaça oferecer novas oportunidades de expressão. (...) Qualquer que seja a forma de arte, ocorre a comunicação: a mensagem se transfere. Entre a obra e o espectador, prossegue o colóquio humano. Há obras que se contemplam; e outras que intrigam. Numa ou noutra hipótese, volta-se à peça. Existe sempre algo a mais para a percepção. (Kelly, 1978, p. 11- 12-13-16)

Para ocorrer tal processo não se remete à arte sem anunciar o artista. Este cria mundos, modifica pensamentos, expõe o real através do irreal, pressente o desconhecido, idealiza, interpreta, provoca, registra, traduz e comunica; para Ezra Pound "*São as antenas da raça.*" (Kelly, 1978, p. 15). Munido de sensações e informações, o artista cria mensagens que atingem o espectador e este, torna-se consumidor da obra. Para isso, vale estar atento na afirmação de Celso Kelly:

> a mensagem terá *destinação certa*, se falamos a um auditório conhecido; *destinação presumida*, se a lançamos a um público que consideramos capaz de assimilá-la; e *sem destinação* prefixada, se se projeta indeterminadamente a toda gente, a qualquer gente ou a gente alguma. O receptor varia no infinito: aceita ou rejeita aquela obra. Há de verificar-se o ajustamento das sensibilidades. (...) o êxito da mensagem reside no dom de sensibilizar o maior número possível de receptores na faixa social a que se dirige. (Kelly, 1978, p.18)

Para haver essa relação, o primeiro episódio deve-se ao fenômeno da visão, que parte da estrutura ocular, perpassa por estágios de diferenciação (bio-psico-social-artístico) ao caráter dinâmico do que se percebe: forma, cor, espaço e movimento, inferido este evento, inicia-se a mensagem.

Segundo Alfredo Bosi em "Fenomenologia do Olhar":

> A cultura grega, acentuadamente plástica, enlaçava pelos fios da linguagem o ver ao pensar (...) A história é uma visão-pensamento do que aconteceu. A frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir a mente para um 'ato de intencionalidade', um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos. Nessa interpretação supera-se, por diferenciação, o nexo entre *olho* e *olhar*. Bosi, 1988, p. 65).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Essa distinção fica marcada nas línguas: em francês *oeil* é o olho (órgão) e *regar/regarder* é o ato de olhar; em espanhol *ojo* e *mirada*, o primeiro trata-se do órgão e o segundo do ato de olhar; assim como, em inglês *eye* não é a mesma coisa que *look*, e em italiano *occhio* e *sguardo* também não o são. Isto mostra que não é mero acaso essa diferenciação entre as línguas, e sim, como afirma o mesmo autor:

> trata-se de uma percepção, inscrita no corpo dos idiomas, pela qual se distingue o órgão receptor externo, (...) o 'olho', e o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações, e que é propriamente o 'olhar' (...) O vínculo da percepção visual com os estímulos captados pelos outros sentidos é um dos temas fundantes de uma fenomenologia do corpo. O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade. (Bosi 1988, p. 66)

O olho é uma fronteira aberta entre o mundo externo e o sujeito, recebendo estímulos luminosos pode ver até involuntariamente, quando sai à busca de algo, que o sujeito irá distinguir, identificar, medir, recortar, definir, interpretar e pensar.

O autor esclarece que "há um ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo" e exemplifica com dois exemplos no olhar receptivo "o cego, curado de uma doença, poderá dizer: "estou vendo!", e no olhar ativo, "a pessoa dotada de visão, depois de olhar atentamente para o céu, exclamará: "finalmente consegui ver a constelação do Cruzeiro". Com tais esclarecimentos Bosi afirma que "ver-por-ver não é ver-depois-de-olhar". Deve o cientista aprender a olhar. (Bosi, 1988).

A obra de arte; é ela ao mesmo tempo movimento fixo-estático, como também é percebida e criada por meio de movimentos (a dança oculta): olhos, sensações, pensamento, sentido, músculos e articulações que produzem a linha até à composição.

> Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer...o sábio Kapila sustentava que, do mesmo modo que ao assistirmos a um espetáculo de dança ou teatro nos identificamos com os dançarinos ou atores, nós que pensamos e agimos no mundo passamos a nos identificar com nossos próprios pensamentos e ações. (Manguel, 2001 p. 291-315)

Quando Degas e Toulouse Lautrec (os instigadores deste estudo) munidos do "olhar espectador-*partenaire*-coadjuvante-produtor", defrontam-se: o primeiro, com as salas de aula, coxias, camarins e palco, repleto de bailarinas vestidas com sapatilhas, adereços e tules exibindo gestos e movimentos do *ballet* clássico, música erudita, passos comedidos e medidos, cenário, a rudeza do maquinário, a penumbra e o ruído dos bastidores (ruído, este, dos cochichos de cortejadores aristocratas que circulavam a Ópera de Paris à espera de uma conquista), a cena era ambígua, ora teatral, ora real. O segundo, com o mesmo olhar, mas, situado em outro ambiente, os cabarés, envolvia-se com gestos e movimentos do vocabulário da dança popular, o cancan, exibidos pelas dançarinas dos salões e palcos, trajadas com vestidos da época, acrescidos de saiotes com fartos babados e roupas íntimas brancas e laçarotes rosa (as quais eram mostradas durante e ao final de cada *performance*, levando ao delírio os espectadores), meias e sapatos pretos, chapéus e plumas enfeitando a cabeça, música agitada, gritos e saltos, tudo era iluminado por luz a gás, regado a absinto, vinhos e queijos, e freqüentado por aristocratas e populares franceses que passavam a noite divertindo-se e "dançando". Ambos "contracenavam" com os movimentos expressivos impregnados na atmosfera destes dois recintos.

As biografias estudadas nos dão suporte para concordar com o que afirma Marilena Chauí em "Janela da alma, espelho do mundo" diz ela que:

> o pintor trás seu corpo. Não vemos como um espírito poderia pintar (...) o corpo é um sensível exemplar (...) a pintura eleva à última potência o

unesp

> delírio da visão: o 'pintor tem que admitir que as coisas entram nele ou que, o espírito lhe sai pelos olhos para ir passear pelas coisas' (...) e que a visão é um espelho ou concentração do universo, (...) (o mundo privado abre-se para o mundo comum) e que, por conseguinte, é a mesma coisa que está lá, no coração do mundo, e cá, nos limites da tela (...) o olhar inspirado do pintor interroga o visível para 'compor o talismã do mundo, para nos fazer ver o visível', ensinando-nos porque, afinal, há visível (...) a pintura é transubstanciação do sensível, passagem da carne do mundo na carne do pintor para que dela se faça presente um novo visível, o quadro, visível do visível, feito por um vidente que participa da visibilidade. Entrelaço de visibilidade, mobilidade e tacto, o corpo perante do pintor é emblema do nosso quando este desperta para as suas próprias operações no sensível. Se a pintura é filosofia figurada da visão é porque nos ensina algo que compartilhamos com o pintor, o simples olhar quando nossos olhos vêem.(Chauí, 1988, p. 58-60-63)

Traçado essa síntese do ver e do olhar enquanto princípios mecânicos e funcionais, bem como o sentido da visibilidade e o olhar como produção de sentido, o próximo passo para abordar o inter-relacionamento conduz à aprendizagem e à comunicação.

Qualquer teoria da aprendizagem (estímulo-resposta, ou fundamentação estrutural) pressupõe que, para verificar a eficiência da informação, é necessária a resposta do receptor. Isto mostra que a informação será válida depois que o receptor consiga apreendê-la. Para que não fique apenas na simples percepção de estímulos é indispensável que o receptor, além de perceber a informação, interprete o estímulo. Traduzindo para a comunicação, o receptor, além de perceber, deve estar apto para interpretar e decodificar o estímulo. Em toda aprendizagem, se não houver resposta ou mudança de comportamento, o fenômeno não se efetiva. Da mesma forma a comunicação deve ser geradora e provocadora de condutas novas.

Hoje, as imagens do real e do artificial invadem o nosso cotidiano até mesmo sem permissão. Lanço algumas questões: Como as recebemos? Sabemos lê-las?

Para iniciar o entendimento dessa inquietação, primeiramente, investigo o significado terminológico. Para o dicionarista Aurélio Buarque de Holanda Ferreira ler significa:



> [Do lat.- *legere*] *V. t. d.* **1**. Percorrer com a vista (o que está escrito) proferindo ou não as palavras , mas conhecendo-as (...) **2**. Pronunciar em voz alta; (recitar o que está escrito). **3**. Ver e estudar (coisa escrita). **4**. Decifrar ou interpretar o sentido de : *O paleógrafo leu com facilidade a inscrição do monumento asteca*. **5**. Reconhecer, perceber; decifrar: *Nada ele disse, porém a moça leu amor em seus olhos*. **6**. Explicar ou prelecionar como professor (...). **7**. Interpretar o aspecto de (radiografia), o resultado de (teste), etc. **8**. adivinhar predizer (...) **10**. Inquirir, perscrutar: *Fitou-o com firmeza, procurando ler em sua expressão*. Int. (...) **11.** Ver as letras do alfabeto e juntá-las em palavras. (Aurélio, 1996, p. 1023)

Sem desprezar as demais significações, fixo o olhar nas que tratam o ler como: decifrar ou interpretar o sentido (4); reconhecer e perceber (5); interpretar (7); inquirir e perscrutar (10).

Para o homem comum a primeira leitura é superficial; já para o homem sensível e provido de conhecimento, o mesmo ato ganha um outro olhar. Encontramos em Manguel (2001, p. 21) a mesma inquietação, diz ele: "Qualquer imagem pode ser lida? (...) podemos criar uma leitura para qualquer imagem? Qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da imagem?"

Quando se refere à leitura, normalmente é pensada na composição de textos escritos pelo alfabeto, destaco que não é apenas neste sentido que o termo deva ser tratado e sim, conforme Aurélio (1996, p. 1674-1656) vem "Do lat "*textu*, 'tecido' 1. que se teceu. 2. *fig*. Urdido, preparado •*S.m.*". Neste sentido compreende-se que o autor é o engenheiro (no sentido de construção e desconstrução) da obra, como em uma pintura, uma coreografia, uma música, o vocabulário dessas linguagens é tecido e tramado pelo autor. Já o termo leitura, para o dicionarista, é a

> arte de ler (...) de decifrar e fixar um texto de autor, segundo determinado critério (...) Aquisição de informação com base em alguma forma de armazenamento (...) Leitura dramática. *Teat.* Leitura interpretada de uma peça pelos atores, pelo diretor ou apenas um ator diante de um público, durante a qual os atores dão as inflexões vocais necessárias, mas sem marcações (ou apenas com os movimentos indispensáveis), e cujas rubricas (indicação escrita de como se deve ser executado um trecho musical, uma mudança de cenário, um movimento cênico, uma fala, um

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> gesto do ator etc.) são lidas pelo diretor ou por outro ator. (Aurélio, 1996, p. 1019-1526)

A imagem fixa e a imagem móvel devem ser lidas a partir da aquisição de instrumentos para desenvolver esse processo. É comum referir-se o termo leitura somente aos signos lingüísticos, como visto anteriormente. Entretanto, os signos icônicos demandam de uma interpretação; por isso, devem não apenas ser vistos, e sim, lidos. Ver uma pintura, uma dança, um filme, é distinto de ler tais linguagens. O ver isolado do ler pode desprezar a estrutura do texto, não faz um rastreamento minucioso, fica pautado apenas numa visão panorâmica da cena vista. Ler significa tomar consciência dessas imagens: a sua origem, o que representam, como são construídas e o que significam.

> ler é dar um sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos produzidos pelas seqüências...ler é portanto, constituir e não reconstituir um sentido (...) .É revelação das virtualidades significantes do texto...é uma situação de comunicação particular,(...) permitir uma emergência daquilo que está escondido,(..) a cada leitura, o que já foi lido muda de sentido, torna-se outro. (Goulemot, 2001, p. 107)

A emergência do que não está aparente verifica-se a cada retorno ao texto que se lê. O primeiro sentido que se dá na primeira leitura, ao retomar, é lido de uma outra maneira, isto fica evidente quando se exercita o processo de leitura em uma obra de arte. Comenta Marin que

> lemos uma carta, um poema, um livro: como é ler um desenho, um quadro, um afresco? Pois, se o termo leitura é, imediatamente adequado ao livro, também o é ao quadro ? (...) uma página escrita é, de um lado, leitura, de outro lado quadro e visão; o legível e o visível têm fronteiras e lugares em comum.(Marin, 2001, p. 117)

Concordando com o autor, ler um quadro não é olhar um objeto ou uma paisagem, pois a tela expõe um texto pictórico impregnado de mensagens, ficando para o espectador a responsabilidade de tradução.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Claude Gandeman (1986) em "Le regard dans le texte", refere-se às relações da imagem do texto e a interpretação imagem/texto depois dos 400, e apresenta as várias modalidades de leitura da imagem e do texto: a semiótica, a formal, a genética, a histórica entre outras. Afirma que se lê uma obra como se lê um livro, uma poesia, e demonstra a existência de alguns olhares: o olhar espectador, o olhar protagonista, o olhar do personagem que observa e reflete, o olhar do exagero no gesto que se aproxima.

Para Jauss "se a leitura tem um impacto no leitor, é porque ela relaciona o universo do sujeito com o do texto." (Jouve, 2002, p. 138). De qualquer maneira esse leitor sai transformado ao receber e ler uma obra. Expõe o mesmo autor que há dois elementos que constituem a concretização de sentido: o efeito que a obra produz (função e determinação da obra) e a recepção, esta, determinada pelo destinatário da obra (ativo e livre) e diz ainda:

> entender a relação entre texto e leitor como processo que estabelece uma relação entre dois horizontes ao operar essa fusão. (...) mas a relação com o texto é sempre, ao mesmo tempo, receptiva e ativa.(...) O leitor só pode 'fazer falar' um texto (...) desde que insira um pré-entendimento do mundo e da vida no espaço (...) envolvido pelo texto, (...) esse pré-entendimento do leitor inclui as expectativas concretas que correspondem ao horizonte de seus interesses, desejos, necessidades e experiências tais quais são determinadas pela sociedade e classe à qual pertence como também pela sua história individual. (...) A fusão dos dois horizontes –aquele que envolve o texto e aquele que o leitor traz na sua leitura - pode operar-se de maneira espontânea na fruição das expectativas realizadas, na liberação das imposições e da monotonia cotidianas, na identificação aceita tal qual era proposta, ou (...) na adesão ao suplemento de experiência trazido pela obra. Mas a fusão dos horizontes pode também assumir uma forma reflexiva: distância crítica no exame, constatação de um estranhamento, descoberta do procedimento artístico, resposta a uma incitação intelectual - enquanto o leitor aceita ou recusa integrar a experiência nova ao horizonte de sua própria experiência. (Jouve, 2002, p. 139).

Em Iser, encontra-se uma oposição semelhante e significativa "Pode-se dizer que a obra (...) tem dois pólos: o pólo artístico e o pólo estético. O pólo artístico refere-se ao texto produzido pelo autor, enquanto o pólo estético diz respeito à concretização realizada pelo leitor". Portanto, fica evidente que a leitura alcança

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

duas dimensões, "uma, comum a todo leitor porque determinada pelo texto; a outra, infinitamente variável porque dependente daquilo que cada um projeta de si próprio" (Jouve, 2002, p. 127).

Reforça Iser (1996) que a compreensão do texto se faz através da interação entre o texto e o leitor e a mobilidade do ponto de vista. Para que se possa ler um texto, há a necessidade de ter um repertório e estratégias. Os modelos textuais compreendem um dos pólos da relação que se instaura na obra de arte como processo de comunicação. O repertório, que é a forma de conhecimento, e as estratégias, que são o como se mostra o texto, modelam e estruturam as potencialidades de um texto. Só o leitor pode realizar essas potencialidades e as atualizar de fato. A parte interna do texto (estrutura) e aquela do ato de ler são complementares para que a comunicação se realize. A comunicação se produz quando o texto se torna uma relação mútua à consciência do leitor.

Quando leio as telas de Degas em que este mostra bailarinas na atmosfera do *ballet* clássico, e as telas de Toulouse-Lautrec em que ele "abre a cortina" dos cabarés, mostrando o ambiente da dança popular, o panorama que as telas me impõem, a princípio, é um efeito da obra que fica subordinado ao seu "artístico". Só tomo conhecimento da cena pelo olhar do pintor. Em contrapartida o "estético" só se efetiva posteriormente, quando posso reagir pessoalmente a esse olhar que me é revelado, possibilitando-me criar algumas variáveis: acredito ou não na legitimidade da cena, convenço-me ou desconfio do que vejo e do que existe extra-cena. O pólo artístico instiga o pólo estético, cria desejo, enfim, depende da recepção e não do efeito do texto para realizar a leitura.

A leitura é a interação dinâmica entre o texto e o leitor, essa mutação em movimento é a potencialidade de ler o texto mais vezes obra de arte. A leitura é

unesp

extremamente criativa, não se torna um prazer senão quando a criatividade entra em jogo e quando o texto nos oferece uma chance de colocarmos nossas aptidões à prova. Para ler é necessário ter o ato de análise a decomposição, em seguida, realizar a síntese, a entrada do leitor.

Roland Barthes (1970) propõe, para a leitura, a concepção de pluralidade do texto e esclarece que quaisquer pontos de entrada são importantes para realizar a leitura de um texto. Estabelece ainda um plural que quer dizer, "sem ordem de entrada: a versão, "primeira" de uma leitura deve poder ser sua versão última, como se o texto fosse reconstituído para acabar no seu artifício de continuidade, o significante sendo então provido por uma figura suplementar: o deslizamento". Com uma leitura progressiva e linear chega-se à releitura. Acrescenta, que a releitura é proposta imediatamente, porque salva o texto da repetição (quem não relê, é obrigado a ler a mesma história em todo lugar), multiplicando-o nas suas diferenças e no seu plural tornando o texto plural ele é o mesmo e o novo.

Lançamos o nosso olhar, de maneiras diferentes, mesmo sendo o mundo o mesmo para todos, e para que isso ocorra temos que aprender a olhar para podermos ler poeticamente e criticamente.

Concordo com Arnheim (1998) quando diz que

> temos negligenciado o dom de compreender as coisas através de nossos sentidos. O conceito está divorciado do que se percebe, e o pensamento se move entre abstrações. Nossos olhos foram reduzidos a instrumentos para identificar e para medir; daí, sofremos de uma carência de idéias exprimíveis em imagens e de uma capacidade de descobrir significado no que vemos. (Arnheim, 1998, introd., 2º parágrafo)

Afirma ainda que temos uma capacidade inata para compreender através dos olhos mas está adormecida e para despertá-la a melhor maneira é manusear lápis, pincéis, câmaras e outros elementos que possibilitem a expressividade. Ao olhar as

unesp

telas das bailarinas de Degas e das dançarinas de Toulouse Lautrec, aproxima-se um mundo que nunca foi mostrado por qualquer outra pessoa e como diz Arnheim na introdução de seu livro "Arte e Percepção Visual": "penetrar neste mundo significa receber um clima especial e o caráter de suas luzes e sombras, os rostos e gestos de seus seres humanos e a atitude face à vida por ele comunicada- recebê-lo através da imediação de nossos sentidos e sensações" e acrescenta ainda que "a forma visual de uma obra de arte não é nem arbitrária, nem um mero jogo de formas e cores. Ela é indispensável como interprete preciso da idéia que a obra pretende expressar". (Arnheim, 1998)

O promotor dessas sensações é o corpo, comenta o mesmo autor sobre o corpo e o movimento e apresenta o pensamento do professor e pesquisador do gesto e da dança, o francês François Delsarte, para ele: o corpo humano é um instrumento de expressividade e está dividido em três zonas fundamentais: a mental (cabeça e pescoço), a espiritual emotiva (o tronco) e a zona física (o abdômen e os quadris), e que os membros inferiores e superiores constituem os contatos com o mundo exterior. Essa teoria é estudada e desenvolvida, ainda hoje, no universo da dança.

O pesquisador húngaro nascido no século XIX Rudolf Laban criador de vários centros de pesquisa do movimento deixou um instrumental de análise relevante sobre o corpo e expressão do movimento, a sua teoria trata de categorias qualitativas e propõe a análise do movimento-impulso relacionando três parâmetros: o espaço, em que considera percurso do movimento em razão de sua direção, plano, extensão e caminho (locomoção); a força ou peso, em que se mensura a energia do impulso, variando entre graus de tensão fortes, normais ou fracos; o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tempo ou fluência, em que se mede a duração do movimento e sua velocidade, segundo os ritmos: rápido, normal, lento.

Para observar estas categorias, Laban subdivide o corpo em partes. No entanto, ressalta sempre que o movimento é mais do que a somatória das categorias. O movimento é uma totalidade. Revela ainda que o bailarino, o ator, assim como a imagem pictórica ou cinematográfica visam, no seu gesticular, à criação de um conjunto de forças visuais cujo impacto seja capaz de atingir o receptor com uma mensagem. O movimento, portanto, revela coisas diferentes. É o resultado, ou da busca de um objeto dotado de valor, ou de uma condição mental. Suas formas e ritmos mostram a atitude da pessoa que se move numa determinada situação, podendo caracterizar um estado de espírito e uma reação, como atributos mais constantes da personalidade. Deixou o conhecido

> *Labanotation* (sistema de sinais gráficos criados para registrar o movimento) (...) e Labanálise (sistema de observação, descrição e notação de todas as formas do movimento (...) um vocabulário sistemático e metodologia de descrição do movimento. (...) Labanálise é empregada para anotar, reproduzir e ensinar movimentos e/ou danças e/ou coreografias. É, também, usada clinicamente nas terapias corporais para documentar características de pacientes. (Rengel, 2000, p. 80)

Uma outra leitura do movimento e da gestualidade encontra-se em Ana Claudia de Oliveira, ela discorre sobre "Fala Gestual" que é o titulo de seu livro, neste, relaciona as teorias da comunicação com vasta gama informacional que o contato humano lhe transmite, a pesquisa da representação do movimento corporal na arte é parte do universo que a atraiu. Ela caminha do movimento humano ao gesto e diz que

> o corpo é uma massa dinâmica. Seu movimento/elasticidade serve à expressão e à comunicação humana. Movimento/elasticidade codificado pela parte corpórea do homem, com estes fins, são os gestos. E os gestos, assim como as palavras, são sistemas sígnicos cuja produção e veiculação são inerentes ao homem e inscritas no seu corpo físico. (...) O corpo é em si mesmo um conjunto de articulações com três eixos centrais: cabeça, tronco

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> e membros. A matriz da linguagem gestual está no interagir simultâneo das partes constitutivas de cada eixo. Não foi por acaso, portanto que Leonardo estudou acuradamente anatomia, além de defender a necessidade desse conhecimento para o pintor compor as figuras-imagens. (...) apresentamos tal posicionamento de Leonardo: 'Faça seu trabalho explicitar proposta e significado. Assim, ao desenhar uma figura, considere bem quem ela é e o que você quer que ela faça...Considere a ação a ser retratada'. (Oliveira, 1992, p. 60-73).

Os gestos são ações articuladas pelo movimento do corpo. Aponta ainda que os nossos olhos deparados com a multiplicidade de informações que os cerca, agem seletivamente para poder ver "o ver é o focar uma parte do todo". Para ela, a possibilidade de selecionar é que torna possível a tarefa do pesquisador delimitando o campo de pesquisa, recortando o universo. Os olhos são o nosso instrumento de captar como o corpo é sistematizado pelo artista como meio expressivo e conceitual de sua interpretação.

Sendo este estudo uma leitura de textos visuais (pintura) focalizando a gestualidade, ancoro-me também em José Bettencourt da Câmara (1996), que em seu livro "Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne do Espírito do Pintor ao Olhar do Filósofo", discorre sobre a fenomenologia e a arte interpretando a obra de Cézanne, por meio dessa interpretação revela-nos o espírito do pintor, sobre a pintura, o mundo, o corpo e a arte. Câmara reúne elementos necessários para esclarecer a pintura, afirma que a pintura obtém um movimento que lhe é próprio e que

> Merleau-Ponty define como um 'movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação. Este não se resultaria tal se concebido como petrificação do movimento do mundo. (...) Não se trata de 'congelar' o movimento que perante os olhos do artista desdobra, por uma série de apreensões individualizadas do mesmo, como fará a fotografia.(...) A pintura não procura o exterior do movimento', se não verifica um problema da profundidade, um problema da linha, um problema da cor e um problema do movimento, mas sim um único grande problema: o da expressão do mundo, o de um modo de abertura ao Ser sem o conceito que não será apanágio da pintura, mas em que ela se funda, que ela especialmente celebra (...). (Câmara, 1996, p. 43)

unesp

Desejo, por meio da leitura pictórica gestual, promover um diálogo: Degas e Toulouse Lautrec. Como diz Manguel (2001, p. 172) "se olhar para uma pintura é equivalente a ler, então é uma forma muito criativa de leitura, uma leitura em que devemos não só transformar as palavras em sons e sentido, mas as imagens em sentido e histórias". E ainda, se

> um espectador preferir "ler" a pintura, a responsabilidade tanto da leitura como da escrita, da decifração e da codificação de uma mensagem cifrada, não está nas mãos do artista, mas do espectador (...) um texto escrito, uma escultura ou uma pintura podem suprimir (e suprimem) informações a partir da própria obra, por meio da mão contida do artista, e também, em certas ocasiões, a partir de fora da obra, por meio da mão coercitiva de um censor oficial.
>
> (...) Vemos uma pintura como algo definido por seu contexto; podemos saber algo sobre o pintor e sobre o seu mundo; podemos ter alguma idéia das influências que moldaram sua visão; se tivermos consciência do anacronismo, podemos ter o cuidado de não traduzir essa visão pela nossa- mas, no fim, o que vemos não é nem a pintura em seu estado fixo, nem uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar.
>
> O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência. Conforme Bacon sugeriu, infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes. (Manguel, 2001, p-43-92-23- grifo nosso).

Feito esse percurso metodológico, e traçado um rumo para as leituras pictóricas, pretendo deixar impresso e traduzido na escrita, o que pintores perpetuaram em telas; bailarinos e coreógrafos escreveram com o corpo as cenas vividas; músicos em partituras; e com o olhar crítico e sensível não perder de vista que a Arte e a Ciência se completam. Diz Tolstoi "A ciência e a arte estão tão intimamente ligadas entre si como os pulmões e o coração, de tal forma que se um órgão está pervertido, o outro não consegue funcionar adequadamente." (Tolstoi, 2002, p.266)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Capítulo II

O Gesto, uma Linguagem

Um balé é um quadro, a cena é a tela, os movimentos mecânicos dos figurantes são as cores; se me permitis, direi que suas fisionomias são o pincel, o conjunto e a vivacidade das cenas, a escolha da música, o cenário e o figurino são o colorido; enfim o compositor é o pintor.

Jean- Georges Noverre

unesp

O presente capítulo é uma fundamentação histórica - teórica da gestualidade da dança que servirá de apoio e atualização para a leitura de algumas telas de Degas e Toulouse Lautrec contidas no *corpus*. Através dessa explanação compreendo os gestos, o traço e a composição que ambos pintores franceses faziam da dança um processo comunicativo.

A dança é uma língua viva que se comunica por meio de movimentos mecânicos (voluntários e involuntários) e expressivos (gestualidade). Para Nádia Santos Nunes Galvão:

> ...A Linguagem da dança é o movimento corporal. Não se trata de qualquer movimento corporal, mas sim daquele realizado com beleza, um movimento estético. Trata-se a dança, portanto, de uma coordenação estética de movimentos corporais.
>
> Apresenta duas características fundamentais: movimentos *eurrítmicos e intencionalidade*.
>
> Eurrítmico vem de uma palavra grega. *Eu* é um prefixo grego que significa belo, bom. E *rítmico*, vem de *rithmos*, medida, a repetição num determinado espaço de tempo. Significa, portanto, *belo ritmo*. Movimentos eurrítmicos são belos movimentos, repetidos num determinado espaço de tempo.
>
> Intencionalidade é a descarga emocional dos artistas, tendendo para fora, dirigida para fora. Ou seja a intencionalidade do artista, realizando-se através de movimentos eurrítmicos. (Galvão, 1961, p. 118).

Não há povo sem dança, ela aparece desde as primeiras manifestações do homem com a Natureza. Surgiu como expressão espontânea das emoções primitivas do *homo-sapiens*, que, como todos os animais, possui desde o início dois meios de expressão: o grito e o gesto. Véron (1944) revela que o homem primitivo nasceu imitador, pois, antes mesmo de saber utilizar as palavras e de poder modular qualquer melodia, já se servia dos movimentos de seu corpo e de seus gestos para exteriorizar emoções e imitar tudo o que o rodeava. Igual concepção tem o historiador e musicólogo Curt Sachs afirmando que "antes de confiar suas emoções à pedra, à palavra, ao som, o homem já se servia do próprio corpo para organizar o espaço e ritmar o tempo" (apud Michailowsky, 1956).

unesp

Como expressão genuína dos povos, essa manifestação do espírito do homem primitivo aparecia em todos os acontecimentos de sua vida: nascimento, casamento, morte, caçadas, investidas bélicas, iniciações de jovens e outros. Por meio dessa manifestação, o homem primitivo mostrava a sua exuberância física, fazia comunicação rudimentar entre si e em rituais, comungava com as forças da natureza exteriorizava suas tristezas, alegrias como também as suas angústias.

A dança apossava-se de tal forma do homem primitivo que ela transformava-se em ato mágico, ato pelo qual ele fazia-se "Um" com o Universo, confundia os limites do corpo e da alma, do espírito e da matéria, pois aquele que dança não é mais ele próprio; é libertado da gravidade da terra, pertence já ao Universo. Conta a história que o homem dos primórdios dançou para estabelecer uma relação entre si próprio, com a Natureza, com a sociedade, com o futuro e até mesmo com seus deuses. (Michailowsky, 1956)

A dança, portanto, nascida da comunhão mística do homem primitivo com a Natureza, utilizada para manifestar suas emoções, empregada nos rituais, presidia a todos os acontecimentos individuais ou coletivos, era um modo de viver, um modo de o homem saber-se existindo e, porque não dizer, de comunicar-se.

Para o homem primitivo os movimentos e os gestos da dança, quando utilizados dentro de certas regras e medidas, possuíam efeito mágico e encantatório. Dessa consciência, produto de uma visão mágica do mundo, o homem do período Paleolítico Superior (por volta de 13.500 a.C.) criou uma série de danças mágicas, penetradas de forças telúricas e celestes ao mesmo tempo. Essas danças são hoje classificadas em imitativas e não imitativas. (Michailowsky, 1956)

Afirma (Galvão, 1961, p. 118) que nas imitativas, o homem era tomado por um papel fundamentado no pensamento de que "o semelhante produz o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

semelhante", com os movimentos do corpo, procurava imitar tudo o que o rodeava na Natureza, figurando os animais, as plantas, os espíritos, os elementos cósmicos e os objetos desejados. Neste domínio, o homem primitivo entendia que, imitando os animais com a sua dança atraia-os conseguindo domá-los e caçá-los para o seu alimento. Pensava também que se imitasse o balouçar ou o desabrochar das plantas poderia atrair delas o poder curador; ou, se dançasse para um espírito ou um Deus, ele se tornaria esse espírito ou esse Deus.

A dança não-imitativa fazia-se por puro prazer do movimento; era dança abstrata, só de movimentos, procurava atingir, sem imitação, o êxtase absoluto, libertando o corpo da terra, elevando a alma numa alegria divina. Era executada normalmente em círculo, pois o homem acreditava que, movimentando-se em círculo, atrairia, por meio de um encantamento místico forças magnéticas que penetravam em cada dançarino. É visto até hoje essa figura em dança, ela se faz presente em coreografias e danças populares.

Existe, portanto, uma oposição entre as duas danças, as imitativas manifestavam certos encantamentos místicos, materialistas, isto é, certa magia ligada às coisas da natureza circundante ao homem, já, as não imitativas manifestavam certo encantamento místico espiritualista, isto é, uma certa magia ligada a forças sobrenaturais. (Galvão, 1961).

No período Neolítico (por volta de 7.000 a.C.) o pensamento do homem se modificou, passou a adorar os espíritos, a cultuar e enterrar os mortos, isto gerou uma substituição: a dança incorporou-se aos ritos, como por exemplo, o da fertilidade, do qual nasceu uma dança que sobrevive até hoje, a dança do ventre, cheia de movimentos sinuosos e gestos comunicativos. Desde aí, perdendo o caráter mágico e utilizando-se de gestos estilizados, a dança passou de ritual a jogo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de cena, isto é, passou a espetáculo, atuando, mesmo quando em cerimônias religiosas, mais **para** os homens e menos **sobre** homens que antes comungavam com espíritos e deuses. Tornando-se jogo de cena, veio adquirir um elemento estético e começou a transformar-se na futura dança-arte. (Michailowsky, 1956).

Objetivando reforçar a gestualidade contida na dança, enfatizo que o homem primitivo foi um dançarino por instinto. Ao contemplar a Natureza, era levado a observar os animais e tudo o que se movia e emitia som ao seu redor. Passando a imitá-los, deixava emergir de seu íntimo emoções que se concretizavam em movimentos corpóreos expressivos e bucólicos. Nascia a dança, que lhe serviu, como artifício mágico, para a solução de problemas existenciais. Ele dançava para diversos fins: para pedir chuva ou curas, para assegurar a fertilidade do campo ou de si próprio, para purificar o corpo ou pela alegria de uma vitória na caça ou na guerra. Mais ainda: nos rituais de casamento, dançava raptando a noiva; nos rituais de fertilidade e nascimento, dançava imitando as fases da lua, para que esta influísse beneficamente nas mulheres grávidas, nas fêmeas prenhes dos animais e nas sementes. Imitava, também, os movimentos dos animais, para similar seu acasalamento, a fim de que as espécies se multiplicassem. Jogava água nas jovens mulheres, assim como na terra, para, com esse gesto, torná-las, ambas, fecundas. Dançava ao redor dos berços que abrigavam os novos seres, nas cerimônias de iniciação de jovens, nas que precediam caçadas ou investidas bélicas. Dançava na puberdade, durante dias e noites consecutivos, sem descanso, a fim de adquirir um poder e força que o acompanhasse durante a juventude e maturidade, para transformá-lo em um guerreiro, caçador, agricultor ou progenitor. Dançava, ainda, em volta da árvore que lhe dava amparo e em cujo topo acreditava estar seus mortos habitando. Dançava, também, ao redor das novas habitações, ao redor dos

unesp

anciãos para adquirir-lhes a sabedoria, ao redor dos enfermos para afastar doenças, ao redor dos mortos para que seus espíritos se afastassem satisfeitos e dançava nos rituais de sacrifício, para satisfazer os deuses. (Ossona, 1988).

Tais danças, destinadas a várias e diferentes finalidades, não estavam ligadas a papéis sociais distintos, mesmo porque tal distinção não existia. O homem das sociedades primitivas vivia para o "Nós", isto é, para e com o sentimento da coletividade, e não para o "Eu", como posteriormente passou a viver, quando as sociedades começaram a se hierarquizar.

Naquele contínuo dançar havia, contudo, um contraste entre os dançarinos. Michailowsky (1956) aponta uma classificação baseada nos movimentos **espontâneos** e/ou **constrangidos**. Vale explicar essa classificação. Os movimentos dos dançarinos espontâneos eram amplos e estreitos e expressavam o desejo de dançar, revelavam estados de alma ao indivíduo, levando-o ao enlevo através de gestos simples. Ao acelerar os movimentos, a dança espontânea libertaria o corpo do domínio humano, provocando no homem um êxtase um "ir-para-fora" de si, um tornar-se "outro". Já os movimentos dos dançarinos constrangidos eram convulsivos e crispados. As contrações violentas do corpo pareciam revelar uma luta entre um corpo que desejava a dança e uma vontade que desejava impedi-lo disso. Estas manifestações seriam característica das danças dos feiticeiros, sacerdotes e curandeiros, ligadas ao poder dos atos de magia e certos estados psicológicos, onde a emoção religiosa e o comportamento ritual tendo como base o poder superior dos estados hipnóticos, mostra um dançarino em êxtase, mas esgotado e como possuído por força sobrenatural.

Com respeito ao movimento, ainda, as danças de **movimentos amplos** caracterizavam povos extrovertidos, de índole máscula, da linha genealógica

unesp

patriarcal (caçadores) e foram classificadas posteriormente em **danças altas**. Já aquelas com **movimentos estreitos**, caracterizavam os povos introvertidos, da linha genealógica matriarcal, povos de índole pacífica (agricultores). Foram elas, posteriormente, classificadas como **danças baixas**: quanto mais um povo pertencia ao regime matriarcal, era dado ao cultivo da terra, mais a sua dança era calma, compassada, pausada, isto é, composta de movimentos estreitos. Ao contrário, quando um povo pertencia ao regime patriarcal, à cultura totemista e à vida nômade, mais sua dança era elaborada, com passos rápidos, saltitos, saltos e grandes saltos, que significavam movimentos amplos. (Michailowsky, 1956).

A dança, portanto, desde os primórdios, revelou-se produto e fator da cultura humana. Além disso, os movimentos amplos, com passos grandes e saltos, significam força e caracterizavam o sexo masculino, ao passo que os movimentos estreitos caracterizavam o sexo feminino, porque são curtos, pequenos, havendo sempre um contato contínuo com a terra, prevalecendo a calma e a graça.

De acordo com a separação dos sexos, eram danças masculinas: as guerreiras, as de caça, as solares, as imitativas, as danças de máscara, e as dos espíritos. Eram danças femininas: as de fertilidade, de chuva, de plantação, de colheita, de nascimento, de iniciação das meninas púberes, as danças lunares e as danças fúnebres. Entre os povos cultivadores (de genealogia matriarcal), porém, homens e mulheres dançavam em comum todas essas danças.

Essas danças mistas de que participavam ambos os sexos, foram as que com o passar do tempo alcançaram diretamente as grandes civilizações, através das culturas camponesas e senhoriais.

Mas as danças não somente se dividiam segundo o sexo masculino e feminino, segundo suas finalidades, como também segundo as classes sociais.

unesp

Assim, como afirma Carl Engel é que as danças puderam ser classificadas modernamente em religiosas, guerreiras e profanas, Eram as **danças religiosas**, aquelas dançadas pelos sacerdotes ou pelas dançarinas participantes de ritual religioso. Tinham por fim adorar a divindade ou exercitar o êxtase dos dançarinos. Eram **danças guerreiras**: dançadas pelos homens, jovens e adultos, ou para intimidar o inimigo ou inspirar maior agressividade nos guerreiros. Como **dança profana** tinham vários objetivos, destinavam-se a provocar paixões entre os dançarinos, ou eram simples manifestações de sentimentos de alegria nas festas populares. Tal divisão mostra a **dança religiosa** ligada à aristocracia sacerdotal e por extensão, ligada à própria nobreza; a **guerreira** ligada a uma segunda classe, distinta da primeira, a classe militar; e a **profana**, à terceira classe, inferior, o povo de modo geral (mercadores, comerciantes, escravos e outros). (Ellmerich, 1987)

Ainda para Engel, (Ellmerich, 1987) as danças religiosas da Antigüidade apresentavam pontos comuns em sua finalidade: tanto egípcios quanto gregos e romanos davam um caráter sagrado à dança, fazendo-as para pedir proteção a seus deuses.

As representações de figuras e cortejos nos baixos-relevos levam a crer que a dança egípcia religiosa, onde predominavam mulheres, era severa e angulosa, mas as de momentos festivos apresentavam movimentos acrobáticos. Danças funerárias são também ali registradas. Os dançarinos organizavam grupos que iam ao encontro dos cortejos fúnebres. Acreditavam eles que suas seqüências coreográficas facilitariam a entrada dos mortos no Reino de Osíris.

De um lado, nos templos os dançarinos constituíam uma classe distinta, porque serviam a funções religiosas, e de outro lado, dançarinos, homens e mulheres do povo, ou escravos trazidos de países considerados pela qualidade de

unesp

suas danças, como a Síria, a Etiópia, a Mesopotâmia, o Egeu, a Índia distante, eram chamados para divertir festas e banquetes, ou espetáculos que as famílias ricas costumavam fazer representar em suas casas. Nos banquetes e nas representações das casas dos nobres, exibiam danças sensuais, espontâneas, criando movimentos inspirados no próprio gosto de dançar. Algumas destas danças individuais nas quais dançarinas apresentavam-se nuas ou cobertas por uma túnica transparente, narravam conflitos sentimentais ou acontecimentos guerreiros, o que demonstrava a habilidade gestual da dançarina. (Bonilla, 1964).

Ellmerich, (1987) diz que entre os gregos, a dança também integrou rituais religiosos e participou dos principais momentos da vida do homem. Os gregos, como os povos primitivos, acreditavam no poder mágico das danças. Nos rituais usavam máscaras que representavam tal ou qual deus, mascaras que lhes permitiam ampla liberdade de ação (nos primórdios do teatro grego, por exemplo, era executada uma dança da fertilidade (ou fálica) em ritual dedicado ao deus Dionísio, representado por diversas máscaras.) Tanta importância davam à dança que essa fazia até parte da educação da juventude. O parecer dos filósofos da época era favorável à dança na Educação. Um indivíduo que não soubesse dançar era um inculto, um *achoreutus*, que não tinha sua educação acabada. Sócrates que aprendeu a dançar depois de sua juventude, dizia que os melhores na guerra eram aqueles que sabiam dançar. Como os egípcios e outros povos mediterrâneos, tinham, os gregos, danças religiosas e danças guerreiras, ligadas à classe sacerdotal e militar, e danças funerárias, dramáticas, e outras, ligadas a comportamentos da vida social.

Sacerdotes e dançarinas participavam de rituais públicos dedicado a Zeus, Minerva, Diana, Apolo, Dionísio, dançando em volta do altar. Alguns sacerdotes e

unesp

dançarinos chegaram mesmo a formar confrarias dançantes, fechadas, quando participavam dos mistérios (de Eleuses, de Baco, e outros), (Ellmerich, 1987).

Crianças desnudas participavam das danças dramáticas, executando movimentos voluptuosos. De tais danças, umas eram alegres, vivas e movimentadas e outras, solenes, elegantes e ingênuas, segundo celebrassem as ações dos deuses ou os mistérios da Natureza. Homens entregavam-se a danças burlescas, imorais e cínicas, exclusivamente masculinas, em oposição às danças tranqüilas das virgens.

Relata Michailowsky (1956) que os militares tinham danças guerreiras, como as *pírricas*, que visavam ao desenvolvimento físico do homem e a dar-lhe um espírito aguerrido. Essa dança, obrigatória na Educação Física, originou-se em Esparta e Creta, tendo como objetivo amedrontar o inimigo por ruidoso bater de pés e de armas, antes das batalhas. Era dançada depois delas, para afugentar as almas dos mortos.

Diversas explicações são dadas sobre seu aparecimento. Talvez, segundo a Odisséia de Homero, o filho de Aquiles a tenha executado, pela primeira vez, nos funerais do pai; talvez a palavra derive da raiz *pyr*, que significa fogo, designando a vivacidade da dança. Também pode ser atribuída à deusa Minerva, que a ensinou aos gêmeos Castor e Pólux, célebres por seus feitos guerreiros, (Pólux foi patrono dos atletas e Castor dos cavaleiros), essa dança militar. Algumas vezes era aprendida por meninas, que, junto com os rapazes, a integravam em coros cívicos. (Michailowsky, 1956).

Um dado interessante sobre a gestualidade da dança, situa-se na manifestação Kathak, originária da Índia do Norte e do paqistão, tem como característica contar histórias educativas expressando a narrativa por meio do gesto. Todos os estilos seguem

unesp

> as regras do manual Nataya Satra, (...) 'o corpo inteiro deve dançar'. Assim, há movimentos extremamente elaborados para o pescoço, olhos, boca, ombros, pés, mãos, o que não há na dança ocidental. O dançarino deve ser capaz de movimentar separadamente cada dedo do pé. Para as mãos há nada menos do que 52 gestos – ou mudras – cada um deles impregnado de simbolismo e tendo nome específico (Portinari, 1989, p. 42).

Por volta do século V.a.C., o papel do dançarino já se desdobrava entre o profissional e o artista. O profissional tinha como função alegrar festas e banquetes, nos quais, algumas vezes, os próprios convidados traziam seus dançarinos para atuar. Os profissionais eram contratados e pagos por seus serviços; já os atores que intervinham em representações, embora remunerados, na qualidade de ministro de Dionísio eram muito estimados e não considerados profissionais. Os atores, músicos e poetas, por empregarem seu talento ao serviço de uma divindade em ocasiões especiais, obtinham determinados privilégios; era-lhes permitido atravessar as linhas de combate quando havia guerra e não necessitavam prestar o serviço militar. Tais artistas fundaram uma associação denominada "Os Artistas de Dionísio", com santuário próprio, onde realizavam cerimônias sagradas. (Michailowsky, 1956).

A classe dirigida grega manifestava sua alegria nas danças populares, nas procissões Dionisíacas. A festa em honra a Dionísio, (o deus que inventou o licor que liberta o homem da tristeza) celebrava o renascer do ano e das colheitas. Nessas danças a participação feminina; ora predominante porém, tal predominância deixou de existir entre os séculos VI e V a.C., quando a mulher foi proibida de apresentar-se no teatro, este, passou a ser liderado e interpretado somente por homens ficando a cargo deles também os papéis femininos. Tal exclusão fez com que, na sociedade grega, a mulher nobre tivesse só a função de procriar, tornando-se dominada pelo homem desde o seu nascimento até a morte. Ainda que nascesse de família aristocrática, podendo receber alguma instrução, porque era considerada em nível inferior ao do homem, vivia trancada, não podendo nem sentar-se à mesa



com o marido. Leis severas proibiam não só a presença da mulher em lugares públicos, mas também o direito de votar, o que a equiparava aos escravos e estrangeiros. No teatro, só às cortesãs refinadas era permitido freqüentar normalmente os espetáculos. (Michailowsky, 1956).

Com esse domínio todo, cabe perguntar o que foi feito das danças femininas, pois, afinal, em textos e figuras dos diversos períodos da civilização grega aparecem estátuas e pinturas de bailarinas, o que significa que, mesmo tendo sido afastada do teatro, a mulher continuou dançando danças religiosas e guerreiras. Com a atitude de excluir a mulher do teatro, os gregos estabeleceram uma tradição mantida por muitos séculos na civilização ocidental: a de identificar como prostituta a mulher que atuasse ou dançasse em público (Portinari, 1989).

Poetas célebres e grupos organizados dançavam as danças *chorais*, mais de espetáculo.

> *Choros* eram grupos de moços e moças que cantavam e dançavam. A palavra *choros* vem da palavra grega *chorein* ou *korein*. Desta palavra é que vai se formar a palavra coreografia, ou seja a grafia da dança. Na nossa língua, *choros* transformou-se na palavra *coros*, cujo significado é apenas de grupos que cantam, enquanto no sentido primitivo eram grupos que cantavam e dançavam. Êstes grupos corais compunham a *orquéstica* grega. *Orquéstica* é uma palavra formada de *orkesys*, que significa a arte de dançar.
>
> Eram realizadas no teatro. Dançavam em círculos, em filas ou em marchas. Conforme o tema as mãos ficavam livres, a fim de poderem ser determinados gestos que tinham significado especial. Dizia-se comumente em grego "dançar com as mãos", "falar com as mãos". Eram famosos certos *chironomes* (quironomia = arte de dançar com as mãos, pois *chiros* em grego significa mão), que dançavam tão expressivamente a ponto de muitos acreditarem ver os fatos que eram contados. (Galvão, 1961, p. 121-122)

Esses grupos dançavam e cantavam mais ou menos profissionalmente quando chamados para festas. Com isso, o teatro grego sofreu uma invasão de atores profissionais, os espetáculos começaram a serem pagos, e como afirma Nádia Galvão (1961, p. 122) isso, "trouxe grandes transformações (...). O caráter *mimético* ou imitativo tornou-se mais evidente.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A dança na Grécia aparecia, pois, como divertimento nos banquetes, como educação nas escolas e como espetáculo no teatro. Nessa época surge o *chorodiscale*, o mestre de danças, figura necessária e importante para as manifestações dançantes (Ellmerich, 1987).

Não muito diferente dos egípcios e gregos, as danças romanas também participavam de atos públicos ligados à religião, aos preparativos militares e às festas populares.

Comenta Ellmerich (1987) que entre as religiosas estavam as *lupercais*, dançadas em honra à loba que alimentou Rômulo e Remo, os fundadores de Roma. Celebradas em fevereiro, começavam com o sacrifício de uma cabra ao deus Pã, fato que as ligava ao simbolismo primitivo da fecundidade.

As danças *saturnais*, também religiosas, eram dedicadas ao deus Saturno, com vistas à germinação das sementes. Duravam sete dias e realizavam-se nos dois solstícios: o de inverno (21 a 25 de dezembro), e o do verão (21 a 25 de julho), estas não eram tão desenfreadas quanto as primeiras.

As *bacanais*, em honra ao deus Baco (deus do vinho ou do licor), também eram danças instintivas e sensuais, onde os dançarinos usavam máscaras que representavam o rosto alegre do deus e entregavam-se a excessivas libações.

Por outro lado, os soldados romanos antes de cada batalha executavam danças guerreiras para pedir a proteção de Marte, deus da guerra, em batalhas que iriam iniciar. Os dançarinos do povo entregavam-se a danças qualificadas como profanas. Eram eles acrobatas, saltimbancos, cujos trabalhos eram conhecidos como números circenses.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Na corte dos imperadores um dançarino ou dançarina dançava pantomimas, que contavam, por gestos expressivos, as histórias de diversos mitos, geralmente gregos (de Ariadne, de Orfeu, de Prometeu).

Os dançarinos gregos levaram para Roma danças de todos os tipos; a de maior sucesso foi a teatral, mas os romanos nunca teriam apreciado as danças quanto os gregos; admiravam-na somente enquanto espetáculo.

Os dançarinos profissionais apareceram com a penetração da cultura grega. Segundo Sêneca (Ellmerich, 1987), os dançarinos profissionais faziam ponto nas lojas e perfumarias e davam aulas de dança e canto, a gestualidade era comedida.

Foram contratados os melhores artistas gregos devido à construção de um grande teatro público, e assim a arte da pantomima (termo que significa tudo mimado, imitação) se evidenciou, chegando a seu apogeu suplantando a dança. Os artistas gregos eram ex-escravos, pertenciam à classe dirigida, e usufruíam remuneração considerável. (Galvão, 1961).

Com o afrouxamento dos costumes, a partir do Imperador Nero, as danças tornaram-se cada vez mais imorais, e a preferência do público romano passou aos sangrentos e selvagens espetáculos de arena; com isso as danças e pantomimas desgastaram-se, foram desprezadas, e degeneraram em acrobacias.

As coreografias gregas e etruscas, já introduzidas em Roma, sofreram uma adaptação, perdendo parte de sua beleza e harmonia, tornando-se grosseiras e indisciplinadas. Ocorreu então um fenômeno: a dança tornou-se modismo, apesar das advertências e prevenção dos conservadores. Muitas escolas foram criadas e Roma, onde eram transmitidos ensinamentos por professores vindos da Grécia, Sicília, Alexandria e Oriente. Mais tarde essas escolas seriam fechadas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Os dançarinos profissionais, nessa época, eram tidos como efeminados devido a extravagância de suas vestimentas até mesmo fora de cena. Cobravam um preço exorbitante por apresentação, o que lhes permitia viver luxuosamente. Entregavam-se aos cuidados de escravos massagistas antes e depois dos espetáculos e seus caprichos e amores forneciam assunto para mexericos satíricos. Representavam, pois, um papel até certo ponto codificado dentro do agrupamento social romano. O Imperador Marco Aurélio preocupado com gastos financeiros, limitaria o ganho exorbitante desses dançarinos e as despesas oficiais que alguns de seus espetáculos implicavam.

Com o advento do cristianismo, como os padres da Igreja julgavam indecentes aqueles espetáculos, os pantomimos foram perseguidos e, então, o gênero decaiu. No entanto, não desapareceu completamente, pois deixou traços no teatro e na dança, continuando como uma forma cênica independente.

A expansão da Igreja cristã fez modificar os costumes, dando também nova direção ao pensamento religioso e ao comportamento social. À decadência e esfacelamento do Império Romano seguiu-se o aparecimento de nova ordem administrativa e organização social, distribuindo-se por feudos, durante o longo período que veio a ser chamado de Idade Média.

A mudança da sociedade tradicional pagã em sociedade nova cristã fez aparecer novos tipos e novos comportamentos no mundo europeu ocidental, com aparecimento de novos papéis sociais e desaparecimento de outros.

Durante a Idade média, nos castelos e feiras os menestréis e jograis herdeiros dos pantomimos, cantavam e dançavam, tendo a pantomima cristianizado temas pagãos devido as exigência da época. Os pantomimos tornaram-se artistas ambulantes adaptando todas as suas peças aos temas permitidos pela Igreja, senão

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

as suas manifestações não sobreviveriam. Por isso a dança na sociedade feudal não teve função estética, mas foi pura manifestação de alegria individual; foi divertimento. O valor cultural tornou-se privilégio da classe dirigente e letrada, a autoridade civil foi substituída pela eclesiástica, tendo sido grande a interferência do cristianismo na vida social.

Os camponeses, os fiéis, como toda a classe dirigida, continuavam dançando nos cultos e nas feiras. Como a Igreja não conseguisse acabar com essas manifestações espontâneas, não extinguindo vestígios de costumes pagãos existentes nos costumes populares, tornou-se dúbia sua atitude com relação à dança. Por um lado a condenava e por outro a tolerava. Exemplo dessa atitude está no Carnaval. Dessa festa popular diz Ellmerich que,

> sob o ponto de vista psicológico, trata-se de uma 'válvula de escape', sem dúvida necessária, para que o povo, durante um curto período, possa expandir seus sentimentos, sua alegria e seus desejos, recalcados no severo regime de servidão feudal e tutelado pelo clero, às vezes fanático. A própria palavra Carnaval provém de; *carrus navalis*, o barco a remo que levava o primeiro bailarino e chefe do coro do *dithyrambus*, é a comemoração da fertilidade do deus Dionísio, sua morte e sua ressurreição. Na era cristã, como transição dos costumes pagãos, a palavra passa a significar *carne vale*, isto é, 'adeus à carne', em vista da aproximação da quaresma, que exige rigorosa abstinência (Ellmerich, 1987, p. 19)

Os camponeses continuavam conservando suas festas, mesmo com imposição da nova crença. Camufladamente, faziam com que duendes, fadas, bruxas e espíritos convivessem com anjos e santos da Igreja. Os padres toleravam essas manifestações, mas, com objetivo de diminuí-las e de pôr em caminho cristão as coletividades, admitiam que antigas canções e danças se inserissem nas cerimônias religiosas, canalizando-as para o culto. Exemplo desse comportamento estava na Espanha, com a *Danza de los seises* (dança na qual, os dançarinos eram os meninos do coro da Catedral, era de origem nos costumes hebraicos onde faziam dançar,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> as crianças em torno da Arca da Aliança, como mandam os salmos de Davi. Em Toledo era chamada de dança *mosarabe* e após a expulsão dos judeus, era executada durante o ofertório da missa, na própria catedral, nos dias de Natal, *Corpus Christi* e no da Virgem, em agosto. Foi combatida sem êxito total, pelo clero; e continua sendo cantada e dançada por seis coroinhas da catedral de Sevilla, vestidos de seda azul e branca, nas procissões de Corpus Christi e na Quinta-feira Santa, diante do Santíssimo Sacramento (Ellmerich, 1987).

Fora do ambiente das cortes, bandos de dançarinos, acrobatas, postos à margem, viviam miseravelmente, indo de vilarejo em vilarejo levando, por meio da gestualidade da dança a sua arte. Eram discriminados e proibidos de tudo. Os nobres os apreciavam mas não deixavam de condená-los à forca, caso praticassem delitos,às vezes pequenos. A Igreja também os condenava, mas,em contrapartida, o povo os admirava. Tais atores e dançarinos ambulantes não deixaram morrer a dança nem o teatro durante a Idade Média. Como apresentassem seus espetáculos nas feiras, nos limites dos castelos e em lugares públicos, suas danças, a pouco e pouco, começaram a ser imitadas pelos nobres, como forma de divertimento.

Entre as camadas populares, a corte e a nobreza, a dança foi considerada atividade recreativa, e não profissional. Esse período também teve seu lado de brilho e requinte, com importantes transformações sociais ocorreram a partir do século XII. Entre elas, o aparecimento da burguesia favoreceu a muitas pessoas instruídas uma ascensão social que lhes permitiu contato com a nobreza. Isto permitiu aos dançarinos profissionais ensinar a nobreza a dançar, adaptando muitas danças movimentadas do povo à etiqueta dos salões. A adaptação necessária, porque os vestidos muito pesados dificultavam os movimentos e também porque o decoro não permitia a uma dama rodopiar ou dar os saltos da dança alta. Foi criada, então a dança baixa, lenta e solene, oposta à da classe popular. (Michailowsky, 1956). Igualmente porque os homens andassem fora dos castelos, em caçadas ou guerras, as damas, para espairecer o tempo, criaram a tranqüila *ronda das damas*, diferente da viva *ronda camponesa*. Nessa dança uma dama colocava-se no centro da ronda

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

com os olhos vendados; as outras lhe faziam reverências, passando uma prenda de mão em mão (normalmente um broche ou um anel). Quando a música que acompanhava a dança terminava, a dama do centro deveria adivinhar quem seria a portadora da prenda.

Quando os homens voltavam para os castelos, a dança aos pares vigorava novamente. Seguindo a etiqueta o homem devia ajoelhar-se enquanto a dama fazia com muita graça, uma volta em torno dele, tocando-lhe somente os dedos. Ficavam um em frente ao outro, observavam prudentemente certa distância, a fim de não ofender o decoro requerido.

Na Idade Média os papéis sociais e as atitudes coletivas eram fixos e privilegiados, dentro de um conceito de ordem, em que cada agrupamento, cada função, cada trabalho representava uma instituição divina, era um elemento no organismo da criação. Dentro desse conceito, cada classe social se mostrava pela roupa que vestia e regulamentos precisos proibiam que alguém portasse vestimentas que pudessem levar a erros de identificação. Diga-se, de passagem, que essa ligação da vestimenta ao papel social já era observada na Antigüidade romana. Essa ligação da vestimenta ao papel social é um dos pontos em que nos firmamos para ver que a bailarina do balé, com a sua gestualidade e figurino, é figura específica no mundo da dança, é signo da classe social aristocrática (freqüentadores do Ópera de Paris, impresso nas telas de Degas) e portadora de símbolos relativos aos mitos existenciais e culturais dessa classe.

Entre os papéis sociais aparecem, os trovadores, os menestréis e os jograis - tanto homens quanto mulheres, que dançavam nas feiras e nas festividades citadinas. Aparecem eles como variações da função social do dançarino nessa distante época. Embora essa classe social fora mais modesta, sua arte, colaborou

unesp

no refinamento e alegria dos castelos medievais. Os trovadores, que compunham poemas musicados, vieram em sua maioria do povo, embora alguns tivessem origem nobre, principalmente na França. Percorriam, algumas vezes, feiras e castelos em companhia de menestréis e jograis. Estes tocavam instrumentos, contavam histórias, eram habilidosos em mímica e tinham um grande conhecimento das danças populares das diversas regiões por eles percorridas. Vale pontuar e explicar a mímica e as danças populares. Para isso, pinço o que diz Roger Garaudy:

> A mímica, como a palavra, compõe-se de movimentos representativos de uma realidade que já existe ou de seu conceito. O gesto do mimo é descritivo. O do dançarino é projetivo: induz uma experiência não conceitualizável, não redutível à palavra. Se pudéssemos dizer uma certa coisa, não presisaríamos dançá-la. Entre a mímica e a dança, existe a mesma diferença entre o conceito, que resume o que já existe e o mito, que excede o que existe para sugerir um possível. A dança não conta uma história. Ela não é uma duplicação da literatura, nem aquele jogo infantil em que a mímica permite adivinhar a palavra escolhida. Como o mito, a dança é um indicador de transcendência.
>
> Mesmo na dança clássica, basta ter visto *A morte do cisne* dançada por Galina Ulanova ou Maia Lissetskaia para compreender o que distingue a imitação naturalista (os movimentos dos braços fazendo mímica das ondulações do pescoço do cisne) da comunicação direta da angustia da morte e das coisas após a morte. Com Ulanova ou Maia, e com matizes que lhes são estritamente pessoais, não é um mero relato, uma anedota, que nos é oferecido, mas uma ampliação e um enriquecimento da experiência da vida, aquele tremor do ser diante da morte...(Garaudy, 1980, p. 22-23)

As danças para as populações medievais, serviam como válvula de escape para a contida necessidade do homem de expressar suas emoções. Dançava-se nas ruas, nas feiras, diante da porta da igreja ou dentro dela quando nas festas religiosas, dançava-se nos enterros e nos cemitérios.

De passagem, podem ser citadas algumas danças populares: a *besgamasca* originária de Bérgamo, cidade da Itália, era dança sensual em que a linha de homens movimentava-se para frente e a das mulheres para trás, e quando passava uma linha pela outra os dançantes trocavam beijos; a *corrente* , dança francesa, cujo nome prende-se ao verbo correr. Era dança de passos arrastados e rápidos, dançada em círculo, e que somente no século XV foi tomada como diversão da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

nobreza; a *sarabanda*, originária da Espanha, de origem moura, dançada com sinos e castanholas, a princípio só por mulheres, e era muito agressiva. Depois de uma adaptação foi adotada pela corte francesa; a *mourisca*, dança da Espanha, também de origem moura, permaneceu até a Renascença a grande favorita do público, pois reunia elementos de dança e atrações, com elementos dramáticos tendo penetrado nos castelos florentinos como uma forma de dança mais refinada; a *polonesa* dançada na Polônia, diversão de gente da classe popular, dança de passos vigorosos que era executada diante de Igrejas e criava competições entre as pessoas de diversas aldeias. Mais tarde essa dança popular seria inserida nos balés do século XIX.

Cabe mencionar, também de passagem, algumas danças que se destacaram por seu caráter especial. A dança da *morte* ou a dança *macabra* - símbolo do obscurantismo medieval -, em que um ator mascarado de caveira dançava, com uma foice em punho, simbolizando a Morte, diante do "inferno". Dessa dança teve origem o fenômeno da dançomania, fenômeno esse encontrado em toda a Europa; a *dança de São Vito*, na Alemanha e nos países baixos, devido à epidemia de tifo e peste. Era executada pelos dançantes, sem interrupção, até a exaustão enquanto os doentes agonizavam. Esse fenômeno da dançomania era uma manifestação coletiva do povo, como sinal de desespero diante de dores físicas e de doenças epidêmicas como a peste negra, que arrasou milhares de vidas. As pessoas dançavam histericamente expressando o pavor da morte. Esse período foi de grande revolta de camponeses, pois com a peste aparece a pobreza geral; a *dança frenética* recebeu na Itália, o nome de Tarantísmo, devido à picada da aranha tarântula. Convocava-se o curandeiro para a execução da dança, e essa era praticada com fortes sapatear, funcionando para esmagar as aranhas, usando um tambor para marcar o ritmo todos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dançavam, e acreditava-se também que se a pessoa atacada pela aranha com o executar da dança, transpirasse bastante, o veneno seria eliminado de seu corpo. Para alguns historiadores aí está a origem da Tarantela. Dança impregnada de primitivismo e reminiscências pagãs; a *danças de Bruxas*, estas faziam reuniões que receberam o nome de *sabat*, nas quais dançavam em homenagem ao demônio. Estas danças teriam reminiscências das mágicas da Antigüidade, com significado orgiástico pagão, prolongavam-se por horas e horas, e nelas as mulheres executavam *movimentos convulsivos*, até terminarem nuas em uma orgia final, em que bruxas e bruxos caíram esgotados no paroxismo de uma alienação mental.

Nas danças da Idade Média, pode-se estabelecer uma diferença entre as danças de alegria e danças de alucinação. As primeiras, não designam um sentimento, mas designam a manifestação exterior, barulhenta e vivaz de alegria. As segundas, são a realização alucinatória de um "desejo" coletivo. Estas são a expressão de um imaginário liberado, do inconsciente do grupo.

As danças da Idade Média dividem-se em quatro categorias: *danças campestres*, (geralmente de roda cantada ou de saltos); *danças de artesãos*; *danças burguesas* (que tinham caráter erótico); *danças da corte e da nobreza*, lentas e disciplinadas. Vê-se, por essa classificação, que a classe social mais baixa, a do povo, a classe dirigida, sobressaía o dançante. Muitas destas manifestações populares passaram ao folclore, com o tempo, porque as imposições da Igreja fizeram os comportamentos pagãos desaparecer ao cristianizar as populações. Deste modo, muitas danças folclóricas hoje, quando surgiram tinham no seu substrato reminiscências de velhos ritos e mitos, como o da fertilidade e da adoração do solo (Ellmerich, 1987).

unesp

A mentalidade do homem da Idade Média era mística, mas não sombria. Ocorreu, já na segunda metade da Idade Média, o aparecimento de um instrutor de dança, chamado *mestre de dança*, que acompanhava os seus senhores os nobres algumas vezes ocupando outros cargos de confiança. Ensinava, não como profissional, mas por oficio dança aos cavalheiros.

O Renascimento, movimento artístico e social, deu à dança um grande desenvolvimento, as festas populares adquiriram uma nova vida.

> As danças populares do Renascimento dividiram-se em duas categorias (...) *danças altas* e *danças baixas*.
>
> As danças altas são aquelas que se levantam os pés e se golpeia o solo com movimentos rápidos e às vezes violentos. É a dança do povo.
>
> As danças baixas, lentas e majestosas, danças dos nobres, eram realizadas nos salões. As danças altas, a dos camponeses, ao passar para os salões, necessitaram uma regulamentação. Eram por isso submetidas a um cerimonial, as normas especiais. (...)
>
> Entre as danças camponesas, as mais antigas são os *branles*, danças saltadas e puladas, e as quais cada província apresentava a sua. Foi dos *branles* que saíram a *gavota* e o *minueto*. O minueto ao passar para o salão foi estilizado. A ordem das danças de salão predominantes durante os séculos é: Século XV- século da *carola*; Século XVI- século da *pavana*; Século XVII- século da *courante*; Século XVIII- século do *minueto*; Século XIX-século da *valsa*. (...)
>
> Assim vemos que a dança tomou dois rumos: um que compreende as danças de salão; outro que se transformará, com o decorrer dos tempos, no *ballet* clássico. (Galvão, 1961, p. 128-129)

Embora não tenha sido mencionado, o cancan, dançado nos salões dos cabarés, visto nas telas de Toulouse Lautrec, é originário da dança alta (a dança do povo); já o *ballet* clássico dançado no teatro Ópera de Paris perpetuado nas telas de Degas, origina-se da dança baixa (dança dos nobres).

Houve uma renovação no pensamento na Itália; as cidades tornaram-se ricas devido ao comércio intenso; nessa época o homem começou a modificar-se, sentindo-se melhor no Mundo. Apareceu o gosto pela filosofia, pela literatura, e pela arte. Os príncipes e os burgueses ricos rodeiam-se de artistas e intelectuais; nasce o gosto pela festa-espetáculo. Em cada corte italiana tudo é motivo de ostentação:

unesp

nascimento, casamento, vitória militar. Nesse tipo de festa os cortesãos são mesmo tempo espectadores e participantes.

A espontaneidade dos movimentos das danças populares, foi, nas danças palacianas, substituída por passos, posturas e movimentos floreados, especialmente estudados e codificados, dando surgimento a uma forma de dança diferenciada, mais estilizada, própria das classes mais privilegiadas e dando surgimento também de um dançarino tipo.

Com a transformação das cortes, Lourenço de Médicis, em Florença, lança a moda dos *triunfos*, festa-símbolo de riqueza e poder, que durava vários dias. O *triunfo* era um cortejo de barcas ou carros ornamentados no maior luxo e pompa, contando com a presença de dançarinos, músicos, cantores, declamadores. Essas pessoas representavam assuntos diversificados, sempre sobre temas mitológicos ou literários, com elogios ao patrono da festa, ou de seu principal convidado Os carros e barcas se transformavam em pequenos teatros desfilando pela cidade, parando em praças e pontos previamente estabelecidos. Os mais renomados artistas eram convocados para a preparação dos *triunfos*. Leonardo Da Vinci (1452-1519) foi convocado tendo emprestado seu talento para a beleza de fabulosos *triunfos* num palácio em Milão, para um deles elaborou um processo mecânico, utilizando o movimento de astros e planetas, como cenário. Essas festas representavam poder e riqueza, daí nobres e cidades entregaram-se lhes a uma desenfreada competição.

Nos *triunfos* as mulheres eram obrigadas a fazer uso de leques com plumas, e mantos de seda adamascada, enquanto os dançarinos, apresentavam-se com máscaras bordadas a fio de ouro e pedrarias preciosas. Os *triunfos* eram coreografados com a maior pompa, sempre conservando a solenidade da *basse danse* pois os participantes e intérpretes eram os próprios nobres. O tema partia

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sempre de feitos heróicos e lendas da Antigüidade, mas o objetivo era sempre elogiar o patrono da festa, ou a seu principal convidado, representando a Zeus, a Apolo, Hércules, Alexandre. Devido à competição causada pelos triunfos, a nobreza imitaria a antiga Grécia, e passaria a dança a fazer parte da educação. Eram, pois, verdadeiras teatralizações que se utilizavam do *estético* para realizar os desejos de uma sociedade determinada.

Tornando-se necessária, a presença de um especialista em dança, que cumprisse o papel de ensinar passos e fazer toda a marcação coreográfica do tema escolhido pelo senhor que o empregava, delineava-se, então, novo papel social no mundo das artes: o do *mestre de dança*. Os primeiros mestres de dança não pertenceram ao mundo aristocrático. Vieram eles de um grupo hostilizado pelos cristãos - os judeus -, ou de membros empobrecidos da aristocracia e de toda classe de artistas que se sobressaísse na dança, na mímica ou na realização de acrobacias.

Com eles nasceram as casas de dança, pois tinham necessidade de um lugar especial, onde dançar. Alguns adquiriram muito prestigio, obtendo permissão para abandonar o gueto, dando início a uma carreira grandiosa nos palácios. Os mestres de dança faziam também o papel de regentes de moda, de etiqueta e de juízes. Embora muito bem tratados, eram simples empregados, sendo colocados no mesmo nível dos outros serviçais no palácio. Entravam pelas portas dos fundos, alimentavam-se na cozinha e eram totalmente dependentes dos caprichos dos patrões. Obtinham muita instrução, falavam diversas línguas, tocavam vários instrumentos, conheciam música profundamente. Os de origem judaica viviam em guetos, onde cultivam suas tradições, e somente eram aceitos pelas cortes quando batizados; no caso contrário, teriam que se acautelar para evitar hostilidades.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O mestre de dança Domenico de Piacenza, (também chamado Domenico da Ferrara; (?-1462)), é autor de um tratado de dança, o qual, encontra-se hoje na biblioteca Nacional de Paris. Teria sido escrito para uso dos nobres, que iriam participar de uma festa de casamento de uma nobre, a qual, Domenico teria sido chamado para prepará-la. Através desse tratado, Domenico consideraria a *basse danse* (dança baixa) com a sua gestualidade comedida, a "rainha das danças", e nessa obra, o autor dificultou a leitura a amadores, tornando somente útil aos mestres de dança (Portinari, 1989). Talvez a língua da dança, especificamente do *ballet* clássico, iniciou-se a partir dessa atitude.

Contemporâneos de Domenico, foram os Mestres italianos Guglielmo Ebreo de Pesaro e Antonio Cornazano, que também marcaram seus nomes escrevendo Tratados. Guglielmo Ebreo lecionou em diversas cortes; escreveu o tratado intitulado "Prática ou Arte da Dança". Garaudy (1980) relata que esse tratado de dança definiria as qualidades de um dançarino, entre elas: o ritmo, a memória, o sentido de espaço, a leveza, o domínio do salto e sua queda, o estilo e a elegância dos movimentos deslocando-se com precisão. O outro mestre de dança, Antonio Cornazano (1431-1500), foi quem empregou pela primeira vez a palavra *balleto*, documentada em seu livro "A Arte de Dançar", existente em manuscrito na biblioteca do Vaticano (codex Caponiano, n.203). Este mestre de dança foi quem fez a distinção entre a dança popular e a dança aristocrática, explicou que esta ultima, se constrói a partir de variantes em torno de uma fábula ou enredo, e chama-a de *balleto*, palavra que vem do verbo *ballare* (saltar, dançar, bailar) e que passaria a designar um tipo de diversão-espetáculo nas cortes renascentistas.

Os *balleti* permaneceram como arte de elite, integrando-se somente na classe dirigente, tornando-se fora do alcance e interesse das classes sociais mais baixas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Cornazano, criando vários *balleti*, evidenciaria a dança de par. A esses pares, eram necessários muito treino e condição física, pois a execução dos passos requeria muita habilidade. Provavelmente dessa criação da dança de par, teria sido origem o *pas de deux*, tão executado no *ballet* da atualidade. Um outro mestre de dança de expressão foi Bergonzio di Botta em 1489, nascido na Itália, foi o responsável pela direção de um suntuoso *ballet*, chamado na época de *intermezzo* (considerado o primeiro *ballet*), musicado e coreografado também por ele, espetáculo esse, apresentado nas diversas fases e um banquete oferecido aos convidados, numa festa de casamento de Isabela de Aragão com o Duque de Milão, em Tortona, As danças acompanhavam os diversos pratos servidos no banquete, tendo como tema a lenda de Jasão e dos Argonautas. Botta foi possuidor de uma brilhante carreira.

A dança se definira no Renascimento em três linhas: as danças populares, as da corte, delas originadas, ambas de caráter lúdico não-exibicionista, e as executadas em *balleto.* Nas populares os gestos eram espontâneos e não seguiam nenhuma regra (saltos e saltitos, os movimentos eram executados sem restrições); já as da corte, continham movimentos comedidos, seguiam a etiqueta da nobreza (passos pequenos, sem elevações, braços sem amplitude de movimento); e o balleto de caráter exibicionista, reunia movimentos das duas manifestações, mas eram ensaiados com o decoro dos nobres. (Galvão, 1961).

Ainda na Idade Moderna, (a partir de 1500), surgiriam outros famosos e notáveis mestres de dança que contribuíram para a gestualidade da dança. Entre eles Thoinot- Arbeau (1519-1569), cônego francês, escritor e coreógrafo, autor do único Tratado de Dança impresso no em 1588, na França, a *Orchésographie*. Nele o autor descrevia as danças correntes na época: a *basse danse*, a *pavana*, a

unesp

galharda, a *corrente*, a *gavota*, a *mourisca*, e também vinte e três versões do *branle* e outras danças. Marcando também a coreografia delas. Definiu com precisão posições e passos.

Cesare Negri (1530-1604), conhecido como excelente dançarino italiano, com habilidades extremas (portanto quase já *bailarino*), foi quem estipulou a posição dos pés para fora. Posteriormente o *ballet* impôs a essa posição o termo *en dehors*, que é fundamental para o *ballet* clássico ainda hoje.

A função desses mestres era ensinar na corte as danças da sociedade, criando gestos e desenhos coreográficos para apresentar nas festas palacianas, onde sempre causaram admiração.

Segundo Sachs (apud Ellmerich, 1987) havia na Europa dois focos, ou dois pólos de dança: o pólo popular, que assegurava a sobrevivência da energia primitiva, da significação profunda, da comunhão essencial com a terra espontâneo); e o pólo nobre, que soube tirar dessa rica substancia natural o proveito artístico. Por um intercambio ininterrupto e mutuo, o povo, próximo da Natureza, daria a força telúrica à dança e receberia em troca a arte e os belos gestos da nobreza. A dança que seria paixão orgânica irresistível tornou-se uma composição coreográfica dos mestres de dança, florescendo assim o balé europeu.

O plebeu Baldassarino da Belgiojoso (1500-1587), mestre de dança, violinista e compositor que tão logo chegado a Paris, afrancesou seu nome para Balthasar de Beaujoyeux foi o criador do *ballet* como espetáculo; o espetáculo teria um público reduzido, somente as pessoas da corte. Beaujoyeux definiu pela primeira vez o *ballet*, para ele é "uma combinação geométrica de várias pessoas dançando juntas", nessa época os espetáculos eram assistidos do alto de balcões, camarotes, prevalecendo na coreografia o desenho dos movimentos no chão, com algumas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

exceções as danças se desenrolavam no plano horizontal, seguindo sempre a *basse danse* (Galvão, 1961).

Na França prestava serviço para Catarina de Medicis, dando-lhe o posto de *vallet de chambre*. Catarina era bisneta de Lourenço, o Magnífico, lançador da moda dos triunfos já citados anteriormente, foi educada em regime severo, tinha gosto profundo pela arte, tal como seus antepassados, daí, protegera artistas e entre eles Balthasar de Beaujoyeux. Músico e já familiarizado com o gosto da corte francesa, foi convidado a montar um *ballet* na Polonia, seu momento de gloria ocorreu quando Catarina de Médicis encomendou-lhe um espetáculo para o casamento de seu parente. Esse trabalho foi apresentado para mais de dez mil pessoas, nascendo assim o *Ballet Comique de la Reine*, inaugurando então a moda do *ballet de corte* que atingiu o auge com Luis XIV, no século XVII. Os intérpretes foram sempre os próprios nobres, pois o profissionalismo ainda estava distante, mas as bases do *ballet-espetáculo* estavam lançadas, e, com o tempo outras cortes importariam esses espetáculos.

O *ballet* de corte somente realizado nos palácios, se transformaria em *ballet* de teatro e acompanharia a vida dos reis nos séculos XVI e XVII na Europa.

O *balleto* italiano transformou-se em *ballet* na França no século XVI, onde adquiriu característica própria, transformando-se em váriadas formas: o *ballet de cour* (balé da corte) sendo somente realizado no palácio, o *ballet-masquerade* (balé mascarada) que requeria cenário e o *ballet d'entrée*, balé com números variados, não sendo necessário o uso de cenários.

Grandes transformações artísticas aconteceram durante o reinado de Luis XIV (1638-1715). Na infância aprendera música, guitarra e cravo, e recebera aulas de equitação e esgrima como era de costume na época, tomava aulas de danças,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

aprendendo *pavanas*, *courante* e *minuetos*. Com seu gosto pela dança, foi o *premier danseur* de aproximadamente vinte e seis balés. Aos quinze anos dançou o papel de Sol no *Ballet de la nuit*, onde recebeu o apelido de Rei Sol. Sua grande paixão pela dança foi provavelmente a responsável pelo nível que a dança obteve no século XVII. Durante aproximadamente vinte e dois anos não a abandonou, só fazendo quando envelheceu. Luis XIV criou várias instituições para promover e regulamentar as artes. Entre elas a Academia Real de Dança e Música. Numa carta-patente explicou o seu objetivo:

> A arte da dança sempre foi reconhecida como uma das artes mais honestas e necessárias para formar o corpo e para lhe dar as primeiras e naturais disposições para todas as espécies de exercícios, entre os quais os das armas, sendo por conseguinte uma das mais vantajosas e úteis à nossa nobreza e às outras pessoas que têm a honra de nos servir, não só em tempo de guerra, mas também em tempo de paz, nos nossos *ballets*... Desejamos restabelecer a referida arte na sua perfeição e aumentá-la tanto quanto possível (Portinari, 1989).

Esse texto nos remete ao pensamento dos filósofos gregos, que consideraram a dança útil aos exercícios militares. Luis XIV, no início do século XVIII, abriu ao público os teatros, reservados até então à aristocracia. Com isso, a arte da dança ganhou mais espaço na sociedade e pôde estar ao alcance de pessoas das mais diferentes origens sociais.

Luis XIV contou com a colaboração de dois grandes nomes da dança para que seu ideal fosse atingido, Jean-Baptista Lully e Pierre Beauchamp, que, cada um ao seu tempo, dirigiram a Academia Real de Dança (posteriormente Ópera de Paris, cenário de Degas e suas bailarinas).

Jean-Baptiste Lully, (1632-1687), florentino de nascimento, foi dançarino, coreógrafo, compositor e violinista. Pierre Beauchamp, francês (1636-1705), mestre de dança de Luis XIV foi também renomado coreógrafo, tendo por aproximadamente vinte anos dirigido a Academia Real. Ele instituiu as cinco posições clássicas do balé

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

e foi grande pesquisador e teórico. Igualmente transformou o *ballet*-da-corte no *ballet*-de-teatro.

Lully e Beauchamp foram dançarinos, mas já estavam fazendo manifestar-se a figura do **bailarino**, aquela pessoa destacada na arte da dança, e também o **artista.** Os dois, contudo, ainda eram empregados do rei. Tinham uma nova idéia para o *ballet*, pensavam que deveria deixar de ser apenas uma seqüência de movimentos e danças esparsas, para ser construído em torno de um tema.

Como nessa época Arte e Corte andassem juntas, os artistas uniram dança, canto, declamação e música, formando uma mistura teatral. O balé abandonou os salões e as festas da corte e passou a ocupar espaço no palco do teatro. Neste ponto, o mestre de dança, já começa a adquirir também o *status* de professor de dança.

Com a mudança para os palcos, o *ballet* teve uma evolução muito grande. Como os espectadores ficavam voltados para a boca do palco, foi necessário que o bailarino se mostrasse sempre de frente para eles, mesmo, durante o deslocamento coreográfico. Sendo assim, os mestres de dança tiveram que solucionar o problema, e a solução consistiu em criar o *en dehors e o en dedans* "são duas palavras francesas, (...) que significam 'para fora' e 'para dentro'. Toda posição de um bailarino deve ser *en dehors*. *En dehors* devem ser os joelhos, os pés. Exceção: quando o tema exige. Por ex., papéis cômicos." (Galvão, 1961, p. 142).

Os mestres de dança Lully e Beauchamp, a pedido de Luis XIV, substituiriam, nos palcos, os amadores pelos profissionais, e igualmente autorizaram a participação não só de dançarinos mas também a de dançarinas profissionais. Essa inovação na dança ocasionou a substituição das princesas e damas da corte pelas

unesp

bailarinas e inaugurou uma nova era para o *ballet*, fazendo emergir a figura do **bailarino** e definindo seu *status* social.

O bailarino entra em cena a partir do século XVII, dominando a arte através de sua técnica, e em seguida emerge, então, a primeira bailarina profissional, *Mademoiselle* Lafontaine, (1655-1738), estudante da Ópera de Paris. Tendo estreado em *Triomphe de l'amour*, música de Lully, e coreografia de Beauchamp e Pécour, Lafontaine foi sempre muito admirada pelo seu elegante estilo. Quando deixou de dançar, entrou para um convento, onde permaneceu até seu ultimo dia.

Uma primeira geração de bailarinos e bailarinas, preparada por Beauchamp no final do século XVII, subiria aos palcos já como profissionais. Entre estes estava, Jean Balon (1676-1739), bailarino, e coreógrafo, alcançaria grande sucesso, sendo hoje considerado um dos precursores do *ballet d'action*. Um outro, Raoul Auger Feuillet (1675-1710), bailarino e coreógrafo, também proporia um sistema de notação para dança. Louis Pécourt foi mestre e coreógrafo da Ópera de Paris, sucessor de Beauchamp.

Dos *Triunfos* Renascentistas ao ponto alto do *ballet*-de-corte com Luis XIV, a dança se diversificou, se aprimorou, adquirindo regras de dançar. Os discípulos da Academia Real de Dança, não mais procediam apenas da classe nobre, havendo uma mistura de origens sociais. Os mestres de dança, alguns deles bailarinos e teóricos, lecionavam com o maior apuro técnico, assinalando o despontar do profissionalismo.

No final de seu reinado, Luis XIV impôs um regulamento à Ópera de Paris, com o intuito de diminuir as despesas da instituição. Estipulava a criação de uma nova companhia, que deveria ser permanente e composta de dez bailarinos e dez bailarinas. Foi isso um progresso para o sexo feminino, pois até então o destaque

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

era dado aos bailarinos cujo número foi sempre maior do que o de bailarinas um número menor. Cada bailarina deveria receber 900 libras por ano, ou 100 menos que os bailarinos. Já o mestre de dança receberia 1500 libras.

Bailarinos importantes da época foram Marie-Thérèse Subligny e Jean Balon. que se celebrizaram dançando juntos um *pas-de-deux*. Balon tinha muita leveza de corpo e, por essa razão, seu nome passou a designar, como termo técnico *balon*, a elevação elegante do bailarino.

As bailarinas alcançaram tal destaque no círculo social que, no período da regência do Duque de Orléans, houve necessidade de serem colocadas sentinelas nas portas dos camarins das bailarinas, para deter a galanteria dos nobres que pretendiam conquistar as graças das bailarinas. Essa galanteria perdurou, pois Degas (século XIX) perpetuou em suas telas esse gesto nos camarins da Ópera de Paris, (Fig.1 - 2)



Figura 1

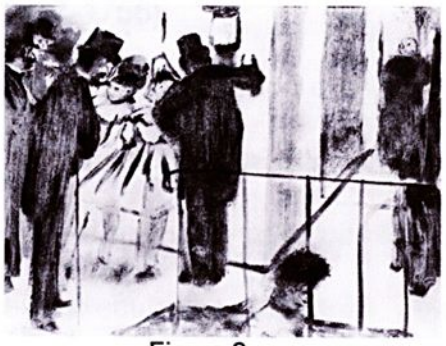


Figura 2

A esse respeito conta Nádia Nunes Galvão que

> é o período famoso das bailarinas e dos *balletomanes*. (...) a palavra *balletomane* significa maníacos pelo *ballet*, (...) eram assíduos freqüentadores do *foyer* de dança, assistiam aos espetáculos, realizavam festas, reuniam-se após os espetáculos, e tinham entrada livre nos bastidores. Eram amigos das bailarinas, e em geral eram homens ricos, pertencentes às classes mais altas.
>
> O *ballet* na Ópera obedecia a uma hierarquia. Primeiro, as *estrelas* (contratadas por temporada), depois, os *premiers sujets*, em número de 10; os *seconds sujets*, em número de 20 ou 22. os *corifeus*; as *quadrilles*; e as *petites classes*, também chamadas "Rats". Até hoje, na Ópera de Paris, obedece-se a esta hierarquia.

> As *rats* eram formadas por mocinhas ambiciosas, que desejavam subir de qualquer jeito, ou através da proteção dos poderosos *balletomanes*, ou através de intrigas. As pinturas de Eduardo Degas, o pintor das bailarinas, são típicas desta época.(Galvão, 1961, p. 137)

No século XVIII, separaram-se **dança social** e **dança teatral**. Os mestres e coreógrafos já podiam contar com executantes que tinham técnica aprimorada.

Revela Galvão (1961, p. 132) que "na segunda metade do século XVIII, o *ballet* transformou-se numa mera demonstração técnica."

Um bailarino de expressão desse período foi o francês Louis Dupré (1767-?), que com sua técnica fascinou as platéias. A precisão de suas piruetas e sua elasticidade muscular e articular causavam admiração; sua agilidade surpreendia o público. Dançou até 60 anos de idade.

Mesmo com a supremacia técnica masculina, já se manifestava a concorrência feminina, a partir de 1720, quando sugiram algumas excelentes bailarinas. Duas se destacaram: La Camargo (Marie-Ane Cupis de Camargo) de origem belga (1710-1770), e Maria Sallé, francesa (1707-1756).

La Camargo executava de preferência a *haute danse*, com saltos e saltitos, e movimentos muitos rápidos. Para tanto - o que foi ousadia para sua época -, encurtou mais de um palmo a saia da bailarina. Isto lhe permitiu executar *pas battus, entrechats e cabrioles*, até então, passos esses executados somente pelos bailarinos. Foi a primeira bailarina a saltar por si mesma, uma vez que o encurtamento das saias facilitou, tal movimento. Até então, para o efeito do elevar-se, isto é, para dar uma ilusão de vôo, recorria-se a uma técnica, por meio de alavancas e roldanas.

Marie Sallé, que foi conhecida e admirada pela sua capacidade interpretativa, identificava-se com um tipo de dança solene, - herança da *basse danse* medieval. Essa artista causou escândalo porque vestiu uma túnica de *musseline* drapeada,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

com corpete e saiote, e porque dançou também sem máscaras e sem ornamentos na cabeça, usados na época. Revolucionou mais ainda, dançando com os cabelos soltos e modelando seu corpo com véus. A preocupação de Sallé pela libertação da bailarina das roupas pesadas e incômodas tinha um sentido maior: visava a libertação muscular da bailarina para execução de passos que só eram possíveis aos bailarinos, cuja vestimenta era mais leve.

Surge o mestre de dança Jean Georges Noverre (1727-1810), francês, ex-aluno de Dupré, com idéias a respeito da natureza e valorização da liberdade, publicando suas idéias em livro, em 1760. Noverre preconiza o *ballet d'action*. Segundo Noverre

> (...) no balé de ação a dança utiliza-se da expressão gestual, incorpora a pantomima e com isso torna-se capaz de criar a ilusão. A dança assim compreendida, opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada *dança mecânica*, que se contenta em 'agradar os olhos', incapaz de estabelecer uma comunicação com o público ela via da imitação verossímil da natureza. Entretanto, a generalidade e o alcance dessas afirmações, e, em especial, do princípio da imitação da natureza e da regra da verossimilhança, suscita a necessidade de compreender tais conceitos, a partir do sentido específico que têm reflexão noverriana. (Monteiro, 1998, p. 33-34).

Seu pensamento foi contrário ao tecnicismo do *ballet*, que deveria, isto sim, manifestar as paixões humanas por meio da dança. Noverre teve o mérito de abolir perucas e máscaras e de defender em benefício do espetáculo, uma unidade entre ação, música e cenário. Comenta Garaudy (1980, p. 33) que

> Noverre estava em sintonia com a vanguarda filosófica e artística do século XVIII. Voltaire lhe dizia: 'Você é Prometeu, deve modelar os homens e fazê-los mover-se'. (...) Noverre trouxe para a dança um espírito novo: subordinando tudo à ação, uniu ao libreto a palavra e a música. (...) Noverre definiu seu método de criação coreográfica e sua concepção das relações da dança com a música: 'Antes de escolher árias para a elas adaptar passos, antes de estudar passos para formar um balé, eu procurava, seja nas fábulas, na história ou mesmo na minha imaginação, assuntos que não somente dessem lugar ao uso de danças e festas, mas também oferecesse, no seu desenvolvimento, uma ação e um interesse graduais. Uma vez concebido o meu poema, estudava todos os gestos, todos os movimentos e todas as expressões que podiam mostrar as paixões e os sentimentos que meu assunto trazia à tona. Só após esse trabalho eu fazia apelo à música. Pondo sob os olhos do músico os diferentes detalhes do quadro que eu acabava de esboçar, eu lhe pedia, então, uma música adaptada a cada situação e a cada sentimento. Foi

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> assim que ditei a Gluck a ária característica da dança dos selvagens em Ifigênia em Táuride; os passos, os gestos, as posições, as expressões dos diferentes personagens, da forma como lhe mostrei, deram a ele as características para a composição deste belo trecho de música'. (...) O maior ator shakespeariano, Garrick, o acolheu chamando-o 'o Shakespeare da dança'. (Garaudy, 1980, p.33-34)

Muitas bailarinas se destacaram nesse período, La Heinel contribuiu com a criação da *pirouette,* e os bailarinos Vestris e Maximilien Gardel aperfeiçoaram esse passo e depois criaram outro: o *rond de jambes*.

Ainda nesse século, Salvatore Vigano criou o "choreodrama", o balé sem tema, cujo principal objetivo era manifestar a beleza plástica das atitudes individuais e dos grupos, criando uma ação teatral somente com passos, linhas e movimentos. Sua mulher Maria Medina, escandalizou e encantou o público, ao vestir simples túnica de gaze transparente, e bem curta, onde uma abertura deixava aparecer os membros inferiores nus. Essa vestimenta oferecia, ainda, um generoso decote (Véron, 1944).

Pode-se dizer que a técnica do *ballet* está ligada às transformações das vestimentas e da substituição dos sapatos fechados, com saltos (visto nas telas de Toulouse Lautrec, no cancan) pelas sapatilhas de cetim rasas e flexíveis (impressas nas telas de Degas). Essa transformação continuaria no século XIX, com a figura de *Maillot*, figurinista da Ópera de Paris, que criou a malha de *ballet*, proporcionando a libertação muscular das bailarinas e bailarinos. O uso dessa malha foi sancionado pelo Papa, até mesmo nos *ballets* do Vaticano, com exigência de que fosse azul e não uma cor que parecesse a da pele.

O *ballet* francês atingiu o apogeu, e atravessou fronteiras mandando seus mestres de dança para todas as cortes européias.

unesp

Chegou o século XIX, o século do Romantismo (idade adulta 1832), do gosto pelo mistério, pelo exótico, pela cor local, pelo devaneio. O balé continuava a imperar e a impor grandes figuras femininas.

Maria Taglioni, suéca, (1804-1884), aparece no palco, dançando com sapatilhas de ponta, preparadas por seu pai Fillipo Taglioni (1777-1871), italiano, também bailarino, coreógrafo e mestre de dança. Taglioni lançou o vestido-símbolo da bailarina: o *tutu* romântico (figurino das bailarinas de Degas) composto de um corpete ajustado, que deixa ombros e espáduas nus, e uma saia de tecido vaporoso, com várias camadas superpostas. Igualmente, ela criou um gesto considerado um dos mais belos na dança e muito executado em coreografias: as mãos cruzadas sobre o peito. Algumas informações dizem que esse gesto é devido ao fato de ela ter tido um busto muito pequeno; outras informações atribuem-no ao fato de ela ter tido braços muito comprido. Taglioni abandonou os palcos em 1847, tornando-se professora da Ópera de Paris. (Michailowsk, 1956)

Outra bailarina renomada foi Fanny Essler, nascida em Viena (1818-?). Estudou balé desde os quatro anos de idade, com o mestre de dança francês, Aumer. Foi a segunda bailarina da dança romântica, apreciada pela técnica extraordinária e pela execução de papéis alegres, que provocavam sempre comentários favoráveis do público.

Surge, entre esses dois nomes, Carlota Grisi, italiana (1819-1899), a musa de Théophile Gautier. Seus estudos de início foram efetuados no Scala de Milão. Apresentava-se sob a direção do grande mestre de dança, compositor e historiador, Carlo Blassis, também italiano (1797-1878), foi esposa de Perrot (amigo de Degas), de Lucien Petipa e paixão de Téophile Gautier que veio a casar-se com a sua irmã Ernesta Grissi. (Portinari, 1989).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Essas três bailarinas, Maria Taglioni, Fanny Essler e Carlota Grisi, mesmo com estilos opostos, foram as grandes bailarinas do mundo romântico da dança, deixando suas técnicas aprimoradas como herança para outras artistas, e provavelmente foram também estrelas das telas de Degas no Ópera de Paris.

Jules Perrot (1810-1892) grande astro da dança, bailarino, coreógrafo e professor brilhante do século XIX (Ópera de Paris), o único bailarino que se destacou na época romântica por suas qualidades, famoso por ter firmado as bases técnicas da dança clássica com o *Código de Terpsicore*, (código este, estabelecido por Carlo Blasis, "codificando as bases da dança clássica, numa etapa nova do seu desenvolvimento, através de um *aggiornamento* prudente das normas de Pierre Beauchamp. Ele enfatizou o desenho geométrico dos membros, integrou a pantomima e definiu as 'posições' de base da dança clássica a partir da escultura" (Garaudy, 1980, p. 36).

Perrot, renomado mestre de dança na década de 1830 e 1840, amigo de Degas, foi quem oportunizou a entrada e convivência do pintor nos camarins e bastidores da Ópera de Paris, possibilitando-o transitar pelo ambiente da dança, propiciando ao pintor, fixar a sua imagem em companhia de várias bailarinas em inúmeras telas, as quais compõem o *corpus* deste estudo.

Um outro artista do mundo da dança impresso nas telas de Degas foi Mérante Escreve Maribel Portinari que

> Mérante teve o infortúnio de projetar-se durante o declínio do *ballet* na Ópera de Paris. Por talentoso que fosse, faltava estrutura propícia a criações que fizessem avançar a arte.
>
> No entanto, foi durante essa fase que Degas mais pintou bailarinas. O próprio Mérante é visto num desses quadros, dando aulas no foyer da Ópera, cercado por esvoaçantes figuras em tutu rosa-pálido. Mas a presença masculina é raridade na obra de Degas, espelhando fielmente o que ocorria então. (...) Mérante evitou o mais possível valer-se de bailarinas travestidas par substituir os *partners*. Apesar disso, a participação masculina pouco contava (Portinari, 1989, p. 100)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No século XIX, o bailarino começa a perder a sua importância. Cada vez mais a bailarina tornava-se dona absoluta da técnica do balé, pela sua total elevação sobre as pontas dos pés nas sapatilhas de ponta. O bailarino foi, então, colocado em segundo plano, a ponto de sofrer uma rejeição das bailarinas. Taglioni, por exemplo, usava-os em seus balés somente em alguns movimentos grupais e para sustentação. Fany Essler, por sua vez trocava-os pela sua irmã Thereza, que possuía um porte grande e forte, para sustentá-la em seus balés.

Revela ainda a mesma autora que a bailarina Eugénie Fiocre da Ópera de Paris, compôs o elenco de *La Source, ballet* que tentava ressuscitar a fantasia romântica, fez o papel de Nouredda. Neste papel

> Eugénie Fiocre foi imortalizada em tela por Edgard Degas, o mestre impressionista que tantas vezes buscou no *ballet* uma fonte inspiradora. (...) A decadência masculina na companhia ficou atestada pelo fato de o papel de Franz [Coppélia] ter sido interpretado por uma bailarina travestida, Eugénie Fiocre. A partir daí, tal absurdo iria repetir-se em outros *ballets*. O sucesso de Coppélia seria ensombrecido por trágicos acontecimentos. Algumas semanas após a estréia começou a guerra franco-prussiana que determinou a queda do Segundo Império. Com Paris sob cerco, a Ópera de Paris fechou as portas (Portinari, 1989, p. 99)

O bailarino, o herói dos tempos dos Vestris (considerado o Deus da Dança), pouco a pouco, foi passando a uma posição inferior, servindo apenas como um suporte da bailarina, sempre na retaguarda, tendo papéis quase insignificantes no palco. Somente no século XX voltaria o homem a ser re-valorizado, colocando-se ao mesmo nível da mulher.

Neste retorno aos palcos o bailarino deparou-se com um outro obstáculo. Escreve Roger Garaudy que

> A dança, no início do século XX, tinha-se transformado numa arte decorativa, desumanizada como a rainha fútil e bonita, embalsamada no seu caixão de vidro. Com seu sorriso congelado, seus gestos imutáveis, seu *tutu* e suas sapatilhas rosas, ela estava na situação da Bela Adormecida, dormindo há cem anos enquanto o mundo mudava vertiginosamente ao seu redor. Qual 'Príncipe Encantado' iria acordá-la? (Garaudy, 1980, p, 41)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O *ballet* romântico francês teve a sua decadência e, com isso, o palco suntuoso e freqüentado pela elite, a Ópera de Paris,

> instalada no suntuoso prédio projetado por Gautier, (...) manteve-se como centro da vida francesa, privilegiando o canto. (...)
>
> A imprensa comentava maliciosamente que parisienses e turistas preferiam aplaudir o frenético cancan no Moulin Rouge do que discretas evoluções das bailarinas da Ópera. O pintor Toulouse Lautrec fixou a preferência retratando La Gloulue com suas meias pretas, coque pontudo, ar endiabrado. Assim a *belle-époque* mostrou-se desfavorável ao *ballet* francês. (Portinari, 1989, p. 100).

Com esse processo vegetativo do *ballet* clássico na França, mas, recuperado pelo *ballet* Russo, muitos nomes se perpetuaram e contribuíram para o universo da dança, um, que coloca no palco do século XX e revela ao mundo as obras de Marius Petipa e Michel Fokine e a beleza dos movimentos e gestualidade de Anna Pavlova e Vaslav Nijinsk, foi Serge Diaglev (1872), filho de pais nobres, e dono de rara sensibilidade, mesclava o seu tempo com diversas atividades artísticas, pintura, música e dança. Promoveu a primeira exposição de impressionistas franceses na Rússia (1899-1900) e as Noites de Música Contemporânea (1901) revelando Debussy, Ravel e Dukas, fundador do jornal "Mir Isskoustva" (o Mundo da Arte) em São Petersburgo (Achacar, 1980).

Já recuperado o *ballet* clássico, surgiu um outro movimento artístico importante, que começou por negações, uma delas deveu-se a rejeição contra o rigor acadêmico e artifícios do *ballet* clássico: emerge aí, o início da dança moderna com uma gestualidade enraizada no *ballet* clássico, mas, com uma proposta gestual nova. "A dança moderna não pretendia estabelecer um novo código, diferente daquele do balé clássico e oposto a ele, mas queria procurar métodos que dessem ao corpo meios de exprimir ou prefigurar novas experiências de vida numa época nova e perturbadora da história." (Garaudy, 1980, p. 49).

Pode-se considerar como um de seus precursores o francês François Delsarte (1811) cantor na Ópera Comunique. Ao perder a voz no auge de sua



carreira de cantor, teve que interrompê-la e passou a dedicar-se ao estudo de anatomia e a relação entre voz e gesto, para isso passou a observar, loucos asilados, bêbados e pessoas que agonizavam em hospitais públicos. (Portinari, 1989). A mesma autora relata que

> Aliando essa pesquisa antiortodoxa com o seu conhecimento musical, Delsarte elaborou uma técnica de expressão corporal com o objetivo de aprimorar o rendimento de artistas cênicos. Alternava exercícios de contratação e relaxamento, partindo da posição fetal até a extensão máxima e liberação da emotividade. Acatado no meio científico, ele expôs sua teoria no Grande Anfiteatro de Medicina da Sorbonne. (Portinari, 1989, p. 134)

Um outro estudioso que contribui para lançar os fundamentos da dança moderna foi o suíço e músico Émile Jacques Dalcrose (1865). Como professor de harmonia e solfejo percebia que seus alunos tinham dificuldade em coordenar informação e execução, originou um sistema de ensino no qual a educação auditiva começaria por meio do senso rítmico que, para ele é basicamente musical. Firmou que o corpo é o instrumento primeiro para a assimilação da música.

Deu início à escola rítmica que foi de fundamental importância para a dança moderna. O seu princípio se estabeleceu por "1º O desenvolvimento do sentido musical passa pelo corpo inteiro. 2º O despertar do instinto motor conscientiza as noções de ordem e equilíbrio. 3º A ampliação da faculdade imaginativa se faz por livre troca e íntima união entre o pensamento e o movimento corporal" (Portinari, 1989, p. 135). O seu método penetrou como curso optativo em um dos mais fechados ambientes da dança acadêmica a Ópera de Paris e estendeu-se por todos simpáticos a transformações.

Com a revolução industrial tudo se modificou, a busca de movimentos que acompanhassem o ir-e-vir do cotidiano das pessoas nas grandes cidades, ficou impresso na Obra de um dos mais importantes teóricos da dança Rudolf Von Laban (1879-1958), bailarino, professor, e coreógrafo que em 1930 passou a ser diretor do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Allied State Theatre and School, em Berlim. Como Delsarte e Dalcrose, Laban foi um teórico do movimento corporal, em contato com a cultura mulçumana observou a dança dos dervixes, impregnadas de rodopios que duravam inúmeras horas provocando estado de transe nos participantes. Por meio dessa observação chegou à conclusão de que a dança possuía uma energia interna diferenciada da vivenciada na dança teatralizada.

Durante a estada em Paris Laban trabalhou no Moulin Rouge. Revela Maribel Portinari que ele

> organizou um grupo de dança experimental no Moulin Rouge. Mas, no reduto do cancan, teve aceitação limitadíssima. (...) em Berlin dirigiu enormes grupos de ginastas e dançarinos que se apresentavam em teatros e sobretudo ao ar livre, numa espécie de retorno aos padrões gregos. Lamentavelmente tais manifestações de massa foram utilizadas também pelo nacional-socialismo na doentia fixação de supremacia da raça ariana. A apoteose se deu com gigantesca exibição na abertura dos Jogos Olímpicos de 1936. (Portinari, 1989, p. 142)

Teve como discípulos Wigman e Joos, Juntos desenvolveram uma teoria intitulada "Eukinetcs", um sistema desenvolvido para controlar as dinâmicas e expressões do corpo humano. Autor de vários livros, tendo criado um sistema de notação em dança, hoje, conhecido como "Labanotation". Foi professor e diretor do departamento de Art of Movement Studio, da Universidade de Goldesmith em Londres, Esse sistema é considerado um dos mais precisos e existe uma relevante literatura a respeito, assim como, obras famosas já foram registradas e utilizadas com excelente resultado. A leitura do movimento e da gestualidade, deste estudo, ancora-se também nessa teoria.

Relevantes nomes também compõem a dança moderna: Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn , Martha Graham, Mary Wigman, Kurt Joos, Doris Humphrey. Esta ultima, analisou a gestualidade da dança e dividiu os gestos em sociais, funcionais, rituais e emocionais.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Passado os séculos XIX e XX, aconteceram grandes transformações e descobertas no mundo da dança, e por ser uma linguagem, essa arte evolui constantemente. Muitos nomes brilharam, contribuíram e se perpetuaram através da dança. Mesmo não sendo objeto deste estudo, a titulo de informação e de aproximação temporal, vale enfocar brevemente a dança do século XX depois de 1950, pois as formas de se expressar por meio da dança, ainda que presas no passado, buscam uma nova maneira de se manifestar. Segundo Roger Garaudy

> Não se pode dar o mesmo nome a todas as formas de dança que, no século XX, se distinguiram do 'balé moderno' a todas as experiências que, de Diaghilev a Balanchine, conservaram o vocabulário e a técnica do balé clássico mas que tentaram, eliminando os temas anacrônicos dos contos de fadas, abordar temas contemporâneos ou voltar-se para a abstração, assim como ligar a dança moderna às outras artes, especialmente às artes plásticas. (...) sob denominação de 'dança moderna' (...) -a expressão dramática das emoções e das paixões- e que elaborou uma nova técnica do movimento correspondente a estes fins.
>
> Chamaremos de 'nova dança' a inversão, caracterizada especialmente por Alwin Nikolais e Mercê Cunningham, que nasce da recusa dos fins e dos meios da 'dança moderna', que rejeita suas preocupações expressivas e dramáticas e a linguagem delas decorrente. Escolhemos a expressão 'nova dança' por analogia com o 'novo teatro', o 'novo romance', o 'novo cinema', 'a nova pintura', manifestações de correntes análogas. Novamente uma metamorfose da dança responde às necessidades de uma nova maneira de existir.
>
> A partir de 1950, e mais ainda após 1960, nos Estados Unidos como em todos os países da Europa, ocorre uma ruptura em relação à dança moderna. A dança, como todas as artes, é uma tentativa de resposta à questões colocadas por uma época. (...)
>
> Após a Segunda Guerra Mundial, frente a um novo desmoronamento dos valores, surge um questionamento fundamental da dança moderna, que se radicaliza durante os anos 50 e 60.
>
> A dança moderna (...) atribuiu-se a tarefa de viver intensamente o que há de mais significativo nas angústias e nas promessas do mundo moderno, de inventar novos signos capazes de exprimi-las. (Garaudy, 1980, p. 135-136)

Munida do olhar: aprendiz, expositor, professor, inquiridor e poético, é chegado o século XXI. Nos dias de hoje, pode-se afirmar que é dança: a primitiva, a folclórica, a dança de salão, a pantomima, a clássica ou *ballet*, a moderna, a característica, a caráter, o sapateado, a de opereta ou comédia musicada, o jazz, a contemporânea, a acrobática, a dança de rua, entre outras que existem, e que poderão estar surgindo neste momento porque a dança é uma linguagem viva.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Feito esse panorama sobre a dança, do primitivismo aos dias atuais, e em busca de fundamentações teóricas para identificar o movimento e gestualidade através da história da dança, optei reunir estilos que possam evidenciar e dar suporte a esse trabalho. Situo, brevemente, os que contêm movimento e gesto do vocabulário contido no *corpus* deste estudo. Para isso, ancoro-me na bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora Dalal Achcar que reúne informações a respeito desses estilos. Primeiramente a autora define a dança como:

> a arte do movimento e da expressão, onde a estética e a musicalidade prevalecem. Estética quer dizer 'o sentimento da beleza na natureza, nos objetos e nas artes'. Sendo o corpo humano o instrumento da arte da dança, é necessário discipliná-lo e desenvolvê-lo a fim de que o mesmo atinja, através de movimentos harmônicos e coordenados, toda a plasticidade, pureza de linhas e expressão possíveis. (Achcar, 1980, p.23)

Com essa visão, ela discorre brevemente sobre a história de cada estilo.

A **dança folclórica** é uma linguagem popular, ela é uma extensão da dança primitiva, é a manifestação espontânea de um povo. Por isso, não deve sofrer nenhuma interferência coreográfica que abale a sua manifestação genuína. Para Achcar:

> Trata-se da forma tradicional de dança recreativa do povo. Muitas (...) tem origem anônima e foram passadas de geração a geração por um longo período de tempo.
>
> Dança nacional é a dança folclórica mais difundida em determinado país.(...) a Tarantela na Itália, as Czardas na Hungria e o Samba no Brasil. (...) Muitas danças folclóricas populares mostram claramente seu "parentesco próximo" ou dependência dos princípios do homem. Até mesmo o que é conhecido como "dança" moderna, uma das expressões artísticas de nosso tempo, remonta aos princípios da dança primitiva, embora tenha sido intelectualizada. (...) existe (...) para o próprio prazer de seus executantes. Ela mostra certas características de meio-ambiente e peculiaridades de temperamento racial.
>
> Os povos da Bacia Mediterrânea, (...) usam muito os quadris e ombros em suas danças que desenvolvem um controle dos músculos da barriga, (sic) dos ombros, das costas e da coluna vertebral. Essas danças influenciaram parte da África e, por isso mesmo, exerceram influência sobre quase todos os países que assimilaram traços de cultura negra.
>
> A dança espanhola é das que mais revelam essa influência deixada pelos mouros e gitanos. Estes originários da Índia, dividiram-se em dois grupos: os Tziganos, cuja presença se faz notar, particularmente, na cultura húngara e russa, e os Gitanos, que se espalharam pela África do Norte e pela Espanha. Uma união da dança oriental com o folclore ocidental resultou na dança espanhola. Nela a concentração, os movimentos dos quadris, das costas e dos braços criam uma atmosfera de mistério e sensualidade tipicamente oriental, enquanto os saltos, a rapidez,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> as batidas dos pés e as palmas são expressões típicas da dança ocidental. O taconeio é uma invenção própria dos espanhóis. Tendo começado como simples batida dos pés, evoluiu para técnica em que o calcanhar e a sola batem separados ou conjuntamente, abrilhantando a dança. (Achcar, 1980, p. 53-56)

Essa característica é encontrada, em parte, no *cancan* (*quadrille naturalística*), estilo de dança popular social executada nos cabarés, impressa na Obra de Toulouse Lautrec. O *cancan,* dançado na *Belle Époque* nos salões dos *Moullins,* foi uma dança popular de salão sem o compromisso de obedecer a regras e técnicas, mesmo que, em algum momento, as dançarinas utilizassem movimentos não comuns.

Um outro estilo impregnado de gestualidade é a **pantomima-mímica,** segundo Dalal Achcar é

> Uma Obra dramática composta para ser exclusivamente representada por gestos e atitudes, sem o recurso da voz. Esta forma de representação chama-se mímica (...), é a expressão das idéias e dos sentimentos traduzidos pelos movimentos da fisionomia e do corpo. Existem cursos de pantomima, cujo objetivo básico é ensinar o trabalho mímico sob a forma de movimentos cênicos. Todos os exercícios básicos se baseiam na música; a improvisação musical é permitida nos exercícios corridos em que não há repetição. Os primeiros vestígios da pantomima foram encontrados na Grécia no século VI A.C.. Eram representadas durante as festas profanas, (...) Pantomimos famosos do século XIX-Jean Gaspard Debureau (1796-1846; Paul Legrand (1816-18885), que estabeleceu definitivamente as regras da pantomima; século XX- Étienne Decroux fundador da técnica da pantomima moderna que consiste em fazer o corpo um meio total de expressão, sem recorrer-se ao jogo da fisionomia; (...) Marcel Marceau, criador do prestigioso personagem Bip, que ele define como um 'herói cômico que acompanha o trágico'. (Achcar, 1980, p. 71-72).

O *ballet* clássico também utiliza-se da mímica. A pantomima não se expressa somente pela fisionomia, e sim, por meio do corpo, este bem trabalhado, se expressa comunicando-se através do gesto. Parafraseando Garaudy: o gesto da mímica é decritivo e do bailarino é projetivo.

Um outro estilo de dança que compõe o estudo é a **dança de salão**, esta, já foi mencionada. Ela é geralmente executada em pares e em eventos sociais, vem de muito longe, alguns antropólogos e historiadores dizem que desde que o homem se viu em círculo, essa manifestação pode ser entendida como a origem da dança de

unesp

salão. Vale trazer esse advento para mais perto. Para isso, embarco no que diz Dalal:

> (...) As aulas de dança de salão faziam parte, antigamente, da educação da motricidade quando o minueto, a polka e a mazurca (basicamente danças folclóricas), e depois a valsa, tiveram o seu grande império.
>
> Hoje em dia existem ainda academias de dança de salão, onde as danças mais ensinadas vão desde a valsa, o fox-trot, o charleston, o shimmy, o tango, a rumba e o swing, até o cha-cha-cha, o mambo, o rock, o twist, o hully-gully, o monkey, o ritmo discoteque. (...)
>
> Por mais de 150 anos o minueto foi uma dança social mais expressiva de sua época, sofrendo entretanto algumas mudanças. Quer pesquisemos sua origem até a *courante* do século XVI ou até a brande de Pitou, seu começo foi mesmo como alegre *fast* dance. Mais tarde , nos períodos Barroco e Rococó, possuía toda a artificialidade da época, tornando-se mais estática, fria e totalmente rebuscada. Um reflexo do declínio da corte francesa e da futilidade que dominava o povo.
>
> Na segunda metade do século XVIII, o mundo se cansou da afetação do minueto e virou-se para a valsa, (...) tornou-se a coqueluche da última parte do século XVIII e ainda congrega adeptos em nossos dias. No princípio era vulgar, mas depois tornou-se uma expressão de alegria e de fuga à realidade. Sobreviveu à quadrilha e ao cancan, ambos filhos do minueto, e passou por várias metamorfoses sem nunca porém perder seu verdadeiro retrato de 'a mais simbólica expressão da burguesia'.
>
> A dança de salão como a conhecemos agora, nasceu com os primeiros mestres de dança da Renascença, que arranjavam os entretenimentos para os duques e príncipes. E seu desejo de levar essa diversão para além dos muros dos palácios fez nascer o *ballet* no teatro. O primeiro deles foi levado no princípio da Renascença.(Achcar, 1980, p. 69-70).

A valsa teve o seu reinado nos salões e bailes populares do século XIX. As pessoas entregavam-se ao seu ritmo envolvente e rodopiavam ininterruptamente chegando a inspirar compositores famosos e conquistou a audição e o corpo de todas as classes sociais. O seu introdutor no cenário dançante foi Pierre Gardel com a estréia de *La Dansomanie* em 1800. Portinari conta que

> (...) valsa precisou esperar a eclosão do *ballet* romântico, três décadas mais tarde, para se tornar presença freqüente. (...)
>
> Na sociedade e no palco, a vitória da valsa deveu-se a profundas transformações de comportamento. A rígida etiqueta da corte de Luis XIV impediria que um homem enlaçasse uma mulher pela cintura e saísse rodopiando com ela no salão. Mas o tempo era outro. Um descendente do rei Sol havia sido decapitado em praça pública. (Portinari, 1980, p. 83)

Nesse celeiro fixo o olhar no cancan, dança popular e de salão impressa nas telas de Toulouse Lautrec conhecida como *french-cancan*. Conforme Gilles Néret

> *Cancan* é termo que significa, 'paleio calunioso', maledicência' e designa uma dança conhecida em França desde 1830, que era uma derivação do fandango espanhol. Antes de se tornar um espetáculo tradicional em Paris,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> o *cancan* foi na origem uma dança de salão muito decente; mais tarde, tornou-se um divertimento no qual as mulheres dançavam aos saltos, levantando as pernas alegremente ao som de ritmos frenéticos. A *quadrilha naturalística* é um prolongamento do *cancan* (...)
> (...) *Quadrilha naturalista* é dança parisiense tradicional, derivada do *cancan*, que conhecerá o seu período de glória com *La Gloulue* e Valentin le Désossé. A maior parte das vezes, esta dança era interpretada apenas por mulheres- *La Goulue, Grille d'Égout, Étoile Filante, Nini Pattes-en- l'Air, Môme Fromage* ou *La Santarelle*. A *quadrille* começou a ser dançada no *Élysée-Montmartre*, no *Jardin de Paris*, no *Alcazar* e no *Moulin Rouge*, onde obteve os seus maiores êxitos. *Grille d'Égout* deu cursos de dança e *Nini Pattes-en-l'Air* chegou mesmo a abrir uma escola de dança, na *rue Fronchot*, para aí ensinar a *quadrilha*. As figuras principais da *quadrilha* eram a guitarra, a apresentação das armas, a saudação militar, o pé atrás da cabeça e, para terminar, o *grand écart*. (Néret, 1996, p. 191-195)

Essa dança, com o seu vocabulário próprio, distingue do *ballet* clássico na expressividade e na técnica. Embora, para executá-la seja necessário os dois ingredientes do estilo: a técnica e a expressão, ela não segue a teoria, a disciplina, a composição exigida no balé clássico, ela é aprendida mecanicamente e expressada conforme interesse do dançarino no momento de sua execução, ela é dança espontânea.

Na atualidade foram criadas inúmeras maneiras de dançar salão, cada nação tem a sua expressão e essa modalidade pode ser classificada em: figurada e social, esta última, é dançada em qualquer lugar e espontaneamente, o par ou o indivíduo é envolvido ritmicamente ou apenas através do movimento; enquanto que a outra, a figurada, segue regras e normas e é disputada em campeonatos mundiais. A dança de salão promove um congraçamento entre as pessoas. Toulouse Lautrec imprimiu em suas telas essa manifestação que era executada nos salões do Moulin de La Gallete, do Moulin Rouge, e diversos cabarés e salões de dança do século XIX.

O *cancan*, além de estar nos salões de dança como divertimento, esteve e ainda está, nos palcos como apresentação. O *cancan* da atualidade não é o mesmo dançado pelas dançarinas de Lautrec, este segue regras e técnicas, o seu vocabulário pertence à língua do *ballet*, deixou de ser dança de salão e subiu aos palcos dos teatros.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Uma outra manifestação é a **dança característica ou etnológica**, A primeira vista parece confundir-se com a dança folclórica e com dança a caráter, mas há uma distinção. A dança etnológica é teatralizada, perde a expressão recreativa de grupo e ganha uma forma de expressão artística. Esta maneira de dançar contém grupos famosos pelo mundo. Ela desenvolveu

> um estilo próprio tradicional, uma terminologia técnica e uma escola de instrução bem definida. (...) a dança etnológica foi primeiro dança folclórica antes de se transformar na expressão artística de uma raça, a exemplo da maioria das danças orientais, que nasceram de danças populares e cresceram para se transformarem em formas de arte. Embora (...) estejam revestidas da vontade de um povo, essa vontade é apresentada por artistas treinados e através da infuência de professores que atuam como modeladores do talento e guardiões da tradição. Enquanto a dança primitiva ou folclórica é muitas vezes por natureza repetitiva, inconsciente e limitada, da dança teatralizada é seletiva, consciente e ilimitada em seu nível de expressão.
> A dança espanhola é o melhor exemplo de dança folclórica transformada em espetáculo teatral, por possuir qualidades próprias exibicionistas e inerentemente dramáticas e ou teatrais. (Achcar, 1980, p. 57-58)

E o que diz Dalal sobre o ballet clássico? A autora aponta que existe uma diferença que precisa ser explicada: *ballet* clássico, dança clássica e *ballet* moderno. E o que é *ballet* clássico ou dança clássica? Dança moderna e ballet moderno, são sinônimos? Todos comungam com a música, pintura, arquitetura, indumentária e poesia. Diz Dalal que

> A dança clássica baseia-se nas cinco posições dos pés, (...). São posições de base que permitem ao dançarino movimentar-se em qualquer sentido. São essas posições que lhe dão a segurança e a estabilidade necessárias para dançar. E foi a partir dessas posições que foram criados os passos, muitos deles inspirados em danças regionais e folclóricas.
>
> Por muito tempo, dança clássica e *ballet* clássico foram sinônimos. Mas com o aparecimento de novas concepções coreográficas, o *ballet* clássico dividiu-se em *ballet* 'clássico' e *ballet* 'moderno'. O *ballet* clássico continuou a ser sinônimo de dança clássica. O *ballet* moderno é baseado em novas concepções coreográficas e usa todos os princípios e figuras do *ballet* clássico, transformando e modernizando essas figuras, estilizando movimentos basicamente clássicos.
> Em resumo, o *ballet* moderno é uma concepção puramente coreográfica, derivada do *ballet* clássico. Para dançar o *ballet* moderno é necessário saber o clássico.
> Enquanto a dança clássica é igual ao *ballet* clássico, a dança moderna é diferente do *ballet* moderno. Ela existe como forma de dança independente.(...) Chamamos de *ballet* o espetáculo teatral dançado por um número determinado de personagens, com acompanhamento musical ou sonoro e, geralmente, com elementos decorativos. (Achcar, 1980, p. 33-36-41)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Vale destacar que o *ballet* clássico está impresso nas telas de Degas, e que a leitura do texto pictórico terá o foco nesse estilo vivido na Ópera de Paris no período de 1834-1917 (vida de Degas)

Um outro estilo usado em palco e inspirado na dança folclórica, é a **dança a caráter**. Ela carrega em seus movimentos e gestualidade, uma adaptação de época para serem usados em *ballets* e óperas: a polka, minueto, mazurka entre outros. Esse estilo não é apresentado como espetáculo à parte, sempre compõe um *ballet* e ou uma ópera. Orienta Achcar que

> Existem cursos técnicos, dentro do ensino completo do *ballet* especializados em danças a caráter, tendo como exercícios de base quase os mesmos do *ballet* clássico, apenas adaptados às necessidade dessa dança. (...) Foi a bailarina Fanny Elssler quem introduziu no *ballet* as danças a caráter, utilizando danças folclóricas húngaras, polonesas, espanholas e russas em suas apresentações. Atualmente existe em Londres e na Rússia o curso de dança a caráter correlato ao curso de *ballet*, sendo que alguns bailarinos se notalizaram nessa modalidade.(Achcar, 1980,p. 59)

Sabe-se que a dança moderna revolucionou o sistema rígido do dança clássica. A sua principal marca é a liberdade de movimentos e de expressão, com a devida cautela em não sofrer prejuízo estético, isto é, a beleza de formas, de linha devem equilibrar-se e harmonizar-se:

> A dança moderna encontrou solo fértil na América e na Alemanha, no princípio do século XX, por sinal dois países onde o *ballet* ainda não havia criado raízes. A americana Isadora Duncan foi a pioneira na criação dessa nova forma de expressão, encontrando seu triunfo máximo na Alemanha. Sua passagem pela Europa preparou a vinda de Mary Wigman, outro grande nome dessa modalidade. Por volta de 1930 a dança moderna foi reconhecida finalmente como nova forma de arte, expressando as necessidades do século XX, da mesma forma como o ballet artificialmente estilizado expressou os sentimentos da sociedade feudal. A dança moderna tem influenciado muito o ballet: quase todo ballet moderno contém concepções de dança moderna. (...) grandes nomes (...) Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Rudolf Von Laban, Mary Wigman, Kurt Joos, Ted Shawn, Marta Graham. (Achcar, 1980, p. 51-52).

Esse estilo não será discutido, encontra-se apenas como informação e foi o movimento que gerou mudanças importantes na gestualidade da dança influenciando todo o universo da dança até nossos dias.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Uma outra forma de expressar a dança recebeu o nome de ***jazz-ballet***, A história mostra que a sua origem vem dos africanos que foram levados como escravos às terras americanas. Seu aparecimento deu-se a partir do século XVIII, e foram os pioneiros da dança moderna que se apossaram do ritmo para compor as suas criações artísticas. Ao caminhar pela história do jazz as litografias expõem gestos que lembram o cancan, o par executa movimentos com saltitos e saltos, vindos da dança ritual africana. Dalal comenta:

> É uma concepção coreográfica para o *jazz* norte-americano, com características de ritmo sincopado.
>
> Existem escolas de *jazz-ballet* que preparam, através de cursos técnicos, bailarinos para essa dança. Eles deverão ter conhecimento de dança moderna ou de ballet para acompanhar os cursos, cuja difusão e aceitação é grande em nossos dias. (...). Hanya Holm, a alemã que chegou a Nova York em 1931 para dirigir uma escola de Mary Wigman, sentiu a vitalidade e a força dinâmica prestes a se firmar e tornou-se parte integrante dela, americanizando-se a ponto de trilhar um caminho virtuoso com inúmeras criações até coreografar os musicais *Kiss-me Kate* e *My Fair Lady*. Letsr Horton estudou *ballet* com Adolf Bolm e pesquisou a dança índia americana até conseguir criar um estilo próprio de técnica que trabalhava cada parte do corpo em separado, incluindo os olhos, a boca e até mesmo a língua. (...) Agnes Mille introduziu no *ballet* o sapateado e a comédia realística (...).
>
> Foi Jerome Robbins, entretanto, o grande gênio coreográfico americano, que encontrou no jazz o ritmo para o que ele queria dizer em *ballet*. E seu nome irá para a história como o criador de West Side Story. Ele usa todos os elementos do teatro-ação dramática, música, canção, diálogo, cenário e dança - para criar Romeu e Julieta do século XX na partitura de Leonard Bernstein. Sua grande vitória foi permanecer fiel ao conceito do *ballet* e da pantomima no transcurso do drama, caracterizando os atores-cantores-bailarinos e através de gestos e movimentos tirados da vida diária, porém valorizados pela estilização. Para o ensino de *jazz* Nova York continua o grande centro. (Achcar, 1980, p. 61-62)

A **opereta ou comédia musical** é originária da Europa, em seu conteúdo insere-se a música e a dança e é considerada uma peça leve, uma ramificação desta modalidade é conhecida como opereta ligeira ou ópera cômica, esta, utiliza-se apenas de música erudita. Explica Dalal que:

> A dança era a parte de menor importância na opereta. Mas desde que nos Estados Unidos grandes coreógrafos passaram a participar da produção de comédias musicadas, a dança tornou-se um elemento de crescente importância nesse gênero de espetáculo. Os bailarinos das atuais comédias musicadas são, geralmente, formados em *ballet* clássico e *jazz-ballet*.
>
> (...) a comédia musical se firmou como expressão de arte popular na América na década dos 20. Já havia musicais na Broadway muito antes de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Agnes de Mille coreografar "Oklahoma!" em 1943. A velha opereta e o *vaudeville* apresentavam danças leves, sucessos europeus de Lehar e Oscar Straus importados pela Broadway. Foi em 1922 que apareceram os nomes de Adele e Fred Astaire, que foram uma dupla de incontáveis sucessos. Em 1936, Georges Balanchine escolheu Ray Bolger para o primeiro papel do musical *On Your Toes* e o *ballet* principal da peça, chamado "Assassinato na 10ª Avenida" consagrou-o como bailarino, dentro de um tema tipicamente americano. Estas foram as primeiras indicações de que o musical poderia atingir todas as finalidades da dança séria.
>
> Uma grande quantidade de coreógrafos de primeira categoria foi arrastada para os musicais ao ver possibilidade de atingir um público maior estimulado pelo desafio da ópera leve como veículo popular. O musical, elevado ao drama como *West Side Story* (1957) ou fundido com a comédia como *My Fair Lady* (1956) provou que pode superar todas as limitações com enorme sucesso. (Achcar, 1980, p. 65-66)

Apresento o sapateado por ter sido muito conhecido e apresentado nos teatros de *vaudeville* e no cinema, é uma dança popular denominada *clog dance* (dança dos tamancos) levada aos Estados Unidos pelos irlandeses que posteriormente recebeu o nome de sapateado. A sua característica é a batida rápida no chão com as pontas dos pés e calcanhares. Para desenvolver melhor essa forma de dançar é normalmente utilizado sapatos especiais com metal (plaquetas) nas extremidades da sola para sonorizar as batidas. Fred Astaire, Eleanor Powell e Bill Robinson foram grandes astros do sapateado. Dalal mostra um pouco da história desse estilo, diz ela:

> Quando o primeiro navio negreiro aportou nos Estados Unidos trouxe em seus porões não só o homem-escravo mas toda a rica herança da África, seus rituais, suas danças religiosas e sobretudo os inatos ritmos da raça. A lei 1740, que proibiu o 'bater de tambores, soar de cornetas e semelhantes', acelerou o processo de adaptação do negro à sociedade americana. Suas danças continuaram. Ale, dos Spirituais, eles dançavam ao som do banjo, de palmas, e de seus próprios passos, que proporcionavam um acompanhamento natural ao se arrastarem no chão e ao baterem as pontas e os calcanhares.
>
> O sapateado surgiu assim do arrastar e bater dos pés. Quando os 'dançarinos de tamanco' (*clog dancers*) irlandeses vieram para os Estados Unidos nos meados do século XIX aceitaram o sapateado dos negros e o enfeitaram de leve com seus próprios ritmos.
>
> Porém levou ainda algum tempo até o sapateado ganhar conceito. Em 1830, um ator-viajante, chamado Thomas D. Rice, atuou num teatro em Luisville, Kentucky. Num estábulo ele havia visto um negro fazer uma grotesca dança para acompanhar seu canto e à noite o imitou no palco. Esse foi o primeiro dos *minstrel shows*. Na primeira fase de seu desenvolvimento, os negros foram a espinha dorsal do sapateado.
>
> Uma grande quantidade de *minstrel shows* excursionou pelos Estados Unidos de 1840 até o principio da I Grande Guerra e a maioria deles era formada de companhias de negros. A importância histórica desses

> espetáculos está ligada à influência exercida na concepção da comédia musicada americana. (Achcar, 1980, p.67-68)

Pontuei estes estilos de dança com o intuito de mostrar as diferenças e semelhanças entre eles, bem como, amparar a gestualidade dessa linguagem contida nas telas dos dois pintores franceses, Degas e Toulouse Lautrec.

Inúmeras são as manifestações corporais que podemos denominá-las dança, considerando-a como a primeira manifestação e comunicação do homem. Por isso, escolhi este breve caminhar pela história da dança, objetivando verificar como o movimento humano foi se construindo para se tornar movimento expressivo e comunicativo.

Sabe-se que o homem primitivo ao expressar-se por meio da dança imitativa e a não-imitativa comunicava-se através de seus gestos. Mas, nos dias de hoje como é visto o movimento, o gesto, o movimento expressivo e a gestualidade? São distintos ou são sinônimos?

No universo da dança é comum dizer que o corpo, o movimento e o gesto são a matéria prima dessa manifestação. Para que ela, a dança, alcance a visibilidade e a comunicação desejada por todos que compõem este mundo repleto de intenções e significados, é preciso além de traduzir compreender e interpretar essa matéria prima.

Há séculos, o não verbal fascina dançarinos, bailarinos, atores, músicos, pintores, escultores, poetas, escritores, e outros. Essa afirmação apóia-se em dois textos visuais comunicativos: a dança e o pictórico, que estão impressos nas Obras de Degas e Toulouse Lautrec. Esses dois pintores mostram em suas Telas, o quanto um gesto, uma pose podem conter.

Para iniciar essa tradução sobre o movimento humano, o gesto e o processo comunicativo que ambos oferecem, e ainda, demonstrar o valor e o peso que esses

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ingredientes comunicativos se prestam, primeiramente, exemplifico através do texto audível-visual, a música.

Ao ouvir e visualizar uma orquestra sinfônica, o peso do movimento e do gesto se presentificam nos músicos e no maestro. Este último, ao tomar o seu lugar de proa perante a orquestra; já sinaliza através de sua atitude corporal uma mensagem comunicativa, o seu corpo informa: "sou o comandante". Ele capta, por um instante, toda a orquestra, e o diálogo mudo se estabelece. Diz ele transpirando a sua gestualidade: "estou aqui, atenção, respirem, vamos iniciar". Todos, penetrados neste ambiente, parecem congelados, no aguardo de um gesto, para iniciar o discurso musical e corporal impregnados de um vocabulário próprio, seja ele erudito ou popular.

O espectador preparado, em ambas linguagens, ao visualizar a mão direita do maestro, logo lê o ritmo que ele impõe ao ler a partitura; contracenando com este gesto, a sua mão esquerda pede aos músicos a expressividade que ele quer dar a linguagem. Enquanto a mão direita executa o movimento técnico, mecânico, o gesto da mão esquerda libera a expressão. Por um tempo, todos, envolvidos nessa atmosfera: maestro, músicos e espectadores entram em empatia e desenvolvem um discurso real e ou imaginário repleto de significados comunicativos.

É também comum encontrar o peso de um movimento e de um gesto em um texto escrito, para isso, escolho um texto de Baudelaire:

> Mulheres que exageram a moda ao ponto de lhe alterar a graciosidade e de destruir a intenção, varrem faustosamente os soalhos com a cauda dos seus vestidos e a ponta dos seus xailes; vão e vêm, passam e tornam a passar, abrindo olhos de espanto como os animais, dando o ar de nada verem, mas examinando tudo. Em fundo de luz infernal ou de aurora boreal, vermelho, alaranjado, sulfuroso, rosa (o rosa revelando uma idéia de êxtase na frivolidade), algumas vezes violeta (cor preferida das cônegas, brasa que se apaga por trás de um reposteiro azul), nesses fundos mágicos, imitando diversamente os fogos de Bengala, retira-se a imagem variada da beleza duvidosa. Aqui majestosa, acolá ligeira, ora elegante, mesmo frágil, ora ciclópica; umas vezes pequena e picante, outras pesada e monumental. Ela representa bem a selvageria na

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> civilização. Tem a sua beleza que lhe vem do Mal, sempre desprovida de espiritualidade, mas algumas vezes tingida com uma fadiga que frisa a melancolia. (Néret, 1996, p. 64)

Para iniciar a leitura visual do movimento e do gesto, contidos neste texto escrito, ancoro-me em Louis Marin. Esse autor de "Ler um quadro- uma carta de Poussin em 1639", afirma que ao ler um texto

> ...Notaremos igualmente que as imagens e narrativas são nomeadas *quadros*, onde a pintura é uma espécie de escrita (quadros gravados) e a escritas uma espécie de fala. Esse ponto é importante histórica e culturalmente; o texto escrito tem uma presença *visual* assim como a imagem: a página impressa é visualizada como quadro tanto quanto a imagem, ou de maneira comparável a ela (...). Mas inversamente, poderíamos dizer que a imagem é um quadro *gravado*, enquanto que o texto escrito é um quadro *falante*. (...)
>
> Notaremos, enfim, que se a fala do texto é o melhor guia do sentido, é porque há uma hierarquia entre a leitura do texto e a visão da imagem e porque a primeira domina a segunda. Entretanto, o suprimento da falta da imagem pela leitura é deixada à discrição do leitor. (Marin, 2001, p. 123)

Baudelaire cria possibilidades de, por meio de seu texto escrito (lingüístico-semântico), visualizar vários outros: o corporal, o cênico, o plástico e até o musical e mediante o repertório de cada leitor, pode emergir a produção de outros textos que dialoguem com o escritor: para o coreógrafo, a coreografia; para o pintor, a tela; para o cenógrafo, o cenário; para o figurinista, a indumentária; para o arquiteto o ambiente; para o músico uma sinfonia, enfim, abre um leque de possibilidades de criações, e leituras.

Que expressões comunicativas são essas que aparecem nesse texto de Baudelaire? São movimentos ou são gestos, e que gestos são esses?

A princípio, essa questão pode ser interpretada como uma questiúncula e talvez, seja até interpretada como sinônimo, mas, a pretensão é de situar esses termos com o intuito de facilitar a compreensão dos textos visuais do *corpus* deste trabalho.

Primeiramente, reporto-me ao movimento humano mecânico. Na Área da Saúde, especificamente Educação Física e Fisioterapia, o movimento humano é

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tratado nessas profissões com vários olhares: o da anatomia, morfologia, fisiologia, biomecânica, entre outros, sendo que a maioria dos estudos privilegia o movimento mecânico e não o expressivo.

Já na Área de Humanas, os cursos de Dança, Artes, Literatura, Comunicação, Letras, Psicologia, Pedagogia, Sociologia, História, Antropologia, entre outros, não descartam os aspectos da Saúde, mas focam o movimento e o gesto com outro olhar, o da expressividade. A emoção inunda este movimento e o transforma em gesto, em movimento-gesto imbricados, é como se alcança a significação dessa matéria prima do corpo humano. Vale enfatizar que o outro olhar (movimento mecânico) contracena no processo comunicativo do movimento-gesto (o expressivo) mas não é o protagonista, ele é uma das ferramentas que possibilitam a emoção ser expressa por meio do gesto, mas não dá o sentido para gerar a comunicação. A partir daqui, ao referir sobre movimento humano, este deverá ser lido e interpretado com o olhar da gestualidade, o gesto expressivo, o que comunica.

Vale acrescentar, também, a origem da palavra **gesto** para identificação dos termos. Há duas origens: *gestus* que veio do latim e *geste* também do latim, via o francês (Aurélio, 1986, p. 849), Entretanto, reconhece-se o movimento-gesto-*gestu* e o gesto/*geste*. Ambos se distinguem tanto na ortografia, quanto na semântica, o primeiro movimento-gesto/*gestus* é entendido, neste estudo, como movimento do corpo, gesticulação, gestual e gestualidade: mover, caminhar, mexer, deslocar, agitar, comunicar, gesticular, semblante e fisionomia. Já o segundo gesto/*geste*, é compreendido como ato ou ação, modo de proceder, comportamento, conduta, atitude. Um, é ação de movimentar-se, (movimento mecânico ou expressivo) e o outro, é ato de comportamento de conduta.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Detenho-me em Jean Galard ao refletir sobre o gesto quando escreve a "Beleza do Gesto", para ele

> (...) gesto é a poesia do ato. (...) um gesto para atingir a plenitude de sentido de que uma verdadeira obra de arte é capaz, de modo nenhum precisa conter implicações infinitas. Pelo contrário, suponhamos que estas sejam pouco numerosas e límpidas para a intuição; imaginemos que uma posição analítica se presuma capaz de traduzir logo algumas palavras esses signos tão abertamente inteligíveis; pelo fracasso inesperado da intenção discursiva se reconhecerá a justeza do gesto. (...) O contraste entre a extrema simplicidade do gesto e sua riqueza simbólica é suscetível de aumentar infinitamente, sem que seja necessário imaginar uma complicação desmedida se seu sentido, contanto que o gesto se simplifique até a abstenção. Pois a verdadeira ausência de movimento se torna ela mesma, eventualmente um gesto. (...)
>
> ...Em que consiste precisamente o artifício de um gesto? Como se explica que, entre todas as condutas culturalmente adquiridas, algumas especialmente sejam suspeitas de afetação? Como, por meio do equívoco comum dos sentimentos, flagra-se o índice de uma particular inautenticidade? O ato se torna gesto quando seu único sentido é mostrar-se, quando se dedica primeiro a se fazer compreender, quando se transforma em linguagem. Seu artifício é a ênfase dada a traços pertinentes devido aos quais ele transmite o que quer dizer.(Galard, 1997, p. 27-54-55-104)

Feito esse mapeamento semântico, embarco nas palavras de Merleau-Ponty. Ao escrever sobre o corpo: espacialidade, motricidade e expressão, o autor dá subsídios para clarear e edificar o meu pensamento sobre esses ingredientes corporais comunicativos, diz ele:

> um movimento é aprendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu 'mundo', e mover o seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. Portanto, a motricidade não é como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto do espaço que nós previamente nos representamos. (...) não se deve dizer que nosso corpo está *no* espaço nem tampouco que ele está *no* tempo. Ele *habita* o espaço e o tempo. Se minha mão executa um deslocamento complicado no ar, para conhecer sua posição final não preciso adicionar conjuntamente os movimentos de mesma direção e subtrair os movimentos de direção contrária. (...) não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca. (...) o corpo é eminentemente um espaço expressivo. (...) O corpo nosso meio geral de ter um mundo. Ora se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com os seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores da dança. (...) Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural. (...)
>
> A posse da linguagem é compreendida em primeiro lugar como a simples existência efetiva de 'imagens verbais', quer dizer, de traços

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> deixados em nós pelas palavras pronunciadas ou ouvidas. Quer esses traços sejam corporais, quer eles se depositem em um 'psiquismo inconsciente', (...) nos dois casos, a concepção da linguagem coincide em que não há 'sujeito falante' (...).
>
> ...O gesto lingüístico, como todos os outros, desenha ele mesmo o seu sentido. Primeiramente essa idéia surpreende, mas somos obrigados a chegar a ela se queremos compreender a origem da linguagem (...) parece impossível dar às palavras, assim como aos gestos, uma significação imanente, porque o gesto se limita a indicar uma certa relação entre o homem e o mundo sensível, porque esse mundo é dado ao espectador pela percepção natural, e porque assim o objeto intencional é oferecido à testemunha ao mesmo tempo em que o próprio gesto. (...) Os sentimentos e as condutas passionais são inventados, assim como as palavras. (...) No homem tudo é natural e tudo é fabricado. (...) Os comportamentos criam significações que são transcendentes em relação ao dispositivo anatômico, e todavia imanentes ao comportamento enquanto tal, já que este se ensina e se compreende. Não se pode fazer economia desta potência irracional que cria significações e que as comunica. Merleau-Ponty (193-194-195-202-203-236-253-257)

Feito já a distinção dos termos, passo ao texto de Baudelaire para mostrar o valor do gesto e suas distinções. Desconstruindo o texto, ao ler "vão e vêm, passam e tornam a passar", "ligeira", é possível visualizar e imaginar inúmeras situações, uma delas é o movimento de ir-e-vir insinuando ser rápido. Se o olhar está centrado apenas no movimento humano (mecânico), essa ação, sugere um deslocamento ou locomoção (marcha ou corrida), ou ainda, um movimento no meio líquido (o nadar e suas variáveis). Essas análises do movimento (mecânico) humano são, em sua maioria, investigadas e mensuradas experimentalmente nos estudos da biomecânica.

Em contrapartida, se dirijo o olhar para o movimento-gesto visualizo a comunicação gestual dessa ação, isto é, o que expressa esse caminhar (*promenade*), o que essa gestualidade insinua, a que cultura pertence, várias leituras poderão ser feitas.

Cada pessoa, no ato de caminhar, expressa o seu comportamento, bem como, na dança é expresso o que o texto solicita. O caminhar (passeio), na linguagem da dança, lido como *promenade,* é usado tanto no clássico quanto no cancan, está repleto de significados. Ao ler e analisar essa ação é observado o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

corpo em sua totalidade, ou seja, a composição corporal: (membros inferiores (pés, pernas e coxas), a cintura pélvica (quadril), tronco, cintura escapular (ombro), membros superiores (mãos, antebraços e braços), pescoço, cabeça e face. Isto é compreendido como atitude corporal, Rudolf Laban (1879-1958) estudando a respeito do significado do movimento diz:

> Descobriu-se que as atitudes corporais, durante o movimento, são determinadas por duas formas principais de ação. Uma destas formas flui do centro do corpo para fora, enquanto que a outra vem da periferia do espaço que circunda o corpo, em direção ao centro do corpo. As duas ações fundamentam estes movimentos são as de 'recolher' e de 'espalhar'.
>
> Os nossos membros, trabalhando independentemente, podem efetuar muitas combinações destas duas ações. (...).
>
> Num passo em que o peso do corpo é transferido para uma das pernas e em que a outra encontra-se livre, esta pode ou dar o passo seguinte ou executar uma ação que consista de um movimento de recolher e espalhar. (...)
>
> O modo mais natural de se movimentar é o estilo do movimento harmonioso (...). Pequenos desvios deste ideal harmonioso não chegam jamais a deformar o movimento a ponto de transformar a atitude numa desarmonia. (...) Podemos associar as atitudes corporais a movimentos de transição tanto grotesco quanto harmoniosos. É devido a uma peculiaridade do instinto da raça humana o fato de que qualquer desvio da moda ou estilo preferenciais de uma época seja considerado como anormal ou sem estilo, (...) feios ou errados. (Laban, 1978, p. 133-134-135-136)

Da mesma forma entende o esteta, ator e estudioso do gesto, François Delsarte (1811-1871), que por quarenta anos pesquisou, observou e catalogou quantitativamente os gestos, e consagrando a sua vida na observação e classificação das leis que regem a utilização do corpo humano como meio de expressão e comunicação. Classificou gestos que correspondem a estados emocionais precisos, objetivando descobrir quais mecanismos o corpo humano se utilizava para traduzir estados interiores. Para isso usava como instrumento a observação, Roger Garaudy convida a imaginá-lo estudando o polegar. Diz ele:

> (...) Ia para os jardins de Luxemburgo e ali observava e comparava os gestos expressivos das mulheres acolhendo uma criança: se a babá só trabalhava por dinheiro e não gostava da criança, estendia-lhe os braços com o polegar voltado para dentro. Se gostava, o polegar estaria levantado. Numa mãe apaixonada, o polegar chegava a sua extensão máxima. No necrotério reparou que o polegar dos cadáveres estava voltado para dentro. Em Miguel Ângelo e em Rubens, a vontade, a energia e a alegria exprimiam-se pelo polegar voltado para fora.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> 'Os ombros, escrevia em suas notas, são o termômetro da paixão. Se um homem lhe diz: eu amo, eu sofro, eu sou feliz, não acredite nele se seus ombros permanecerem no seu estado normal'.
>
> No cotovelo, observava, é o termômetro da vontade. Perto do corpo expressa defesa e, quanto mais seu movimento se afasta e se torna amplo, mais isto significa confiança ou agressividade. (...) situava a vida animal nas pernas, que chamava de 'bestas de carga' e entendia serem a parte menos expressiva. Considerava o tronco como centro emocional e moral, e a cabeça como sede do que é intelectual. A hierarquia das partes do corpo contradizia, em seu princípio, a concepção da dança clássica, onde as pernas tinham a primazia. A hegemonia passou, a partir daí, ao tronco. (...) (Garaudy, 1980, p. 80- 81-82)

Na escola Denishawn de Ruth Saint-Denis e Ted Shawn a gestualidade era estudada incansavelmente, exemplo disto, Roger Garaudy expõem ao relatar sobre essa escola,

> sua aluna, Mme. Harvey, num curso de mímica, analisava setenta e duas formas de saudar alguém, nas quais eram expressos ao mesmo tempo: os sentimentos que tinham a respeito da pessoa saudada, a classe ou qualidade destas pessoas, o humor e as condições do momento. (Aliás Stanilavski, em cujo curso de formação de atores, no primeiro ano, só se lidava com o gesto, e não com a voz, pedia, por exemplo, numa audição que se dissesse trinta ou quarenta vezes 'até logo', de uma forma tal que o auditório pudesse entender, somente por estas palavras e pela mímica que as acompanhasse, a situação e o estado de espírito de quem as pronunciava). (Garaudy, 1980, p. 81)

T - 1385

Esse início de análise do texto escrito focando a gestualidade, demonstra a força de um gesto e quantas variáveis interpretativas podem ocorrer na leitura dos dois textos: o escrito e o corporal.

Inserido ao conteúdo do movimento-gesto, existe um ponto que deve ser desmembrado e apontado. Há duas maneiras que o gesto se apresenta, o gesto corporal e o gesto fisionômico. Isso fica evidente no grifo, "(...) <u>vão e vêm, passam e tornam a passar...</u>" neste, visualizamos o gesto corporal como já foi explanado anteriormente. Em contrapartida, visualizamos também o gesto fisionômico "<u>abrindo olhos de espanto como os animais, dando o ar de nada verem, mas examinando tudo</u>". Tal frase remete à leitura das expressões faciais estudadas, já há algum tempo, por antropólogos, biólogos, psiquiatras, psicólogos, sociólogos, coreógrafos, atores, comunicadores, etc. Essa comunicação gestual fisionômica remete à mímica

unesp

que está inserida na linguagem da dança. Se recortar "...**abrindo olhos** ..." fica vulnerável a várias interpretações: um despertar, interesse, susto, pavor, admiração, etc. Ao inserir "de **espanto** como os animais, **dando o ar de nada verem**, mas **examinando tudo**" é dada a ferramenta final: **o sentido**, que gera o estado de ânimo ao movimento-gesto tornando-o expressivo promovendo a comunicação.

Merleau-Ponty, afirma que:

> O sentido do gesto não está contido no gesto enquanto fenômeno físico ou fisiológico. O sentido da palavra não está contido na palavra enquanto som. Mas é a definição do corpo humano apropriar-se, em uma série indefinida de atos descontínuos, de núcleos significativos que ultrapassam e transfiguram seus poderes naturais. Esse ato de transcendência encontra-se primeiramente na aquisição de um comportamento, depois na comunicação muda do gesto: é pela mesma potência que o corpo se abre a uma conduta nova e faz com que testemunhos exteriores a compreendam (Merleau-Ponty p. 262-263).

Ainda no gesto lingüístico literário de Baudelaire é possível exemplificar o gesto/*geste*, o ato, o comportamento, a conduta, ao ler "Mulheres que exageram a moda ao ponto de lhe alterar a graciosidade e de destruir a intenção (...) Aqui majestosa, (...), ora elegante, mesmo frágil, (...); umas vezes pequena e picante, outras pesada e monumental. Ela representa bem a selvageria na civilização. Tem a sua beleza que lhe vem do Mal, sempre desprovida de espiritualidade,(...) tingida com uma fadiga que frisa a melancolia", este gesto evidencia o comportamento, insinuando a conduta das mulheres, o como procediam, instigando o leitor buscar através de alguns sinais, o porque da perda da graciosidade, o porque desses opostos, e assim fica aparente o peso do gesto/*geste*.

A força e o peso do gesto, nas diferentes linguagens, origina de observações, análises e aplicações para chegar à efetiva comunicação gestual. Para tecer um texto o gesto é relevante, e esse exemplo, é fruto de observações e análises da Obra de Degas e Toulouse Lautrec, bem como, compõe o rol de ferramentas do exercício para efetuar a leitura do *corpus*. Ilustra através do pictórico a aplicação do

unesp

visível-legível e do visível-legível-pictórico, o valor e o peso do gesto nos textos escrito e pictórico.

Para edificar o processo desse exercício, embarquei nas palavras de Gilles Nerét (1996, p. 64), diz ele: "Baudelaire traçou o quadro desta nova estética dos prazeres populares, deste gosto renovado por uma prostituição ao sabor da época, quadro que faz pensar directamente nas obras de Toulouse-Lautrec e parece descrevê-las antecipadamente". Gilles Nerét (historiador, jornalista, escritor e correspondente de museus), ao apresentar o gesto lingüístico literário de Baudelaire, e ao sugerir Toulouse Lautrec deve ter visualizado, conforme o seu repertório, textos pictóricos que provavelmente não aproximam da minha visualização, mas isso, não implica em me atrever a fazê-la.

Somando a sugestão de Néret ao texto de Baudelaire, reuni conforme repertório próprio, as imagens, que a mim promovem um diálogo entre o gesto lingüístico-literário de Baudelaire e o gesto pictórico de Toulouse Lautrec, que possibilitaram elucidar o movimento, o gesto-corporal-fisionômico e o gesto-conduta implícitos neste estudo. Sendo este estudo a leitura do não verbal, uso a força da imagem para ilustrar o verbal.

Concordando com o autor vale enfatizar que no processo de visualização busca-se sempre uma imagem, seja ela móvel ou não, neste caso, debruço-me na imagem fixa, a pintura.

> A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos. Quando tentamos ler uma pintura, ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em vasto abismo que é terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas. (...) Escreve Balsac, 'em suas representações, é aquilo que ela é em nós: apenas um artifício para comunicar idéias, sensações, uma vasta poesia. Toda imagem é um mundo, um retrato cujo modelo apareceu em uma visão sublime, banhada

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> de luz, facultada por uma voz interior, posta a nu por um dedo celestial que aponta no passado de uma vida inteira, para as próprias fontes da expressão'. (Manguel, 2001, p. 29-30)

As imagens inundadas de sentidos diversos, decorrem várias interpretações, principalmente se contém a gestualidade, ora ato (conduta), ora ato (movimento). Neste exercício de visualização, a título de exemplo, apresento apenas três imagens que visualizo a atmosfera gestual que promove, a meu ver, um diálogo com o texto de Baudelaire, (Fig. 3 - 4 - 5).



Figura 3

"Mulheres que exageraram a moda ao ponto de lhe alterar a graciosidade e destruir a intenção, varrem faustosamente os soalhos com as caudas dos seus vestidos e a ponta de seus xailes; vão e vêm, passam e tornam a passar, abrindo olhos de espanto como os animais, dando o ar de nada verem, mas examinado tudo."



Figura 4



Figura 5

"Tem a sua beleza que lhe vem do Mal (...), mas algumas vezes tingida com uma fadiga que frisa a melancolia."

Refiro-me, aqui, a dois outros que tratam da leitura, para melhor fundamentar o meu texto.

Para Jouve (2002, p.61) "A leitura (...) longe de ser uma recepção passiva, apresenta-se como uma interação produtiva entre texto e o leitor. A obra precisa, em sua constituição, da participação do destinatário". Um outro autor Michel Charles (apud, Jouve, 2002, p. 31) aponta que "A leitura é uma experiência e se encontra, como tal, submetida a um conjunto de variáveis (...). No grande jogo das interpretações, as forças do desejo e as tensões da ideologia têm um papel decisivo. Em todo o caso esse jogo só é possível na medida que os textos o permitem. (...) a leitura é uma relação".

unesp

Concordando com os dois autores e fazendo esse exercício de visualização, lanço alguns questionamentos. Porque Néret viu Toulouse Lautrec em Baudelaire e não um outro pintor? Porque estudando Degas e Lautrec, não li, em Degas essa gestualidade, e concordei com Néret? Não poderia ser as bailarinas de Degas, em vez das dançarinas de Toulouse Lautrec? (Fig. 6 - 7 - 8)



Figura 6

"Mulheres que exageram a moda ao ponto de lhe alterar a graciosidade e de destruir a intenção, varrem faustosamente os soalhos com a cauda dos seus vestidos e a ponta dos seus xailes; vão e vêm, passam e tornam a passar, abrindo olhos de espanto como os animais, dando o ar de nada verem, mas examinando tudo."



Figura 7



Figura 8

"Tem a beleza que lhe vem do Mal, (...) mas algumas vezes tingida com uma fadiga que frisa a melancolia."

Visualizando estas imagens, os gestos são semelhantes e podem levar o leitor a ver Degas em vez de Toulouse Lautrec. Mas, o leitor preparado sabe que não se deve desprezar que o gesto impresso em Degas está impregnado do conteúdo da dança teatral, ele é produzido, "enformado", ele exprime a fantasia, é uma representação. Em contrapartida, Toulouse Lautrec exprime o gesto natural (genuíno), embutido em seu conteúdo a sedução, o trágico, o irônico, o psicológico e o social que rimam com Baudelaire.

Para emitir uma resposta a essas indagações é preciso pinçar e usar como *partenaire* os estudos que cercam e fundamentam a dança. Quando se lê a gestualidade, nessa área, estão contidos o **texto**, o **sub-texto** e o **contexto**, ancoro-me em Isabel Marques para expor a respeito. Afirma a autora que, o primeiro

unesp

conteúdo da dança é o **texto**, neste, está contido a "improvisação, composição, repertórios"; no **sub-textos** estão contidos os "elementos estruturais da dança (coreologia), elementos sócio-afetivo-culturais" e no **contexto** contém a "história, música, cinesiologia, antropologia, anatomia, estética, crítica etc." (Marques, 1999, p.101). Explica Lenira Rengel que coreologia para Laban:

> 'é a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como um estudo geométrico, mas na realidade é muito mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença que o movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável' (LABAN, 1966, p.viiii) (...) é uma gramática e sintaxe do movimento que engloba a corêutica, a eukinética, o uso instrumental do corpo, com outro(s) corpo(s) e do(s) corpo(s) com o espaço e os sistemas de notação (Rengel, Lenira, 2000, p. 35)

A corêutica é o estudo que Laban desenvolveu sobre a organização do espaço e recebe o nome também de harmonia espacial; já a eukinética estuda o ritmo e dinâmicas do movimento humano, sob a luz dos aspectos qualitativos.

Tanto em Degas como em Toulouse Lautrec esses conceitos são relevantes e inerentes à gestualidade na tela dos dois pintores.

Escolhi Toulouse Lautrec porque o gesto lingüístico-literário dá alguns sinais, ao ler: "varrem faustosamente os soalhos com a cauda dos seus vestidos e a ponta dos seus xailes" (o figurino); "Aqui majestosa, acolá ligeira, ora elegante, mesmo frágil, ora ciclópica; umas vezes pequena e picante, outras **pesada** e monumental", (volume corporal), e ainda "Ela representa bem a selvageria na civilização. Tem a sua beleza que lhe vem do Mal"; o escritor sinaliza definitivamente que não poderia ser uma mulher (bailarina) do ambiente da Ópera de Paris e sim, uma mulher talvez de Montmartre dos cabarés daquela região.

Ao ler "varrem faustosamente os soalhos com a cauda dos seus vestidos e a ponta dos seus xailes." o texto remete ao figurino, e esse índice pode trazer interpretação ambígua. Tanto pode ser a personagem do ballet clássico, travestida

unesp

com uma vestimenta que possibilita esse gesto, ou ainda, as suas acompanhantes (mães) na Ópera de Paris, como também, as dançarinas de Toulouse Lautrec que trajavam-se no cotidiano do cabaré dessa maneira.

O sinal mais contundente para a escolha de Toulouse Lautrec está no gesto "pesada" (entendido como volume corporal), este, no contexto do ballet clássico (anatomia, cinesiologia, estética, etc) seria impossível estar presente no corpo de uma bailarina. Independente de época ou encenação, o biótipo físico e "expressivo" que solicita esse estilo, não condiz com um volume corporal insinuado nesse gesto lingüístico. O contexto apresentado por Degas é a aristocracia mesmo com todas as suas contradições. Já o contexto priorizado no texto pictórico de Toulouse Lautrec e no texto escrito de Baudelaire é o mesmo, ambos, através de diferentes linguagens e época, desvelam ao mundo o *bas-found* da cidade Luz. Um é o pincel repórter dos cabarés e o outro é o poeta das "Flores do Mal".

Feito essa explanação reforço que a gestualidade deve ser lida como se lê qualquer outro texto, na sua totalidade, seja ele verbal e não verbal, porque o homem é um ser comunicativo, e todas essas linguagens o atingem.

Sabendo que a leitura dá caminhos múltiplos, faço um convite: dê asas à imaginação e nessa trama de linguagens entrelace outros textos e produza o seu texto; "Toda boa história é, está claro, uma imagem e uma idéia, e quanto mais elas estiverem entremeadas melhor terá sido a solução do problema" (Manguel, 2001, p.17).

Acordando com essa citação, uma outra maneira de perceber o peso do gesto é aquele visto no teatro. Quando somos espectadores e vemos um ator se destacar em cena, mesmo que imóvel no canto do palco, surge uma questão. O que faz esse ator "roubar a cena" dos demais? Escreve Sonia Machado de Azevedo:

unesp

> Todos os atores que estão no palco tem presença, no sentido de estarem fisicamente ali. Mas o fato que, embora todos estejam presentes, uns nitidamente mais presentes do que outros. (...) não é o movimento em cena que causa a intensidade da presença; muitas vezes, um ator imóvel num canto do espaço capta e centraliza toda a nossa atenção. Não são as ações que realiza, nem tampouco o que diz, nem mesmo a técnica de atuação que torna o ator mais visível e sensível ao nosso olhar. (...)
>
> ...Se não é o movimento que suscita o nosso interesse, então o que poderá ser?
>
> ...Quando o ator está realmente presente, concentrado no que faz, seu corpo ilumina-se. Toda a sua energia está voltada, todo o tempo, para os objetivos a que se propôs: uma grande integração entre seu corpo, seus afetos e sua mente manifesta-se num tipo especial de brilho. È esse brilho o resultado de sua energia vital corretamente direcionada; esse estado de inteireza garante ao ator uma marcante presença, mesmo na maior imobilidade. Algo pulsa nele enquanto representa. (...) Ele está absorvido. (...) Essa absorção não admite ruídos nem outros pensamentos: cada momento é um, inexiste o futuro. Ele é. Imerso nas ações onde pensamento e emoção são uma coisa só: vivência somática. Neste estado a atenção amplia-se, a percepção de si aumenta englobando tudo o que está à sua volta; uma tranqüilidade atenta, para (...) improvisar sossegado, se for necessário.
>
> No extremo oposto encontramos o ausente cênico ou a ausência cênica do corpo presente: (...) caracteriza-se pelo corpo desabitado; a alma distanciou-se, ficou em casa, reconhece um amigo na platéia, critica sua própria atuação. (...)
>
> ...O movimento do soma do ator, não somente aquele que o leva em direção à personagem, mas é o que permite a pulsação desta dentro dele, como se de fato existisse. E esse movimento, por mais que faça uso das ações físicas, é um movimento interior de disponibilidade para a entrega, em primeiro lugar. Um movimento que relega a um segundo plano a própria personalidade, para ceder lugar à de outrem que presida a um corpo concreto e presente a fim de existir.
>
> Somente ao homem é dado tal poder: colocar-se no lugar do outro; deixar que o outro se coloque em seu lugar, em sua casa, seu corpo. Estar presente, então, é deixar habitar-se por outro que não o si mesmo, emprestando-lhe toda sua força vital: ausentar-se, no entanto, sem ausência, sem nenhuma perda.(...)
>
> A gênese do gesto na relação do personagem. Como a personagem pode dar-se a conhecer ao ator ou ser dada não é o momento, o que mais importa. Quer ela venha de sua imaginação, (de imagens formadas a partir da leitura e análise de um texto), quer ela seja claramente formalizada (...) de todo modo ela terá invadir o soma do ator. Tenha essa visão seu ponto de partida através de uma forma corporal, seja vista como caráter a ser presentificado, das duas maneiras o gesto (...) terá de ser, por ele, e apenas por ele, criado (...) é preciso que o ator saiba perceber a conexão imediata entre imaginação e sensações corporais correspondentes; possa conhecer os lugares onde se alojam fisicamente dadas emoções (...) e trabalhe com os cinco sentidos a fim de desbloquear a energia dramática necessária à produção gestual espontânea. O gesto se forma através dos desenhos nítidos podendo ser repetido incansáveis vezes quase lógicos desenhos. (Azevedo, M. 2002, p. 180-178-179-182-180-215)

Portanto, esse ator que "rouba cena" na imobilidade, está possuído de uma gestualidade que se apóia no movimento mecânico sem ação, ele precisa, da alquimia gestual (movimento estático-gestual), transmitir ao espectador a força de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sua imobilidade. No meio de todos os atores que o cercam ele comunica, através desse movimento congelado, um texto mudo, cheio de significações, presentifica-se, aí, a força do gesto em outra linguagem, a do teatro.

Destaco que a gestualidade da dança, seja ela clássica ou popular, se desenvolve da mesma maneira, e a estase gestual é uma das protagonistas dessa linguagem, tanto no vocabulário do *ballet* clássico como do cancan.

Jean Galard ao mencionar o gesto no teatro, diz que

> O teatro restitui a cada gesto todos os seus poderes simbólicos, rompe o encadeamento dos movimentos transitivos, valoriza cada atitude, impede-a de fundir-se, despercebida, na totalidade indiferenciada de tal ou qual conduta socialmente indentificável. Os silêncios deixam de ser as pausas da significação; os ruídos tornaram-se coisa diferente de parasitas da comunicação; a qualidade das luzes não se reduz mais às funções da iluminação. Mas a amplitude nova da atenção assim solicitada, que, por ser difusa, não deve ser menos vigilante, esse alargamento da consciência, agora desfocalizada e requerida para encontrar sentido em cada entonação, em cada atuação, em cada expectativa, só parecem possíveis às custas dos inúmeros artifícios que reduzem, por algum tempo, o mundo às dimensões de uma cena. Ora, o grande lance, ainda aí, para os mais exigentes, é a relação entre o palco e as fileiras do público, o espaço entre a cena e os bastidores, o intervalo entre o espetáculo e o tempo profano que o precede e o sucede. (Galard, 1997, p. 93-94)

Amplio essa menção do autor à gestualidade da dança, e ao referir-se sobre a redução do mundo em uma cena, o autor remete a uma relação que é constante em dança, seja ela teatral ou popular (salões, rua etc) que deve ser estendida. Há uma linha imaginária que delimita dois mundos: o real e a fantasia, nesse duo a gestualidade se apresenta imbuída do gestual personalizado (da própria pessoa) e do gestual representado (o personagem e a linguagem de atuação).

Em Degas (ex: "*L'Etoile, 1876-1877*" – fig. 24, *corpus* deste estudo), essa linha presentifica-se na ribalta e na coxia: a bailarina de Degas, ao romper a cena, é apossada de uma gestualidade "enformada", que reproduz o gesto conforme o texto coreográfico (o *arabesque*) ou teatral, é um gesto que escreve a cena para ser lida no vocabulário do *ballet* clássico, ela é um personagem, sabe todos os códigos coreográficos do inicio ao final do texto, mesmo se a *performance* for um *pas de*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

deux, a bailarina conhece o subtexto do outro, é um texto estudado. Já quando a mesma bailarina adentra nos bastidores, a sua gestualidade retorna ao original, ela é ela mesma, impregnada de gestos espontâneos, mesmo que este, esteja sendo executado como exercícios de aquecimento muscular ou marcações coreográficas. No palco a bailarina empresta o seu movimento à língua, ela é personagem; na coxia, ela não é personagem, é ela mesma. Degas flagra os dois instantes em sua tela: a bailarina personagem-artista e a bailarina-pessoa comum.

Semelhante, vejo Toulouse Lautrec. A gestualidade contida nas cenas dos salões do cancan transita em duas margens: em uma, está a dançarina que reproduz os movimentos do cancan; na outra, está a mulher comum, ambas transitam no mesmo leito. A linha imaginária, aqui, se embaraça e às vezes se dilui. A dançarina deste texto, apreende os movimentos do cancan impõem a sua própria gestualidade e inicia com o espectador e ou *partenaire*, (tanto no palco como no salão) um diálogo vivo impregnado de perguntas e respostas gestuais, sem saber (na maioria das vezes) a resposta do outro. Esse outro, pode ser tanto o espectador entusiasmado que se envolve nesse texto, como o seu *partenaire*. Essa dançarina brinca com a dualidade, ora "se faz personagem", ora se faz pessoa comum, mas não se entrega a nenhum personagem (teatral), ela sabe o que quer, através de sua dança impõem e inscreve o seu gesto, ela é a coreógrafa. No cabaré não há cortina, existe, como pano de fundo um outro cenário, as suas coxias são estreitas, lá a "representação" expõe, por meio de seu subtexto, texto e contexto, uma outra cena: a da vida real. Aqui, o gesto de uma dançarina não pode ser como de uma bailarina (comandado, produzido, medido tecnicamente) senão ela não realiza a sua intenção.

Tanto no *ballet* como no cabaré o homem é um ser expressivo, e a cada olhar e gesto emite um significado. Como posso ler e distinguir a gestualidade traçada nas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

bailarinas de Degas e nas dançarinas de Toulouse Lautrec? Como reconhecer as mensagens que o corpo emite espontaneamente no movimento do cotidiano e decodificá-las nos dois estilos de dança?

Com esses exemplos do universo gestual, contidos nos músicos e maestros, no texto lingüístico, e no teatro entremeados ao mundo da dança, permitiu-me fazer um "aquecimento" e iniciar a compreensão e interpretação existente nas entrelinhas dos textos e contextos do *corpus* deste estudo.

Visando a leitura gestual da linguagem do *ballet* clássico e da dança popular, impressas nas telas dos dois pintores, vale inserir o que pensa Isabel Marques sobre o corpo em dança. Ela aponta dois olhares que cabem nesta abordagem: o "corpo instrumento" e o "corpo natural" (Marques, 2003). Emprestando da autora essas denominações, passo a usá-las com minha roupagem, o primeiro corpo, é o corpo que sustenta o *ballet* clássico (o corpo instrumento) com as suas regras, e técnicas depuradas; o segundo é o corpo que veste a dança popular-cancan (corpo natural), sem rigidez técnica, expressa gestos espontâneos, dialoga livremente com qualquer espectador e ou parceiro.

Em se tratando de uma análise pictórica elaborada no século XIX, sigo os olhares da época e o movimento natural visto como inerente ao homem. Portanto, o "corpo natural" deve ser compreendido como manifestação natural e espontânea, a expressão de sua essência. Sigo o caminho e o olhar dos contemporâneos dos dois pintores e analiso a gestualidade no contexto da época (1800-1920).

É visto em Toulouse Lautrec os desenhos coreográficos e a linguagem corporal estabelecida nesse texto, e como o *ballet* clássico, o *cancan* passou por algumas alterações nominais, transformou-se num espetáculo e passou a ser chamado de

unesp

> *quadrille réaliste* em homenagem aos seus dançarinos de classe baixa, cujo estilo de dança era amador e, assim, autêntico. Esta dança tinha surgido como *cancan* (uma palavra onomatopaica, significando escândalo ou mexerico), uma dança alinhada em que os dançarinos, exclusivamente clientes, chutavam todos a um só tempo. Mas (adquirira caráter de exibição. Ela havia se tornado, antes de tudo uma dança para mulheres, que eram chamadas *chahuteuses* (desordeiras) e se vestiam com roupas normais e chapéus, pois as leis concernentes aos espetáculos de cabaré eram muito restritivas e proibiam especificamente o uso de trajes típicos pelas dançarinas. No entanto, não era preciso muita imaginação para contornar os regulamentos: as mulheres simplesmente levantavam as sais enquanto dançavam, mostrando uns cinqüenta metros de anáguas rendilhadas, meias pretas de seda e sapatilhas pretas de cetim. Em vez de tentar dançar de maneira uniforme, cada dançarina procurava sobrepujar as demais, acrescentando seus próprios passos especiais, sua maneira particular de curvar-se, girar e saltar. Não raro La Goulue ou outra dançarina dava um pontapé tão alto que- enquanto mostrava o punhado de fitas cor-de-rosa que amarravam suas ceroulas nos joelhos- conseguia tirar a cartola da cabeça de algum espectador. A dança terminava tipicamente, quando as mulheres escorregavam em *spagati* no chão, com as saias abertas em círculo ao seu redor.
>
> Com o tempo, a dança desenvolveu-se ainda mais, transformando-se em *quadrille naturaliste*, presumivelmente em homenagem ao movimento literário naturalista, que retratava com freqüência a realidade brutal, desagradável da vida das classes sociais mais baixas. A mudança de nome implicava uma vulgaridade degenerada; e a dança mostrou-se à altura de seu nome.
>
> Henry, que amava um espetáculo, gostava particularmente de La Goulue, Ele sentia atraído por sua personalidade ultrajante e talvez se identificasse com seu apetite insaciável por toda sorte de prazer. Os desenhos dele capturaram sua silhueta, suas afetações, sua arrogância. Ele não só apreendeu sua linguagem corporal, como também sua impertinência, sua presunção e um doloroso indício de como ela seria quando estivesse velha. Esses desenhos, que deram origem a pinturas e mais tarde a um cartaz, tiveram um duplo impacto. Pelo fato de La Goulue ser tão famosa em Montmartre, Henry tornou-se conhecido como um artista que pintava rostos de Montmartre. No Elysée- Montmartre, a *quadrille naturaliste* tinha sido mercantilizada, tornando-se a *quadrille érotique* em panfletos publicitários. E era tão escandalosa que a polícia enviou ao cabaré o supervisor da moral pública (...) para verificar se os dançarinos permaneciam nos limites da decência. Quando ocasionalmente apanhava uma menina sem a roupa de baixo, o inspetor a expulsava do salão até que ela voltasse 'decentemente vestida; o Elysée não era um bordel.' (Frey, 1997, 79-80-81).

Essa maneira de dançar se desenvolveu e se perpetuou em Montmartre em vários cabarés, mas o palco de Toulouse Lautrec que será lido neste estudo são o Moulin de la Galette e o Moulin Rouge.

A *quadrille* dançada no Moulin de la Galette não era executada por bailarinos profissionais e sim, por dançarinos amadores, isso ficava visível pela desorganização da dança. Por ser uma dança de divertimento (dança de salão), qualquer pessoa dançava, mas se diferenciava das demais pela gestualidade das

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mulheres, levantando as saias para o alto para executar o *chahut* (momento da dança do chute para o alto) mostrando, não apenas, os franzidos das rendas, e sim, a roupa íntima, era uma dança picante.

La Goulue havia começado a dançar no *Cirque* Fernando (uma das telas de Toulouse), aos 16 anos de idade, a dançarina tinha cabelos avermelhados (preferência de Lautrec pelas ruivas) e era descrita freqüentemente "como 'uma garota estranha, com face de vampiro, o perfil de uma ave rapina, uma boca torcida e olhos metálicos, e que dançava com gestos definidos ou então, 'o rosto de uma criança obstinada, de mente suja e um olhar estouvado, provocador'" (Frey, 1997, p. 77). Marcou o seu desempenho com uma gestualidade própria, não hesitava ao término de sua performance, virar as costas para o público e sacudindo e jogando as suas fartas saias sobre a cabeça, mostrava as nádegas vestidas em um calção rendilhado, aplicado no centro deste, um coração vermelho, levando ao delírio os espectadores e parceiros de dança. (Frey, 1997, p. 77)

No Moulin Rouge a *quadrille naturaliste* tinha uma característica diferenciada, era, às vezes, executada sem a participação do espectador. Conta a biógrafa de Toulouse Lautre Julia Frey que

> No salão de dança principal, cada casal pagava cinco *sous* para dar uma volta na pista, sendo ocasionalmente substituído por dançarinos profissionais, que executavam a escandalosa *quadrille naturaliste.*
>
> Em 1900, um guia para turistas descrevia Lê MOulin Rouge como: '(...) Em cada lado do salão há uma plataforma, uma ampla galeria aberta, da qual se pode ver a dança sem nela tomar parte e desfrutar uma visão geral de todas as mulheres vagando e desfilando à sua frente nesse verdadeiro mercado livre do amor...
>
> Algumas famílias inglesas (...) estão escandalizadas com a visão dessas mulheres que dançam sozinhas, sem parceiros, e cuja elasticidade muscular, ao esparramarem as pernas no *grand écart* [*spargat*], denota uma análoga elasticidade da moral (...) Através dos franzidos das rendas das ceroulas ou através da gaze transparente das meias de seda, podem-se amiúde capturar lampejos de pele branca ou rosada, revelada, como amostra, por essas belas vendedoras de amor'. (Frey, 1997, p.149).

Essa dança, com o seu vocabulário próprio, distingue-se do balé clássico na expressividade e na técnica. Embora, para executá-la, seja necessário os dois

unesp

ingredientes do estilo: a técnica e a expressão; ela não segue a teoria, a disciplina, a composição exigida no balé clássico, é aprendida mecanicamente e expressada conforme interesse do dançarino no momento de execução, é espontânea.

O olhar da gestualidade do *ballet* clássico e do cancan nas telas dos dois pintores é uma imagem fixa, mas não deve se descartar o movimento (seqüência coreográfica e ação) que os dois pintores visualizaram antes durante e depois do que imprimiram.

O movimento se faz dança por meio de deslocamentos e estaticidade, o corpo se projeta no tempo e no espaço, por isso, a dança recebe o *status* na arte como a arte do tempo e do espaço. Ao se jogar no espaço-tempo, o corpo-movimento-gesto brinca com seriedade, ele conversa com os opostos: diverte e entristece, briga e acaricia, ganha e perde, assusta e tranqüiliza, acolhe e repulsa, expande e contrai, seduz, ironiza, joga com a lei da gravidade e provoca sobressaltos no espectador, desenha linhas que, traduzidas, causam variadas emoções, e assim ele se faz único. Helena Katz diz "Quando irrompe no corpo, o movimento, ele mesmo, já um resultado, se presentifica como único. Irrepetível. Porque é da qualidade do movimento morrer a cada vez que nasce" (Katz, 1994, p. 58). Que tempo-espaço é esse que proporciona esse jogo cênico? Merleau-Ponty afirma que:

> Vê-se melhor, considerando o corpo em movimento, como ele habita o espaço (e aliás o tempo) porque o movimento não se contenta em sofrer o espaço e o tempo, ele os assume ativamente, ele os retoma em suma significação original que se apaga na banalidade das situações adquiridas. (...) O contorno de meu corpo é uma fronteira que as relações de espaço ordinárias não transpõem. Isso ocorre porque suas partes se relacionam umas às outras de uma maneira original: elas não estão desdobradas umas ao lado das outras, mas envolvidas umas nas outras. (...) O espaço corporal pode distinguir-se do espaço exterior e envolver suas partes em lugar de desdobrá-las, porque ele é a obscuridade da sala necessária à clareza do espetáculo, o fundo de sono ou a reserva de potência vaga sobre as quais se destacam o gesto e sua meta, a zona de não-ser *diante da qual* podem aparecer seres precisos, figuras e pontos. (...) 'Já a motricidade, considerada no estado puro, possui o poder elementar de dar um sentido (*Sinngebung*).' (...) 'A motricidade é a esfera primária em que em primeiro lugar se engendra o sentido de todas as significações (*der Sinn aller Signifikationen*) no domínio do espaço representado'. (...) O

unesp

> hábito de uma dança não é encontrar por análise a fórmula do movimento e recompô-lo, guiando-se por esse traçado ideal, com o auxílio dos movimentos já adquiridos, aqueles da caminhada e da corrida? Mas, para que a fórmula da nova dança integre a si certos elementos da motricidade geral, primeiramente é preciso que ela tenha recebido como que uma consagração motora. É o corpo, como freqüentemente o disseram, que 'apanha' (*kapiert*) e que 'compreende' o movimento. A aquisição do hábito é sim a apreensão de uma significação, mas é a apreensão motora de uma significação motora. (...) A posição dos objetos está imediatamente dada pela amplitude do gesto que a alcança e no qual está compreendido (...) Os lugares do espaço não se definem como posições objetivas em relação à posição objetiva de nosso corpo, mas eles inscrevem em torno de nós o alcance variável de nossos objetivos ou de nossos gestos.. (Merleau-Ponty, (1971, p.113-114-143-146-197-198-199)

Conforme Mônica Dantas (1999, p. 28) "para que haja movimento é preciso também haver o não movimento, a quietude, o silêncio do corpo dançante. É o imóvel o que sustenta o movimento, assim como vazio- o não movimento- solicita e impulsiona o movimento para ser ele mesmo..."

Por isso, ao ver as bailarinas de Degas e as dançarinas de Toulouse Lautrec, o leitor lê ambas dançando; uma, no repertório do *ballet* clássico, entranhado de regras e técnicas depuradas, movimentos e gestos codificados, visando o palco teatro, o da representação; a outra, no conteúdo da dança popular com regras e técnicas não tão depuradas, movimentos e gestos frenéticos e insinuantes, visando também um palco, o da vida. Da mesma maneira, ambas convidam o leitor ao texto, efetivando o processo comunicativo. Mas, o leitor preparado sabe que não é apenas através da gestualidade que a mensagem é transmitida, a composição pictórica reúne ingredientes para a interpretação textual.

O movimento, em dança, requer extrema prontidão, ele luta com os opostos, a rapidez e a lentidão, impulso e contenção, imobilidade e ação. Nesse mostrar-se, o movimento, parece desaparecer. Pinço o que Barthes escreve sobre o traço em "O óbvio e o obtuso", e faço uma analogia com o movimento na dança, diz ele:

> (...) o traço não é apoiado, ao contrário, esfumaça-se, não dissimulando a marca sutil deixada pela borracha: a mão traçou algo que seria uma flor, e em seguida, pôs-se a preguiçar sobre as linhas traçadas; a flor foi escrita e , depois, desescrita; os dois movimentos continuam vagamente superpostos; três textos (...) estão diante de nós, um tendendo a apagar o outro, mas com o único objetivo de fazer com que possamos ler esse

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> apagar: verdadeira filosofia do tempo. Como sempre, é necessário que a vida (a arte, o gesto, o trabalho) testemunhe sem desespero seu inelutável desaparecimento: ao entrelaçar-se, (...) ao mostrar seu nascimento, as formas já não cantam as maravilhas da criação, nem as mornas esterilidades da repetição; dir-se-ia que lhes cabe unir, em um único estado aquilo que aparece e aquilo que desaparece (...). (Barthes, 1990, p. 150).

Como esse traço, o movimento em dança é uma rede, um desenvolve por meio do outro, um é conseqüência do outro, nessa trama, um desaparece e o outro aparece, "jamais os movimentos parecem se deter, cada movimento conserva a força de dar vida a outro movimento" (Dantas, 1999, p. 29). Mas traçam na cena uma pintura invisível que só é fixada pelos pincéis dançarinos do espectador vislumbrado pelo movimento. Assim o é também na pintura, um traço rima com o outro, ao sobrepor, um, não deixa de existir mas serve para compor uma linha que escreve na tela, o mesmo que uma bailarina ou uma dançarina traça no ar, movimentos poéticos impregnados de técnica e emoção, gerando a composição.

O movimento em dança recebe influência biológica, psicológica, social, artística e cultural, ele não é abstrato, ele é construído, neste estudo, **sob** e **pelo** olhar do outro. Dessa forma no mundo atual, o movimento natural em dança está se perdendo, mesmo impregnado de informações anteriores no cotidiano não caminhamos, saltamos, agachamos, deitamos da mesma maneira.

> Existem, sim, diferentes modos para realizar determinadas ações, diferentes técnicas corporais. Conforme Mauss, as técnicas corporais 'são maneiras pelas quais os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos' (...) são, portanto, particularidades de determinados grupos sociais transmitidas através da educação, da imitação, da convivência, da tradição. Desse modo, os atos, atitudes e hábitos corporais, muitas vezes percebido como fatos naturais relacionados apenas às características biológicas ou psicológicas dos indivíduos, são conseqüências principalmente de processos educativos e de padrões sociais. (...) Katz (...) trabalha com precisão essa questão: 'Para ser existente, o corpo se constrói fisicamente, isto é, se molda de acordo com as séries motoras que recebe enquanto instruções. (...) Além dele existir com seus contornos e pesos, se move de acordo com a técnica que o treinou. Condicionantes em excesso para algo funcionar tão somente como tabula rasa. (...) O corpo se dá a ver dentro da tal linguagem que adquiriu, isto é, da técnica que o conformou. Na motricidade de cada corpo se recolhem os sinais indicadores do que ele reteve como seu'. Mesmo que não tenham sido submetidos a um processo formal de aprendizagem, quando homens e mulheres dançam, seus movimentos são conseqüência de experiências anteriores. O aprendizado da dança pode resultar de vivências coletivas e/ou a partir da observação e execução de movimentos

> tradicionais realizados por determinados grupos, sem que ninguém precise deter-se a ensinar passos de dança. Do mesmo modo, pode-se criar técnicas pessoais, que reinventarão gestos, passos e movimentos, propiciando um modo particular de se dançar. (...) estarão ligadas, de alguma maneira, às experiências dos indivíduos em sociedade. (Dantas, 1999, p.33)

Nessa perspectiva visualiza-se os dois estilos de dança apresentados pelos dois pintores. Nas vivências coletivas vem moldado ao corpo um imenso repertório de gestos que codificados são inseridos no repertório do ballet clássico. O movimento em dança não é único, sempre recebe influências, ou da natureza, ou da sociedade, ou tecnológica. O homem é um ser imitador.

Há vários estudos sobre o gesto, o conceito da comunicação do não-verbal fascina leigos não - leigos há muitos séculos. Quem contracena comigo nessa afirmação são os pintores, escultores bailarinos, dançarinos e coreógrafos que sempre mostraram quanto um gesto ou uma pose podem conter. Na litografia de Toulose Lautrec "*Jardin de Paris: Jane Avril*, 1893" (fig. 9) (*corpus* deste estudo) mostra, por meio de um gesto, que um olhar, acompanhado de um franzir e elevar de sobrancelhas, tonificando o arqueamento natural, agregado a um agarrar com as mãos o braço de um contrabaixo pode ser intrepretado como gestual de surpresa, fúria, atenção, excitação. Contrapondo à figura masculina, é visto nessa mesma cena pictórica, a figura de uma mulher que em seu gesto fisionômico apresenta um olhar baixo, boca entreaberta e flácida e queixo afrouxado. Agregado a essa disposição facial é visto no gesto corporal o membro inferior direito (pernas) elevado (*attitude*) (na altura dos ombros), e semiflexionado com os pés soltos, sendo apoiado pelo membro superior direito (braços), o outro membro está, provavelmente (o vestuário não permite visualização), semiflexionado (*demi plie*) (sinalizado pela



Figura 9

prostração corporal) com o pé virado para fora (*en dehors*) em tensão; a mensagem dessa composição corporal sugere um corpo disponível, de entrega de esvaziamento, um corpo possuído, como também apontam através dos pés o responsável por essa posse e entrega corporal: com o pé direito aponta o músico (o possuidor) daquele instante, com o esquerdo aponta a coxia, com uma leitura mais "apimentada" e aprofundada, esse pé sugere a intenção do músico (ou do pintor!).

Esta descrição mostra as duas comunicações gestuais: a fisionômica e a corporal. Para se alcançar uma leitura analítica e sugerir as entrelinhas, é preciso reunir todos os dados implícitos no texto visual, as palavras nem sempre tornam claro o que se deseja explicar, principalmente em se tratando do gesto. Pego o quinhão de Laban quando diz que

> as palavras que exprimem sentimentos, sensações, emoções ou certos estados espirituais e mentais não são capazes de fazer mais do que arranhar de leve a superfície das respostas interiores que as formas e ritmos das ações corporais têm condições de evocar. O movimento, em sua brevidade, pode dizer muito mais do que páginas e páginas de descrições verbais.(Laban, 1978, p.141)

Faço uso da força da imagem (apud, Néret, 1996, p. 104-105) para mostrar o gesto corporal e fisionômico exposto na descrição.

Nessa litografia a gestualidade da dança se faz ver-se e por isso, mesmo estando em cena o cancan, emprego a língua específica do *ballet* clássico (*attitude, demi plie* e *en dehors*) na descrição, para clarear a leitura. Objetivando elucidar sobre o gesto citado na descrição (*attitude*) ancoro-me em Laban. Ele deixou ricas contribuições que sustentam até hoje inúmeras pesquisas sobre o movimento em dança, revela ele que a dança tradicional preservou uma volumosa quantidade de modalidades fundamentais de movimentos que são consideradas

> ações simbólicas. Tais modalidades são por exemplo, 'arabesques' e 'attitudes'. Se pesquisarmos até à raiz o significado de tais nuances de movimento, descobriremos que reside não na pose final, mas nos movimentos que levam a ela. Trata-se, entre bailarinos primitivos e crianças pequenas, da fluência flexível de um movimento de recolher, por

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> meio do qual é apreendido um objeto. Este gesto de possessão contrasta com o de repelir, que é um movimento direto de espalhar ou empurrar. O apoderar-se e o repelir são necessidades fundamentais. Na dança tradicional, essas ações estão petrificadas em posturas ou poses corporais características. A forma direta é denominada 'arabesque' e a flexível, 'attitude'.
>
> As ações comuns do dia a dia, que se evidenciam claramente nos movimentos do trabalho, constituem um dos estratos do mundo do movimento. Além deste, encontra-se um outro estrato nas piscadas(Laban, 1978, p.137)

Estudiosos em gestualidade sempre se preocuparam em observar, analisar e sistematizar o gesto focando todos os seus aspectos. Há uma análise elaborada por Doris Humphrey que amplia o estudo do gesto e os divide em sociais, funcionais, rituais e emocionais, entende ela que "uma dança, mesmo com uma técnica perfeita, será sempre medíocre se o coreógrafo e o bailarino não tiverem nada a dizer (...) A dança se alimenta dos movimentos da vida" (Garaudy, 1980, p. 122)

Segundo o filósofo Roger Garaudy, a estudiosa ao fixar essa divisão revela dados interessantes, diz ele:

> Os gestos sociais são os que expressam, de um modo direto ou simbólico, as relações entre os homens. A dimensão desta categoria amesquinhou-se através dos tempos. Para devolver-lhes sua plenitude é importante que o bailarino reencontre as mais remotas raízes vivas desses movimentos. Saudar alguém, por exemplo, não é, atualmente, nada mais do que tirar o chapéu e inclinar a cabeça. Entretanto, nas origens, como revelam os frisos do Egito e da Mesopotâmia, era a prosternação do cativo diante do trono do vencedor, deitado de bruços, de braços estendidos, para tornar evidente a ausência de armas e sua posição indefesa, com o rosto no chão e o corpo expondo suas partes vulneráveis, sobretudo a nuca.
>
> Esta atitude foi simbolicamente transposta para a cerimônia de ordenação dos padres.
>
> Com o passar dos séculos, este gesto primitivo estilizou-se e ritualizou-se na etiqueta das cortes reais, para reduzir-se ao mínimo na reverência ou saudação atuais, mantendo porém os traços originais de suas origens: o corpo curvado, a nuca baixa e exposta, a cabeça descoberta.
>
> Os gestos funcionais são essencialmente do trabalho, expressando não mais apenas uma relação do homem com o homem, mas também com a natureza, (...) Laban encontrou nas danças populares a essência do ato do trabalho. (...) a passagem da execução direta para a transposição simbólica é um tema de estudo fundamental para o bailarino. Não reencontramos a tensão do corpo carregando um fardo exaustivo na expressão coreográfica simbólica que representa alguém carregando o peso de sua culpa?
>
> Os gestos rituais exprimem, na vida religiosa, a relação do homem com as forças sobrenaturais, com os seus deuses, e os movimentos de dança que muitas vezes constituíram liturgias. Esses gestos subsistem ainda, sob forma mais limitada, nas cerimônias da vida profana civil, com

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> seus cortejos, movimentos alternados de levanta e sentar, aplausos ritmado, gritos coletivos.
>
> Os gestos emocionais, os mais importantes para o bailarino, são os gerados espontaneamente por nossos diversos sentimentos. (...) o amor (...) como Pierrô que fala de sua paixão juntando a mão sobre o coração, (...) a tristeza que se expressa fechando-se braços junto ao corpo e dando a todo o corpo uma forma côncava, ou a alegria, que se manifesta nas crianças por saltos e piruetas, são sentimentos facilmente perceptíveis através dos gestos. (Garaudy, 1980, p.122-123).

O pintor imprime a expressividade que deseja aos personagens de sua Obra, ele fixa a intensidade e a significação da gestualidade para gerar um diálogo com o leitor. Vale destacar que os pintores são depurados observadores, tudo que os rodeia fica vulnerável à captura de seus olhares e conseqüentemente, o pincel torna a extensão de seu pensamento, apreende os movimentos e emoções ao seu redor e em empatia com o observado constrói um novo, fixa e expressa no observado as suas sensações bio-psico-sócio-cutural-espirituais-artística.

Em comunhão a isso encontro em Valéry apoio. Ao discorrer sobre Degas diz ele:

> Observar é, em grande parte, imaginar o que queremos ver (...) o cérebro torna-se pura retina. (...) Havia em Degas uma curiosa sensibilidade para a *mímica*. Aliás, as bailarinas (...) que retratou, ele as apreendeu em atitudes profissionais significativas, o que permitiu que renovasse a visão dos corpos e que analisassem inúmeras poses com as quais os pintores jamais se haviam ocupado antes dele. (...) o olhar constrói. (...) um desejo apaixonado pela linha única que determina uma figura (...) encontrada na vida, na rua, na Ópera, (...) e até em outros lugares; mas também uma figura surpreendida em sua atitude mais singular, em determinado instante, nunca sem ação, sempre expressiva (...) desejo de formar mais minuciosamente a imagem esboçada na mente faz pegar o lápis, e eis que tem início uma estranha partida, às vezes furiosamente conduzida, na qual esse desejo, o acaso, as recordações, a ciência e as facilidades desiguais que se encontram na mão, na idéia e no instrumento se combinam, realizam trocas cujos traços, sombras, formas, aparências de seres e de lugares- a obra, enfim- são os efeitos mais ou menos felizes, mais ou menos previstos. Ainda que se dedique as dançarinas, captura-as mais do que as seduz.
>
> Quanto à sensibilidade mímica, tentarei dar um exemplo (...) Contou-me (...) uma dessas observações que retratam principalmente um observador. (...) uma mulher viera sentar-se não longe dele; percebeu o cuidado que ela tinha em estar bem sentada e bem arrumada. Passou as mãos sobre o vestido. Alisou-o, ajeitou-se e empertigou-se para melhor esposar a curva as banquetas; esticou as luvas em suas mãos, abotoou-as com cuidado, passou a língua sobre os lábios, que mordiscou um pouco, mexeu-se em sua roupa para sentir-se à vontade e fresca nos panos mornos. Por fim estendeu o véu após ter beliscado levemente a ponta do nariz, colocou um cacho no lugar certo com dedo veloz e, não sem ter verificado com uma olhadela o conteúdo de sua bolsa, pareceu concluir aquela série de

unesp

> operações adotando as feições de uma pessoa que encerrou seu trabalho, ou que, tendo feito tudo o que se pode fazer de humano antes de iniciar algo, está com o espírito tranqüilo e entregar-se às mãos de Deus. O bonde estremecia e começava a andar. A senhora, definitivamente instalada, permaneceu quase cinqüenta segundos em toda perfeição de seu ser. Mas ao fim desse tempo, que deve ter-lhe parecido eterno, Degas (que com gestos imitava perfeitamente o que estou descrevendo a duras penas) a viu insatisfeita: ela se ergueu, ajeitou o pescoço em seu colarinho, enrugou um pouco as narinas, ensaiou uma careta; depois, retomou suas retificações de atitude e de ajuste, o vestido, as luvas, o nariz, o véu... Todo um trabalho *muito pessoal*, seguido de novo estado de equilíbrio aparentemente estável, mas durou apenas um momento. Degas. por sua vez, recomeçava sua pantomima. Estava encantado. Mesclava-se à sua satisfação certa misoginia. Falei há pouco de animal feminino: receio ter-me expressado corretamente. Huysmans não escreveu que ele pintava as bailarinas com horror? (...) Degas sem dúvida julgava o sexo segundo seus modelos comuns considerados nas atitudes de que falei. Não aplicava nenhuma boa vontade em torná-las mais belas. Não sei qual foi a sua história de amor: Nossos julgamentos sobre as mulheres ressentem-se muitas vezes de nossas experiências. (...) Mas o caráter de Degas me faz pensar que a sua vida passada tinha pouca relação com o seu modo de reduzir a mulher ao que ele fazia em suas obras. Seu olhar negro não via cor-de-rosa. (Valéry, 2003, p. 29-49-105-106-107-108-125)

Degas, homem calado e recatado, era um observador atento e detalhista, as suas telas remetem a vê-lo como um "*voyeuer*", vivia transitando pelos camarins, bastidores, palcos e platéia sempre em busca de movimentos espontâneos e expressivos. Mesmo que ínfimos, ele os capturava e ao transferi-los em suas telas criava, com o seu pincel, a sua própria coreografia.

Toulouse Lautrec quando observava uma mulher que o interessasse citava as palavras de Ingres "A melhor maneira de possuir uma mulher ainda é pintá-la" (Néret,1996,p. 85).

Julia Frey ao retratar a vida de Toulouse Lautrec dispõe a característica do observador. Ao desenvolver os seus trabalhos, normalmente ele fazia os seus esboços no local de observação. Freqüentador de prostíbulos, cabarés, circos e teatros, buscava sempre observar o ambiente, o perfume, as pessoas, e dizia constantemente aos seus amigos:

> 'No teatro, não me importa se ele é ruim, sempre gosto dele (...) As peças não significam nada para mim. (...) Não entendi uma única palavra, mas para mim tudo bem. Não estou ouvindo. Nunca me aborreço no teatro; observo os atores fazendo caretas e posturas. Adoro vê-los atuando como canastrões' (...) o que gostava dos teatros eram os 'acompanhamentos', a

> arquitetura e a decoração do prédio em si, a cortina, a iluminação, o cenário, as maneiras de olhar e de se comportar dos atores e das atrizes. Gostava de ir aos camarins, até o 'labirinto' para ver se produziam os artifícios teatrais. Ele chegava a conhecer até os trabalhadores braçais dos teatros. A exemplo de Renoir, ele considerava a platéia parte do espetáculo como a peça em si, e a quantidade de trabalhos referentes a platéia era quase a mesma de trabalhos sobre atores e atrizes. Isso também valia, é claro para as suas obras que tinham o Moulin Rouge como tema (...) Disse Al. Georges 'A primeira coisa [que nos impressiona] é o estilo de desenho pessoal, curioso de M. Toulouse Lautrec, um observador cruel, sutil, (...) cujos retratos minuciosos e cenas parisienses, habitualmente feitos com um traço espirituoso, perturbador e brutalmente apurado' (...)
>
> ...Às vezes e por alguns segundos ele mantinha a mão sobre a testa como uma viseira, piscava um pouco, olhava fixo para um canto do cenário a sua frente, tirava do bolso uma caderneta de esboços, fazia uma rápida anotação com um traço de lápis e enfiava o caderninho de volta no bolso.
>
> Essa minúscula caderneta de esboços, do tamanho de uma caixa de fósforos, coberta por uma capa bege e fechada com uma larga tira de borracha, estava sempre com ele. Era de algum modo o diário de suas impressões (...) seus traços diziam onde ele havia estado e o que tinha visto (...) Cada um de seus esboços sobre o teatro carrega o peso do comentário profundo ou da revelação engenhosa. (Frey, 1997, p. 165-166-167-174)

Néret ao escrever sobre Lautrec mostra também a maneira que o pintor observava o ambiente dos cabarés e a dançarinas que estão impressos em sua Obra. Diz ele:

> Armado com seu lápis, Lautrec, à sua maneira, renova as caçadas ancestrais. Sentado à mesa diante do seu vinho quente, à coca, observa a fauna do *Moulin-Rouge*, do *Elysée* ou do *Folies-Bergère*. Repara na forma de um corpo ou de uma cabeça, capta em pleno vôo, como nos instantâneos, o gesto provocante de uma mulher, a ondulação cínica de um quadril, o resto congestionado de um bebedor. Apanha as trocas de olhares, os entendimentos que se esboçam, os negócios que se fecham. É o humano no estado bruto, na sua realidade animal, que ele observa. Olha e desenha. Desenha e bebe. Um esboço, um copo...e a saliva escorre dos seus lábios por entre os pêlos ralos da sua barba. Não é cruel nem meigo. Os seus relatos têm apenas o lado impiedoso dos clichês. Nada lhe escapa do cenário nem dos actores daquela espécie de dança ritual, daquela cerimónia erótica em que o *canan* se tornou. (...) 'Venho aqui para ver as costas de Lender' (...) Lautrec pinta Misia a bela intelectual em *La Revue Blanche* (...) como ele a vê, como 'grande dama', com um bolero de peles, regalo, véu, um grande chapéu enfeitado com plumas pretas, 'Lautrec, por que faz sempre as mulheres tão feias? – Porque elas o são', respondeu ele.
>
> Misogenia? Amor exarcebado pelas mulheres? Certamente, mesmo se Lautrec não conhece a maldade. Mas o pintor profere cada vez mais este gênero de réplicas abruptas. (Néret, 1996, p. 64-66-121-128)

Esse olho observador de Toulouse Lautrec focou o *demi monde*, escancarou ao mundo uma outra dança, a do cabaré e bordéis, era chamado de "pincel repórter", ou "câmera pincel" por abrir a cortina desse meio e mostrá-lo por meio de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

suas pinceladas. Atrevo-me em dizer que Toulouse Lautrec foi um dos responsáveis em colocar no palco da dança teatral o cancan, talvez, tenha possibilitado através da exposição desse estilo em suas telas, diluir preconceitos e impulsionar a entrada desse texto nas composições coreográficas.

As biografias dos dois pintores revelam que ambos foram apreendidos pela dança, seja no seu texto, subtexto ou contexto. Além da gestualidade, os fartos babados de *voile* (tule) dos vestidos das bailarinas, mais as meias e sapatilhas de ponta cor-de-rosa atraíam Degas, da mesma forma, os fartos babados de rendas dos vestidos e laços de fitas cor-de-rosa nas ceroulas, mais as meias e sapatos negros exerciam a mesma atração em Toulouse Lautrec.

A dança (texto, subtexto e contexto) é o mote do diálogo que vejo nos textos pictóricos desses pintores. Toulouse Lautrec conversa (mesmo que sem resposta) com Degas através da linguagem da dança e deixa escrito, por meio de seu pincel as linhas, as formas e o conteúdo que evidenciados me impulsionam a enxergar e construir um diálogo pictórico.

A descrição dos autores demonstrando o olhar observador dos dois pintores se faz no observador do texto dança, porque

> "o que se vê produz, muitas vezes, o que se sente (...)
> O movimento do outro coloca em jogo a experiência do movimento do próprio observador: a informação visual gera, no espectador, uma experiência cinestésica imediata. O movimento se deixa reconhecer por um tipo de comportamento do espectador- alterações na sua postura, mudanças de atitude, movimentos que se insinuam no seu corpo. Assim, o olhar do espectador retoma os movimentos dos bailarinos e os reunifica numa intenção motora, num movimento esboçado em seu próprio corpo: os movimentos dos bailarinos ressoam no corpo do espectador e a produção de sentido em um evento visual não deixará de proporcionar uma sensação do movimento no corpo do espectador. (...) pois 'os sentidos se traduzem uma ao outro sem terem necessidade de um intérprete, se compreendem um ao outro sem terem de passar pela idéia' (Merleua-Ponty, 1971, p.241). A experiência visual e a cinestésica são pregnantes uma da outra. (...) como o dançarino não tem o controle absoluto dos movimentos quando dança, pois este controle está disseminado pelo corpo- o espectador sente repercutir no seu corpo os movimentos da coreografia e são depois de realizar esta experiência sensível poderá interpretá-los: a significação do movimento se joga tanto no corpo do bailarino quanto no corpo do espectador.(Dantas, 1999, p. 116)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Muitos estudos enfocam o gesto, bem como, várias Áreas se prestam de textos visuais: pintura, cartazes, esculturas, desenhos, dança, teatro, filmes, como objeto de estudo.

Referindo-me à litografia "*Jane Avril- Jardin de Paris*" (fig. 9) de Toulouse Lautrec já citada, é possível exemplificar o que esses estudiosos tratam. O pintor imprime a expressividade que quer dar aos personagens, ele fixa a intensidade e a significação da gestualidade para gerar um diálogo com o leitor. Ao captar movimentos e emoções no seu cotidiano, ele constrói um texto visual para depositar o seu desejo, a sua emoção, deixando para o leitor decodificar a mensagem instalada na Obra.

Há anos o gesto é objeto de estudo intrigando muitos pesquisadores em seu percurso vale pontuar também Charles Darwin (1809-1882), em 1859 publicou "A origem das espécies" que apresentava ao mundo a sua teoria da evolução das espécies através da seleção natural, para sustentar a sua tese publicou três livros e um deles intitula-se "A expressão das emoções no homem e no animal"-1872. A sua teoria sustenta que todos os animais têm emoções e são manifestadas através de movimentos expressivos, exemplo disso, evidencia-se no cão sadio ao receber o seu dono: o seu corpo exprime contentamento, salta, corre, contorce, rola, gira, se exibe exprimindo todos os movimentos possíveis que manifestem a sua euforia. Já ao tratar o homem, ele vai mais longe e defende que herdamos expressões de nossos antepassados primitivos, e que algumas expressões são inatas e não apenas aprendidas, por se repetirem em variadas culturas em homens e mulheres. Como diz ele "O estudo da Expressão é difícil devido ao fato de que os movimentos muitas vezes são extremamente sutis, e de natureza efêmera. Uma diferença pode ser

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

claramente percebida e mesmo assim às vezes é impossível, pelo menos em minha experiência, estabelecer em que ela consiste." (Darwin, 2000, p. 22).

Para melhor fundamentar, se traços e gestos são realmente expressões de certos estados de espírito, ele traçou um caminho metodológico contou com vários estudiosos e missionários que contribuíram na sua coleta de dados. As observações tiveram como sujeito: crianças, porque "exibem um grande número de emoções, com extraordinária intensidade"; loucos, porque "são dados às mais intensas paixões e as manifestam sem nenhum controle"; um rosto de um velho; diferentes raças humanas, especialmente aquelas que tiveram pouco contato com europeus. Utilizou também como recurso de análise pinturas, escultura e fotografias de grandes mestres da pintura e da escultura, porque para ele, eram observadores atentos. Diz ele: "Assim, vi fotografias e gravuras de muitas obras famosas; mas com raras exceções, de pouco me valeram. Sem dúvida a razão é que nas obras de arte a beleza é o principal objetivo; e músculos faciais intensamente contraídos destroem a beleza. O tema da composição é geralmente transmitido, com incrível força e veracidade, por meio de outros hábeis recursos". (Darwin, 2000, p. 24).

Através de questionário e observação delimitou o gesto fisionômico e corporal, buscou na fisionomia, verificar todos os músculos que geram a expressão, como exemplo diz Darwin

> Os corrugadores, pela sua contração, arqueiam as sobrancelhas para baixo e as unem, produzindo vincos verticais na testa, ou seja, franzindo o cenho. Sir C. Bell, que erroneamente pensava ser o corrugador exclusivo do homem, o define como 'o mais notável dos músculos da face humana. Ele franze as sobrancelhas de forma enérgica, o que, inexplicavelmente, mas inquestionavelmente, transmite a idéia da mente' (...) quando as sobrancelhas estão franzidas, a energia da mente fica aparente, pensamento e emoção se misturam com fúria selvagem e brutal do puramente animalesco (...) um homem pode estar absorvido pelos mais profundos pensamentos e seu semblante permanecerá liso até que se depare com alguma dificuldade no seu raciocínio, ou seja, interrompido por algo que o perturbe, e só então o seu semblante se franzirá, como se uma sombra passasse por ele. (Darwin, 2000, p. 207,-208)

Gesto fisionômico mostrado na litografia de Toulouse Lautrec (fig. 9).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O pesquisador aborda as emoções imbricadas nos movimentos expressivos, e indica os seus significados: sofrimento, choro, desânimo, ansiedade, tristeza, abatimento, desespero, alegria, amor, ternura, devoção, ódio, raiva, desprezo, desdém, nojo, culpa, orgulho, desamparo, paciência, afirmação e negação, surpresa, espanto, medo, horror, preocupação, vergonha, timidez, modéstia. O âmbito de sua pesquisa estendeu-se ao redor do mundo. Essa teoria inaugura os estudos dos aspectos biológicos do comportamento, vertente das neurociências. Darwin mudou a história da biologia e abriu discussões a respeito da expressão. Vale lembrar que Degas e Toulouse Lautrec imprimem em suas telas esses traços gestuais.

Como Darwin, outros pesquisadores focaram-se na gestualidade e no início do século XX houve um interesse relevante à pesquisa sobre comunicação não verbal, com considerável interesse na comunicação pessoal por meio das expressões faciais e corporais. Nesse início de século, os psiquiatras e psicólogos efetuaram inúmeras pesquisas. Os antropólogos detectaram que os movimentos do corpo não são causais, são legíveis como uma linguagem. Afirma Edward Sapir que, através do corpo, "Reagimos ao gesto com extrema atenção e poder-se-ia dizer que o fazemos segundo um elaborado código que não está escrito em lugar nenhum, que ninguém conhece, mas que todos compreendem" (Davis, 1979, p. 19).

A partir da década de 1950 inúmeros pesquisadores decidiram sistematizar o problema,

> Ray L. Birdwhistell, mais destacado estudioso da abordagem lingüística do gesto com a sua obra "Introduction to Kinesis (1952)", considerado fundador da cinética ou ciência dos aspectos comunicativos do corpo em movimento. Para esse autor, o código comunicativo gestual é análogo ao lingüístico, e, portanto, os mesmos conceitos, métodos e instrumentos de descrição e análise do verbal podem ser a ele aplicados.
>
> Muito antes desates, porém, outro lingüista, Edward Sapir, aborda amplamente os pontos de vista individual e social da linguagem, considerando-os passíveis de descrição. Na sua obra, Language (1921), Sapir aborda os movimentos corporais como um código aprendido pelos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> falantes para uso comunicativo adequado. Para ele, a comunicação não se limita só ao verbal. Por esse motivo relaciona a linguagem verbal à gestual para estudar seus imbricamentos. Língua e gesto sõ enfocados como cógigos de grupos sociais, códigos estes que devem ser considerados em qualquer análise como fator determinante da própria criação. (...) Outro campo do estudo do gesto (...) é a Proxêmica, (...) o estudo da organização do espaço de gesticulação no processo comunicativo, como um sistema codificado. Edward T. Hall (1959) é o iniciador dessa linha de estudos, (...) afirma que as codificações proxêmicas variam de cultura para cultura e que o uso do espaço é social. (Oliveira, 1992, p. 80- 81- 82)

Leonard Bloomfield, Trager e Smith, Albert E. Scheflen, Erving Goffman, Paul Ekman, André Chastel, também compõem esse rol de estudiosos. É simples compreender o interesse de pesquisadores de diversas áreas de estudo, porque, nem sempre através da palavra ou da escrita se expressa a verdade, como dizia Delsarte

> (...) O gesto, (...) é mais que o discurso, não é o que dizemos que convence, mas a maneira de dizer. O discurso é inferior ao gesto porque corresponde ao fenômeno do espírito. O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo. Cem páginas talvez não possam dizer o que um só gesto pode exprimir, porque, num simples movimento, nosso ser total vem à tona..., enquanto que a linguagem é analítica e sucessiva... Em uma palavra, o gesto é espírito, do qual o discurso não é senão a letra. (Garaudy, 1980, p. 80)

O movimento impregnado de sentido, geralmente, promove um diálogo corporal bem sucedido e a visibilidade se torna harmoniosa como em qualquer outro texto. A dança entendida como linguagem leva a uma reflexão do significado.

Partindo, contudo, da observação de que a semiologia estuda grupos de códigos e sistemas de comunicação e da observação de que a dança tem códigos próprios e é meio de comunicação, uma aproximação à Semiologia deve ser feita, mesmo porque toda atividade humana é significativa e serve para a comunicação.

Na dança , o gesto fisionômico, a maquilagem, o gesto corporal, são signos que sublinham uma significação que não está na própria dança, mas no espírito do espectador, que vai recriando as próprias imagens: as linhas as formas, as cores, e os movimentos do dançarino.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A semiologia tem como objeto de estudo o signo, na vertente francesa teve origem a partir de Saussure na primeira década do século XX. O signo é composto de expressão e conteúdo. Dantas afirma que na dança

> pode-se ter como signo o gesto; como significado o conteúdo do gesto (o que ele quer dizer); como significante o movimento, que seria a matéria a qual transporta o signo, no caso, o gesto. Uma coreografia pode ser entendida como um texto, que pode ser recortado em unidades gestuais significantes. O significado de um gesto é dado por um contexto coreográfico, pela dança como um todo, e o todo da dança está estreitamente relacionado à cultura, à sociedade na qual está inserida.
> Neste caso, pode-se dizer que a dança teria um sistema de significantes que incorporaria um sistema de significados. Greimas (1975) sugere o uso de *dancemas* ou figuras gestuais. O dancema, em analogia com o fonema, seria o menor segmento distinguível de uma seqüência de movimentos, o qual, relacionado a outros *dancemas* poderia adquirir um significado em determinado contexto coreográfico, tendo seu conteúdo reconhecido em analogia ao conteúdo lingüístico- semantema. Mas logo percebemos a dificuldade de aplicar esse modelo à dança: que conteúdo lingüístico corresponderia a uma seqüência de *chainés* seguidos de dois passos e de um *arabésque* no balé *Les Sylphides*? Haveria diferença de conteúdo lingüístico e de significado quando, no mesmo balé, o *arabesque* é realizado pelo corpo de baile? (...) Enfim, a utilização dos *dancemas* corresponderia uma necessidade de atribuir significados a determinadas passagens coreográficas? Ou esta seria uma necessidade de quem está observando, procurando significados e buscando 'formatar' a dança a determinados modelos? (Dantas, 1999, p. 69-70, *o grifo é nosso*)

unesp

Capítulo III

Degas e Toulouse Lautrec em Diálogo

A pintura é a mais assombrosa das feiticeiras. Consegue persuadir-nos através das mais transparentes falsidades, de que é a pura verdade.
Jean Etienne Liotard

Eu sou do tamanho que vejo e não do tamanho de minha altura.
Fernando Pessoa

unesp

O Pincel Bailarino

Esse homem foi elegante, (...) passava suas noites nos bastidores da Ópera, (...) foi o observador mais sensível da forma humana, o mais cruel amante das linhas e das atitudes das mulheres. (...) o desenhista mais inteligente, o mais reflexivo, o mais exigente, o mais insistente do mundo...Ele também foi o homem de espírito, o convíva cujas palavras resumem, em um ato soberano de abuso da justiça, algumas verdades bem escolhidas- e matam... Ei-lo velhote nervoso, quase sempre sombrio, por vezes sinistro e tristemente distraído, com recargas repentinas de furor ou de espírito, impulsos ou impaciências infantis, caprichos...Às vezes volta a si: tem iluminações, momentos de uma delicadeza comovente.

Paul Valéry.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Nada na arte deve parecer um acidente, nem mesmo o movimento
A arte não se amplia, se resume
O esboço mais belo e impecavelmente desenhado sempre falha na verdade precisa, a verdade absoluta, e justamente por essa razão deixa aberto o caminho para a falsidade. (...) O mesmo vale para representações da forma humana, especialmente para a forma humana em movimento. Desenhar a figura de uma dançarina: com um pouco de talento você pode ser capaz de criar uma ilusão por um momento. Mas não importa quanto você trabalhe em sua interpretação, você terminará com não mais que uma frágil silhueta, destituída de sentimento de massa ou volume, algo inferior ao perfeitamente acurado.
As Musas não conversam jamais entre elas; cada uma trabalha de seu lado; e quando elas não trabalham, elas dançam

Degas.

O rico comerciante de grãos, René-Hilaire Degast, avô de Degas, no ano de 1793 foge durante uma revolução francesa e instala-se em Nápoles, Itália. Lá abre uma casa bancária e casa-se com Aurora Freppa. Deste enlace, nasce Pierre-Auguste-Hyacinte De Gás, pai do artista, que recebera uma educação tradicional focada nas artes, em particular, a música e as artes plásticas. Radicou-se à Paris, para ampliar os estabelecimentos bancários da família, e nesse período, retoma a forma francesa de seu nome "Degas", alterada em Nápoles. Em 1832, casa-se com Celestine Musson (filha de um francês emigrado em New Orleans Louisiana).

Deste enlace, nasce **Hilaire-Germain-Edgar Degas**, no dia 19 de julho de 1834 na cidade de Paris, França. Ao completar 13 anos de idade passa por uma perda irreparável, morre a sua mãe.

Dono de uma educação privilegiada, Degas, ainda menino, freqüentava, com seu pai, os salões do Louvre como também, compunha as reuniões dos artistas e colecionadores de arte da época. Ingressou no *Lycée Louis-le-Grand*, ao lado da Sorbone, escola das mais reputadas e freqüentadas por meninos da elite de Paris, onde cursou até o colégio. Sempre incentivado pelo pai, Edgar revelava uma inclinação precoce às artes plásticas, dedicava-se ao desenho e à pintura em um estúdio montado num dos aposentos da residência da família. Nessa época já copiava, meticulosamente, telas e desenhos dos mestres do Louvre, onde

unesp

transparecia a sua fascinação por Ingre. Seguindo a tradição da família burguesa, em 1852, sem abandonar a arte e por insistência de seu pai ingressou no curso de Direito.

Por volta de 1854, a pedido de seu pai, o colecionador Édouard Valpinçon entra em contato com seu velho amigo o septuagenário Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), que recomenda Degas a Louis Lamothe o mais prestigioso de seus discípulos. Fascinado por Ingres, Degas não admitia discussão quando se tratava das pinturas do artista. Comenta Paul Valéry que Degas exaltavava constantemente Ingres, e contou-lhe uma de suas conversas com o pintor. Diz Degas a Ingres:

> 'Eu pinto; estou começando, e meu pai, que é homem de bom gosto e conhecedor, acha que meu caso não é desesperado...'.
> Ingres lhe diz: 'Faça linhas... Muitas linhas, ora de memória, ora de observação da natureza, (...) e segundo as gravuras dos mestres'. (...).
> 'O desenho não se encontra fora do traço, está dentro dele...deve-se perseguir o modelado como mosca que corre sobre uma folha de papel. Os músculos são meus amigos, mas esqueci seus nomes'. (Valéry, 2003, p.67-61)

Fica evidente que Degas gostou desse conselho, considerando que a sua habilidade e preferência era o traço. Segundo Richard Mühlberger (2000, p. 9), "observar o trabalho de Ingres aumentou a crença de Degas de que o desenho devia ser o fundamento de sua arte."

Na opinião de Paul Valéry o pintor que causava admiração em Degas tem uma característica peculiar em sua linha: "O carvão de Ingres persegue a graça até a monstruosidade: nunca as costas são macias e longas o bastante, nem o colo flexível o bastante, e as coxas lisas o bastante, e todas as curvas do corpo condutoras o bastante do olhar que as envolve e toca mais que as vê. (Valéry, 2003, p. 95).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 10

Em 1855, abandona o curso de Direito para dedicar-se exclusivamente à sua arte, e encorajado por Lamothe, Degas inscreve-se na *École des Beaux-Arts* em Paris, onde se torna colega de vários pintores como Léon Bonnat (professor de Toulouse Lautrec).

Como era tradição completar os estudos de arte na Itália, viajava para lá e estudava a arte do passado. Em uma dessas viagens pintou seu auto-retrato, na mesma pose do auto-retrato de Ingres. (Fig. 10)

Passa a maior parte (1856-58) na Itália, em Roma freqüenta o café Greco, e encontra Gustave Moreau, personalidade artística oposta à sua, mas que apresentou um papel importante e decisivo em sua juventude, a ele, Degas deve um novo interesse pela cor, "relativamente estranho à sua formação com Lamothe, a descoberta de Delacroix e, provavelmente, a iniciação ao pastel." (Marques, 1999, p. 27) Destacam-se duas obras nesse período "Auto-retrato, em água-forte" e o "retrato de seu irmão Achille, em uniforme de cadete da marinha". Revela Marques (1999, p. 28) que em uma viagem à Assis, Degas teve um impacto ao ver Giotto, diz ele: 'Há uma expressão e um drama surpreendentes em Giotto; é um gênio (...) movimento sublime de S. Francisco expulsando os demônios, São Francisco conversando com Cristo...Nunca me senti tão tocado, não vou ficar, tenho lágrimas nos olhos".

Em Florença, em visita a seus primos e tios Belleti, produz uma de suas mais famosas telas-retratos "A família Belleti- 1858-1867", esta, retrata as suas primas e tia, irmã de seu pai, em companhia de seu marido, mostra ele a intimidade instantânea.

unesp

A década de 1860-70, reúne vários acontecimentos importantes a Degas, logo no início desse período, traça os seus primeiros estudos de cavalos e expõe no *Salon* "Semiramis construindo os jardins de Babilônia". Um dado interessante que cabe ressaltar nesse período, é sobre o teatro Ópera de Paris. O arquiteto Charles Garnier,

> inicia a construção da Ópera de Paris, que deveria substituir a antiga, situada na *Rue Le Pe*letier e, de resto, destruída por um incêndio em 1873. O novo palácio foi concluído em 1874, a partir de um projeto severamente analítico, mas ao mesmo tempo exuberante, notadamente em seu programa decorativo. Tratava-se de construir um edifício de 60 metros de altura, três vezes mais alto que o perfil coevo da cidade, e certamente o mais imperial e ambicioso de todo o reinado de Napoleão III: sua Catedral.
>
> Seus elementos de aparato, como portentosa escadaria, são muito mais importantes, como notou então Viollet-le-Duc, que a sala de espetáculos propriamente dita. Na fachada, o grupo escultório A dança (1867-69), do escultor Jean-Baptiste Carpeuax, causou escândalo por seu desabusado erotismo e realismo. Nenhum grupo escultural é, então mais notório e é de se suspeitar que esta espetacular bacanal de curvas- com seu genial decorativismo- terá talvez oferecido um exemplo negativo, um contraste ideal, à inteligência analítica de Degas em suas primeiras incursões na escultura, que datam justamente destes anos,
>
> Na Ópera de Paris, *Le Peletier*, tem lugar a *Tannhäuse*r de Wagner, que residia em paris desde 1859. A obra suscita um tal escândalo, que o compositor é levado a retirar a partitura. Os espectadores do camarote do Jockey CLub protestam veementemente pela ausência de um interlúdio com cenas de *ballet*. Na realidade, o *ballet* encontrava-se já então em declínio, tanto como entreatos das óperas quanto como espetáculo independente, mais atraía ainda um público fiel, em meio ao qual Degas, que à Ópera ia em média três vezes por semana. (Marques, 1999, p. 30)

Vindo de uma família abastada e de educação aprimorada, Degas tinha preferência à companhia e o ambiente da sociedade elegante, que transitava pela margem direita do rio Sena da Paris sofisticada, intelectualizada e requintada onde sempre viveu. Os seus olhos viam a margem esquerda como reduto anárquico e por isso, rejeitava-a, e posteriormente instalou-se nessa margem.

Paris se faz o ponto de encontro de pintores e literatos, entre eles, Baudelaire, os irmãos Goncourt, Manet, entre outros. Degas, pinta dois retratos de seu amigo o pintor Bonnat e conhece Puvis Chavannes. Inicia sua amizade com Manet, ambos têm formação e temperamento semelhantes. Manet o coloca em contato com o grupo que será conhecido como "Os Impressionistas".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Sempre na companhia de Manet freqüenta o Café Guerbois, próximo a place Clichy, conhecido, posteriormente, como ponto de encontro dos impressionistas.

A série das bailarinas inicia-se e é exposta à visão pública. Expõe no Salon a sua tela "Eugénie Fiocre no *ballet* 'La fonte'". Degas começa a trabalhar na pintura de seu amigo Désiré Dihau (primo de Toulouse Lautrec) músico da Ópera de Paris, pessoa que abre os bastidores do teatro ao pintor, oportunizando a captura da gestualidade da dança.

Muito obcecado pelo trabalho costumava dizer "Existe o amor e existe o trabalho, mas se tem apenas um coração". Alguns estudiosos relatam que Degas em sua vida sempre dera lugar aos amigos e não às mulheres. Provavelmente esse comentário deu-se pela discrição de Degas.

Em 1870, Degas alista-se na infantaria para lutar na guerra contra a Prússia, mas é inscrito na artilharia da *Garde Nationale*, devido problemas de visão. Conta Paul Valéry que Degas

> percebeu que não enxergava o alvo com o olho direito. Constatou-se que aquele olho estava perdido o que ele atribuiu (essa história foi-me contada por ele mesmo) à umidade de um quarto no sótão onde dormiu por muito tempo. Soldado de infantaria inválido, foi transferido para a artilharia. Encontrou como capitão seu colega Henri Rouart. Nunca mais se separaram. (Valéry, 2003, p. 26-27)

Foi através desse amigo comum que Paul Valéry conheceu Degas por volta de1893-94 e firmaram uma amizade duradoura.

Com atitude mais natural, desenho mais livre, um jogo de manchas coloridas e uma técnica menos minuciosa, o pintor faz uma viagem aos Estados Unidos (1972), demorando-se mais em New Orleans, lá freqüenta Escolas de dança.

Um fato significativo deste período, é que até esta data Degas assinava a sua Obra como "De Gas" adotando depois a simplificação conhecida, para maior identificação com os seus amigos Impressionistas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No ano de 1874, abre a primeira das oito exposições impressionistas que Degas participa em sete delas. Degas desagradou-se com seu amigo Manet por ele não participar desta primeira exposição e escreve a Tissot falando de Manet "Creio que a sua vaidade é maior que sua inteligência". Edmound Goncourt, visita o atelier de Degas e fica impressionado com as telas das passadeiras e escreve: "O rosa das carnes no brando da roupa, no brumado leitoso da gaze, o mais charmoso pretexto para as louras e ternas colorações" (Marques, 1999, p. 38).

Iniciam neste ano, as chamadas séries de Degas: as bailarinas, as banhistas, as engomadeiras.

Desaba sobre ele em 1975, a catástrofe financeira de seu irmão logo após a morte de seu pai, obrigando-o a vender a sua coleção de pintores antigos, como também seus pasteis de *La Tour*.

Degas expõe, na segunda exposição impressionista 24 obras, e na terceira 25 obras.

A bailarina começa a sair de suas telas para tornar-se escultura. Durante os anos de 1878-79, Degas modela a sua única escultura que deveria expor em vida "Bailarina de 14 anos", das 150 peças, apenas 73, em geral em cera puderam ser fundidas em bronze, encontradas em seu atelier após a sua morte. Apresenta 25 obras na quarta exposição dos impressionistas, e o grupo passa a ser conhecido e nomeado por Degas como "Os Independentes".

Gradativamente vai renunciando à tela buscando formas de expressão mais adequadas à sua deficiência visual, modificando a sua técnica de pintura, fazendo-a menos minuciosa, usa mais o pastel, busca também o caminho da escultura. Expõe na quinta exposição dos impressionistas 11 obras e na sexta exposição, várias outras destacando a "Bailarina de 14 anos", a qual Huysmans diz "esta estatueta é a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

única tentativa realmente moderna que eu conheço em escultura". (Marques 1999, p. 40).

Afirma Luis Marques que a estatueta de bronze da "Bailarina de catorze anos" além das admirações benéficas, não faltaram críticas moralistas,

> à jovem que 'avança com desfaçatez bestial o rosto, antes o pequeno focinho', a tal ponto de garantir a Degas um posto na 'história das artes cruéis' (Mantz 1881), criticas que visavam também as relações com o modelo, aludidas nos versos do artista:
> 'Teus passos ligeiros de dia, teus passos ligeiros de noite...
> Mas para meu gosto conhecido! Que ela sinta seu fruto
> E guarde aos palácios de ouro a raça de sua rua' (Marques, 199, p. 63)

Crise no movimento impressionista (1882 a 1885), Degas não apresenta nenhuma obra na sétima exposição. Ele trabalha em suas telas incansavelmente e concentra-se nos temas das modistas e das engomadeiras.

Escandaliza com os seus pastéis representando o nu feminino, originando à imagem misógina do artista. Ano marcado do grande sucesso do impressionismo nos Estados Unidos.

Degas muda-se para *a rue Fontaine*, a mesma rua de Toulouse Lautrec. Expõe uma outra série de pastéis de nus femininos. O escritor Joris-Karl Huysmans critico de arte faz um capítulo em "*L'Art Moderne*" sobre Degas conclui: "sua obra pertence ao realismo, tal como não o podia compreender um embrutecido como Coubert, mas como o conceberam certos Primitivos". (Marques, 1999, p. 46)

Ao romper o ano de 1890, Degas, afasta-se totalmente dos impressionistas e não freqüenta mais os jantares do grupo que perduraram até 1894. As suas amizades se restringiram aos Rouart, a Bartholomé e à amiga Suzanne Valdon, também amiga de Toulouse Lautrec, a qual, tentaria casar-se com o pintor dos cabarés.

Com a visão deficiente, Degas expõe pela ultima vez individualmente. Seus amigos os Natanson, também amigos do círculo de Toulouse Lautrec, assumem a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

direção da *Revue Blanche*, que abrigou as sua teses estéticas e capas elaboradas por Lautrec. Ano em que Toulouse Lautrec lança o seu primeiro manifesto sobre o Moulin Rouge.

Degas abandona definitivamente a pintura a óleo restringindo-se ao pastel, e em 1893 inicia uma amizade duradoura com Paul Valéry na residência dos Rouart. O pintor Jacques Villon, irmão de Marcel Duchamp e do escultor Raymod Duchamp, muda-se para Paris e dedica-se à pintura sob influência de Degas e Toulouse Lautrec.

Até 1899, Degas continua esculpindo devido a sua perda da visão, e em 1900, Degas permite expor algumas de suas obras na *Exposition Universelle* de Paris, enquanto modela sem interrupção as suas esculturas. Renoir fora condecorado, para desprezo de Degas, Monet, e Pissaro. Chega a Paris o jovem pintor Picasso.

Em Malromé perto de Bordeaux, em 1901 morre Toulouse Lautrec, considerado o seu mais sincero admirador e seguidor.

Acontece neste período, a primeira exposição de Picasso em Paris.

Escreve Degas, ao filho de seu amigo Rouart "Continuo aqui neste ateliê e trabalho com ceras: sem trabalho, que tristeza a minha velhice". Morre Pissarro o mais velho impressionista.

Aos setenta anos (1904), Degas diz ao seu amigo Rouart "É preciso ter uma alta idéia, não do que se faz, mas do que se poderá fazer um dia, sem o quê, não vale a pena trabalhar".

A *Bibliothèque Nationale* conserva um bilhete de Degas emitido a Paul Valéry: "Senhor anjo – não viria jantar com um ancião de setenta e dois anos, que a escultura isola e abrevia?". Valéry sempre o visitava e recitava trechos do "Bateua

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Ivre" pois Degas já estava quase cego. Escreve Degas aos amigos Rouart "estarei em breve cego. Onde não há peixes não é preciso pescador". (Valéry, 2003, p. 178)

No ano de 1910, Degas expõem os seus cavalos, na exposição "*La Faune*", esta exposição reuniu vários pintores renomados e a Obra de Toulouse Lautrec, que continha animais, foi exposta.

Em 1912, morre o seu grande amigo e colecionador, Henri Rouart, no leilão, algumas obras de Degas atingiram enormes somas. Degas, já velho e praticamente cego muda-se de casa e é auxiliado pela pintora Suzanne Valadon, sua modelo e também amiga de Toulouse Lautrec.

Paris assiste (1910 a 1913) a mais densa concentração de obras renomadas de *ballet* são elas: "O pássaro de fogo" de Stravinski, encomendado por Diaghilev, "Petrushka" de Starvinski, "Adelaide", ou Le Langage dês Fleurs" e "Daphnis et Chloé" de Ravel, e "Jeux", de Debussy e "A sagração da primavera", Starvinsk. Um "oceano" de gestos clássicos nestes repertórios, mas, Degas já estava quase cego e não pintava mais, só esculpia.

A coleção *Carmondo*, é exposta no Louvre no ano de 1914, esta coleção reuniu onze óleos e dez pasteis de Degas, o único artista vivo a ser exposto naquele museu.


Figura 11

No dia 25 de setembro de 1917, com 83 anos de idade, morre Degas em Paris. Este é o seu último auto-retrato (Fig, 11). É enterrado com simplicidade, segundo a sua vontade, no jazigo da família no cemitério de Montmartre. Renoir ao saber comenta "Felizmente para ele...Viver como ele estava, mais valem todas as mortes imaginárias". Escreve Paul Valéry:

> Morre tendo vivido demais, pois morre depois de sua luz. (...) suas mãos ainda buscavam formas. Ele tateava os objetos; como o sentido do toque era nele cada vez mais dominante, costuma descrever usando os

> termos do tato; elogiava um quadro declarando: 'É plano como a bela pintura', os gestos de sua mão figuravam essa planeza que o encantava. Alternando a palma e o dorso da mão, passava e repassava sobre um plano ideal, alisando-o e acariciando-o como se tivesse um pincel suave.
>
> ...Degas sempre se sentiu solitário, e o foi em todas as modalidades da solidão. *Solitário* pelo seu caráter; *solitário* pela distinção e pela particularidade de sua natureza; *solitário* pela probilidade; *solitário* pelo orgulho de seu rigor, pela inflexibilidade de seus princípios e de seus julgamentos; *solitário* por sua arte, ou seja, pelo que exigia de si mesmo. (Valéry, 2003, p.187-188)

Degas com a sua arte uniu sempre dois mundos, o novo e vital do impressionismo, e o sólido e tradicional dos Velhos Mestres. É possível que ele não tenha se considerado um impressionista, mas gostava de ser conhecido como o Velho Mestre do grupo dos Impressionistas.

Recebeu um apelido de Urso, por possuir um temperamento retraído e língua ferina. Era extremamente perfeccionista, irônico, ciumento e adorava fazer *chistes*. O seu atelier era sagrado, sempre a meia luz e repleto de pastas, caixas, quadros, e diversos materiais de trabalho, aparentemente era uma desordem, só ele podia tocar, era freqüentado apenas pelos modelos e *marchands*.

Degas freqüentava os cafés onde reuniam os impressionistas amigos, mas interessava-se mais para visitas e jantares em residências de amigos. A perda de sua visão contribuiu para a sua retirada da vida pública. Metódico e rotineiro, nas noites de quinta-feira jantava com o libretista Ludovic Halévy, cuja esposa fora sua amiga de infância; e nas noites de sexta-feira jantava com o amigo Henri Rouart e sua família, diz Valéy que

> Todas as sextas-feiras, Degas, fiel, brilhante, insuportável, anima o jantar na casa do senhor Rouart. Dissemina o espírito, o terror, a alegria. Ataca, arremeda, sai-se com inventivas espirituosas, apologias, máximas, piadas, todos os traços da injustiça mais inteligente, do gosto mais acertado, da paixão mais estreita e, aliás, mais lúcida. Destrói escritores, o Instituto, os falsos ermitões, os artistas que *fazem sucesso*; cita Saint-Simon, Proudhon, Racine e as sentenças bizarras de Ingres... Parece-me que ainda o ouço. Seu anfitrião, que o adorava, escutava-o com uma indulgência admirativa, enquanto outros convivas, jovens velhos, generais, senhoras mudas, apreciavam de forma diferente os exercícios de ironia, estética ou violência do maravilhoso criador de *chistes*. (Valéry, 2003, p. 27).

unesp

Fora de Paris na Normandia, freqüentava os Valpinçon, amigos de Toulouse Lautrec.

Durante as primeiras duas décadas de sua carreira, prevaleceu o retrato, pois ouvia os conselhos de seu pai "o retrato sempre será a mais bela jóia de sua coroa". (Mühlberger, 2000, p. 11).

O mesmo autor revela que não "se soube que tivesse pintado um quadro no local da cena", provavelmente, Degas prendia-se a Ingres, quando este, aconselhou-o a sempre "pintar de memória". Degas anunciava "nunca houve arte menos espontânea do que a minha". Degas tornou-se famoso pela suas séries, principalmente a das bailarinas. Desde os seus 20 anos, o pintor costumava comprar uma assinatura para as temporadas da Ópera de Paris, onde fez os seus primeiros esboços sobre o *ballet*, no final da década de 1870, a arte e os ensaios das bailarinas se transformaram no seu principal tema, sendo conhecido, até hoje, como o **"Pintor das Bailarinas".** (Valéry, 2003, p. 73)

Diz Valéry (2003, p. 73) sobre Degas: "Ainda que se dedique às dançarinas, captura-as mais do que as seduz. Define-as."

unesp

O Pincel Dançarino

Este aristocrata detestava o 'beau monde' e achava que as mais belas flores cresciam nos baldios e nas lixeiras. (...) Ele gostava dos homens e das mulheres, das duras, das verdadeiras, das magoadas. Desprezava as bonecas empoadas porque detestava a hipocrisia e o artifício mais que todos os vícios. Era simples e verdadeiro apesar de sua fealdade. (...)

Felline

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

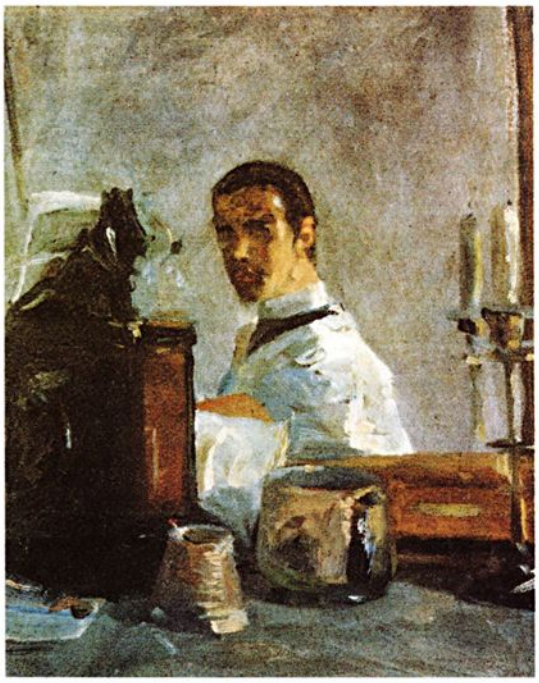


Figura 12

A quem pertence esta tela em que as "janelas da alma" estão ausentes?

Por que a luz incide apenas sobre as costas, ombros e nuca, deixando o rosto mergulhado na sombra, impedindo ao observador vê-lo com nitidez?

O que esconde esse jovem adulto de aparência severa, dotado de postura elegante refletido no espelho como "pano de fundo" da tela? (Fig.12)

Para responder a esses questionamentos apoio-me em Alberto Manguel, e em vários estudiosos e biógrafos desse personagem. Afirma Manguel em seu livro "Lendo Imagens" que

> na alquimia do ato criativo, todo retrato é um espelho (...) não existe o que chamamos de auto-retrato, pois aquilo que o pintor vê e reproduz sobre a tela está fora do pintor, 'é um outro' (...) Não temos um rosto presente: quando pensamos ter captado as nossas feições num reflexo, elas já se transformaram em alguma outra coisa, empurrando o nosso eu para o futuro (...) Normalmente os olhos (...) traem uma série de emoções endereçadas a algo que já não se encontra ali (alente sedutora) e que agora são dirigidas a nós, os seus futuros espectadores. Desse ponto no passado, eles são colhidos e transformados na tela em alguma outra coisa (...) O rosto humano era (como a igreja ensinava) a capela do edifício sagrado do corpo (Manguel, 2001, p. 177-195-184-153-119)

A aristocracia da França celebrou a união do Conde Alphonse de Toulouse-Lautrec- Montfa (filho do Príncipe Negro) com a sua prima de primeiro grau a condessa Adèle Tapié Céleyran.

As famílias da época, pensando nas conseqüências materiais, tinham o hábito de contrair casamentos consangüíneos para evitar a partilha dos bens. Conta Arnold

unesp

Mathias (1991) que os riscos biológicos foram desastrosos, na união de várias famílias

Na noite chuvosa de 24 de novembro de 1864, no castelo *Hôtel du Bosc* em pleno coração da cidade medieval Albi, sudoeste da França, a condessa Adèle tem o seu primeiro filho **Henri Marie Raymond de Toulouse- Lautrec Montfa**, autor desse *"Auto retrato ao espelho* -1882-83", (fig.12) (Néret, 1996, p. 9).

Logo recebeu o apelido de *Bebé Joli* (bebê bonito), dado pelas avós que eram irmãs originárias das duas famílias mais ricas e aristocráticas da região, costumavam dizer que Henri encantava a todos com a sua beleza, alegria e vivacidade. Quando tinha quatro anos de idade, nasceu seu irmão Richard, que veio a falecer com apenas um ano de vida. Com esse episódio Henry ocupa o lugar de primogênito e filho único, criando expectativas na família, principalmente em seu pai, de ser o herdeiro dos bens e dos costumes da família aristocrata.

Rico e mimado foi educado pela mãe e as duas avós, vivia ora no *Châtteau du Bosc* em Albi, ora no castelo *Céleyran* com 3.700 acres plantados com vinha, teve uma infância protegida por todos e nada lhe era negado, recebia aulas de equitação, latim e grego, vivia numa atmosfera de luxo.

Em conseqüência do casamento consangüíneo, Henri era uma criança frágil tinha problema de dicção e era pequeno para a idade cronológica, a ponto de seus colegas o chamarem de "pequeno homem". A sua fase de crescimento jamais apareceu, mesmo que esperada ansiosamente por toda família.

Seu pai, um apaixonado pela pintura, escultura, cavalos e caça aos falcões, era considerado um homem excêntrico e obstinado por fantasiar-se e praticar a "dança selvagem" nos salões do castelo da família. Era fascinado pelo mundo do circo, destaca Udo Felbinger, (2001, p. 9) que "é provavel que Toulouse-Lautrec já

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tivesse tido contacto, em criança, com o mundo do palco e do circo que tanto o fascinou mais tarde". Tinha uma personalidade difícil e instável, era destemido e adorava mulheres, as extravagâncias e infidelidade destruíram o casamento, mas o casal mantinha as aparências. Henri recebia breves visitas de seu pai.

Biógrafos relatam, que o conde não aceitava a deformidade de seu filho, porque desejava que ele aprendesse a cavalgar e a caçar falcões em companhia dele, escreve Gilles Néret (1996, p. 11) "quando se apercebeu de que seu filho enfermiço nunca seria um cavaleiro, caçador ou soldado do seu gabarito, ficou profundamente decepcionado e afastou-se dele. Esta experiência amarga afligiu muito o jovem Henri, talvez mais ainda do que a sua enfermidade".

Com a saúde fragilizada sua mãe, tirou-o da escola e foi em busca de um tratamento em uma estação de águas na cidade de Nice. Em seguida, instalaram-se no sudoeste da França, numa das propriedades da família, e a partir daí, condessa Adèle dedicou-se exclusivamente ao filho. (Fermegier, 1972).

Como Henri sempre estava doente, foi necessário para a sua formação contratar professores particulares, e sua mãe o ensinava inglês e latim. Não ficava só de forma alguma, tinha um "batalhão" de primos mais velhos que ele comandava. Mostrava-se já travesso, inconstante, destemido (como o pai), irônico, zombeteiro (zombando até de si mesmo), impetuoso, fogoso e exigente (qualidades que notabilizou-o quando adulto).

Cada vez mais debilitado, foi obrigado a usar uma bengala para andar. Aos 14 anos de idade, caiu novamente fraturando o fêmur esquerdo. Já com 15 anos é apanhado por um outro acidente, passeando com sua mãe na estação de águas, escorregou dentro de uma vala rasa e fraturou o fêmur direito, fato ocorrido devido a sua fragilidade óssea. Restabelecido das fraturas, os membros inferiores

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

continuaram fracos e não tiveram um desenvolvimento satisfatório, o seu crescimento foi interrompido definitivamente, e devido o seu tronco continuar em um processo de desenvolvimento normal, ele tornava-se desproporcional.

Como diz André Fermigier (1972) Lautrec não era tão baixo, media 1, 52m. de altura, sempre gerou curiosidade e interesse em pesquisadores: foi sujeito de pesquisa em um estudo efetuado pelo professor Lamy (datado de fevereiro de 1956). Este, observou que a altura de Lautrec ultrapassava a exigida para freqüentar o serviço militar, entretanto, os membros inferiores mediam 0,70cm da planta do pé ao púbis, e eram tortos e finos. A locomoção de Lautrec era penosa, tinha um andar balanceado e apoiando-se em sua bengala a chamava, com humor, de "*crochet à botines*". Quando adulto, desenhou uma bengala, cujo castão oco servia para guardar um cálice e uma garrafa, enganando os médicos que o proibiram de ingerir o álcool.

O mesmo autor, acrescenta um segundo estudo em que Lautrec foi sujeito de pesquisa

> em uma tese de doutorado em medicina, defendida em Montpellier, em 1958 pelo Doutor Pierre Desvoisins, levantou a hipótese de que Lautrec sofreria de raquitismo, complicado por virilismo precoce, que levaria a soldagem prematura das cartilagens epifisiárias e travaria assim o desenvolvimento dos membros inferiores (...), sofria também de hipertrofia genital e testicular bilateral. (Fermigier 1972, p.16)

Conta Gilles Néret (1996, p. 12) que tal "deformidade" não o coibiu, mais tarde, em seus relacionamentos amorosos era muito disputado. Mesmo assim, nos momentos de introspecção dirigia-se ao espelho e como se não bastasse, olhava-se e via desfigurar-se: o nariz, engrossava dilatando as narinas; os seus lábios vermelhos, carnudos e inchados, assemelhavam-se a chouriços de sangue; a língua era volumosa; tinha uma pilosidade grossa, cabelos negros e rijos; mãos grossas,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

braços muito curtos, pernas arqueadas, pés tortos, e os seus olhos, como dizia uma de suas modelos Yvette Guilbert

> Ah! Como são belos, grandes, largos, ricos de calor, espantosos de brilho, tão luminosos! Demoro-me a contemplá-los, e, de repente, Lautrec, que se apercebe disso, tira as suas lunetas. Ele reconhece a sua magnificência única e oferece-ma com toda a generosidade. O seu gesto deixa-me ver então a sua ridícula mãozinha de anão, a sua mão quadrada, agarrada a um extraordinário bracinho de marioneta...(Nerét, 1996, p. 108)

Feito essa descrição, é interessante reportar o olhar para o auto retrato apresentado na (fig. 12).

As suas mãos, denominada "ridícula" na citação acima, foram a extensão de seu pincel tornando-o conhecido como "o pintor da *Rue des Moulins*" (Néret, 1996, p. 8). Mesmo com seus olhos dissimulados, atrás de lunetas por ter ficado míope, mantinha o olhar observador de pintor. Relata Néret (1996, p. 108) que "enquanto Yvette Guilbert retém apenas a beleza dos olhos de Lautrec, o pintor, esse, só vê as suas compridas luvas pretas esvoaçando como os corvos negros de Van Gogh".

Um outro problema instalava-se na sua dicção, pronunciava-se mal, com defeito de elocução obrigando-o a falar os "ss" e "tt" engolindo sílabas, essa linguagem muito pessoal, produzia efeitos cômicos e era constituída de expressões bizarras quase infantis. Escrevendo sobre Lautrec, Jules Renard em seu jornal de 26 de novembro de 1894 revela esse problema:

> ele é um pequeno ferreiro de lunetas. Uma pequena mala de duplo compartimento onde coloca as pobres pernas... Causa dó, a princípio, devido a sua pequenez, mas é muito vivo, muito gentil e tem uma maneira de falar que separa as frases e o faz levantar os lábios como o vento os rolos usados para tapar as frinchas das portas. (Fermegier, 1972, p. 19)

Provavelmente, devido a sua imobilização e na busca de sua liberdade, Lautrec mostra em sua Obra ter sido um observador aguçado do movimento, imprimindo pessoas e animais em movimento, e também revela em seus engraçados cadernos o seu espírito anedótico. Comenta Gilles Néret

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> "Para ele, a beleza é o movimento, a vida, a ausência de constrangimento físico ou moral. E ironiza: 'Aquele parvo do Baudelaire, ao fazer um belo verso- 'Odeio o movimento que desloca a linha'- disse uma parvoíce... Não, é o movimento que cria as linhas'. Lautrec enuncia assim um dos critérios que orientam o seu trabalho e também um dos seus mais importantes contributos para a pintura moderna. (Néret, 1996, p. 8)

Sua mãe decide mudar-se para Paris, e instalaram-se no *Hôtel Pérey*, perto do *Fauborg Saint-Honoré* e do *Champs- Elysées*, da *Rue Royale e das Tuileries*, local ocupado pela elite francesa. (Harris, 1981). Henri passou a freqüentar o *Lycée Condorcet*, escola conceituada da França que colocou no cenário mundial vários escritores, políticos e figuras notáveis. Como estudante recebeu alguns prêmios, mesmo tendo que se afastar da escola por adoecer com freqüência.



Toulouse-Lautrec par lui-même, détail, vers 1879.



Cahier d'écolier, 1875-1880.

Figura 13

Um dado relevante é que a arte envolvia as duas famílias de Toulouse-Lautrec, gostavam de desenhar, pintar e esculpir, convivendo nesse ambiente, era comum encontrar nas margens de seus cadernos e livros esboços em forma de história deixando-o mais próximo do mundo das imagens (Harris, 1981). (fig. 13)

Henri tinha paixão por cavalos, pintava-os muito bem. Seu pai, provavelmente percebendo a aptidão do filho por desenhos, levou-o a uma visita a René Princeteau, um pintor talentoso de animais que nascera surdo-mudo, foi o primeiro professor de pintura de Lautrec a ponto de tornarem-se íntimos amigos.

Julia Frey (1997, p. 7) relata que "Princeteau lutara corajosamente para superar a deficiência e viver de modo normal entre as pessoas, o que aumentava

sua importância como modelo de conduta para Henry (...) no ateliê de Princeteau, Henry aprendeu como era a vida de um artista profissional".

A família de Lautrec considerava importante o seu talento artístico, pois este, substituía a equitação e exercícios físicos que não podia mais fazer. A arte, para ele, tornava-se um paliativo de seus desconfortos físicos e psicológicos que ganhara com a sua deficiência. Tinha como propósito fazer da arte a sua vida. Teve como mestres nessa época, o seu tio Charles e Princeteau, o qual, aconselhou-o a procurar outros professores para aprender a desenhar, tendo em vista, as dificuldades que possuía em fazer um retrato.

Tendo sido reprovado no exame de bacharelado, a salvação veio de seu amigo Etienne Devisme que lhe pediu que ilustrasse uma história de sua autoria. Honrado respondeu:

> (...) Estou louco para trabalhar, mas quero ter certeza de ter captado o sentido de sua história. Você é muito gentil por reparar em meu pobre lápis, que fará o possível, fique certo disso. Espero ser capaz de produzir algo para *Cocotte*. Tentarei ser rápido (Frey, 1997, p. 9)

Depois de ter produzido 23 desenhos em nanquim Lautrec enviou-os com uma carta dizendo:

> Fiz o que me estava ao meu alcance e estou lhe enviando esses 23 desenhos, um dos quais está duplicado por causa de um acidente. Talvez sejam um pouco animados demais, contudo acho que o texto tem a mesma vivacidade. Pobre *Monsieur le Curé*! Como estou inteiramente a seu dispor, escreva-me se desejar alguma modificação, e, por favor, devolva-me os desenhos que não puder usar. (...) sou seu criado de tão feliz que estou por você ter lançado um olhar em minhas inspirações rudimentares.
>
> Tentei fazer traços realistas e não ideais. Talvez seja um defeito, pois não tenho piedade por verrugas e gosto de enfeitá-las com pêlos esparsos, fazê-las exageradas e reluzentes.
>
> Não sei se pode controlar sua pena, mas quando meu lápis começa a andar tenho de lhe afrouxar a rédea, ou colidir! Parada súbita. (Frey, 1997, p. 10)

Esta carta foi uma das poucas manifestações em que Lautrec descreveu como tratava sua arte e o amadurecimento de seu estilo. Sua marca durante a sua trajetória artística deveu-se também a rapidez com que executava suas obras, pela

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

característica de traços eufóricos e entusiasmados e pela tendência de evidenciar as "verrugas" em seus trabalhos. Segundo Frey (1997) os desenhos de Lautrec eram mais relevantes que a história de Devismes.

Em Paris, Henry tornou-se aluno de Leon Bonnat, um dos mais famosos retratistas da França, pintor favorito dos milionários e um pintor acadêmico por excelência. Como aponta Frey (1997, p. 15) ele considerava os impressionistas "uns farsantes e revolucionários - fraudes arrogantes e arruaceiros, que procuravam difamar o bom nome da arte". Professor nomeado da *Ecole de Beaux Arts* fechou o seu atelier e com isso Lautrec partiu para novos ensinamentos, instalou-se no atelier de Fernand Piestre, conhecido no mundo artístico como Cormon,

> mais jovem e atraente que Bonnat, pertencia a um grupo mais liberal e popular de pintores, conhecidos como *juste milieu*. Eles combinavam elementos da linha acadêmica e da vanguarda a fim de parecer, a um só tempo, solidamente fundamentados e dentro da moda. (...) Isso significava que Henry e outros estudantes da mesma época provavelmente não aprenderam o impressionismo como um rompimento abrupto com que os jovens artistas já conheciam. Nos pintores do *juste milieu*, eles podiam facilmente observar as influências da pintura acadêmica e do impressionismo ao mesmo tempo. (...) Cormon era mais flexível do que Bonnat (...) dizia 'Nada pode ficar estacionário neste mundo. Tudo muda e deve mudar. Uma escola [de arte], portanto, não pode ficar parada. Ela deve sujeitar-se à transformação se quiser sobreviver (...) acho excelente que cada um de nós observe seu vizinho, tire proveito do sucesso dele, procure corrigir sua própria fraqueza e assimilar o que se pode absorver vantajosamente'. (Frey, 1997, p. 30)

Lautrec visitava com freqüência o Louvre, Notre-Dame, Saint-Sèverin e já manifestava preferência marcante por Degas. Não se satisfazia com a metodologia de Cormon, tinha dúvidas da qualidade do aprendizado e o comparava os dois primeiros professores. O atelier de Cormon reunia vários rapazes e na sua ausência, aproveitavam e para vangloriar as aventuras sexuais, cantavam músicas obscenas e

> Henry era o mestre das brincadeiras, jogava-se precipitadamente na gritaria: 'Oh, como gostaria de encontrar uma mulher com um amante mais feio do que eu', (...) estava se tornando um conhecedor de bebidas alcoólicas. Ao anoitecer, ele gostava de *étouffer* um *perroquet* (literalmente: afogar um papagaio- uma expressão de Montmartre que significa 'beber um copo de absinto verde', normalmente conhecido como *perrouquet*) O absinto, um licor amargo feito da planta venenosa do absinto, já era conhecido por ser algo perigoso, mas só foi legalmente proibido na França em 1915. É uma

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> ironia ver o papagaio da infância de Henry, um emblema infantil para o mal e que já povoava seus cadernos de desenhos, reaparecer na forma de licor- um símbolo de decadência. A imagem do papagaio diabólico e, por extensão, do mal verde do absinto parecia ter para ele uma importância especial, mesmo para a sua arte. (...) disse ao amigo 'Você sabe como é ser perseguido pelas cores? Para mim, na cor verde, há algo como a tentação do demónio'. (Frey, 1997, p. 34)

Lautrec fortalecia-se como artista e a sua independência imperava, provavelmente por ser um aristocrata vindo de uma família em que a excentricidade prevalecia, o gosto pelo álcool e pela orgia também ganhava uma proporção desmedida. Bebia sem controle, vinhos, rum, aguardente de taberna (whisky), e o absinto.

Enquanto aluno de Bonnat ele copiava modelos vivos em gesso, a ênfase de seus desenhos era sobre a perspectiva e não na fluidez das linhas, seus traços modificavam-se tornando-se mais apurados, mas, mais duros e sombrios. Buscava disciplina ao mesmo tempo em que adaptava-se à liberdade que brotava no seu cotidiano, quando nas manhãs, dirigia-se da elegante *rue du Faubourg Saint-Honoré* ao atelier no proletário Montmartre. A atmosfera desse lugar levou-o para a sua "outra vida", afirma Julia Frey que

> Psicologicamente e socialmente, Montmartre representava uma liberação total das restrições da vida com Adèle. O *atelier livre* no beco sem saída Hèléne não ficava longe da Place de Clichy, onde os salões de baile e cafés atrairiam os estudantes de arte depois do término das aulas. Henry, independente pela primeira vez na vida, ia e vinha quando queria, almoçava com seus amigos do estúdio e até mesmo podia sair com um bando de colegas *rapins* (estudantes de arte) até um café para um drinque no fim da tarde. (Frey, 1997, p. 19).

É preciso situar Montmartre, considerando que foi, e ainda é palco de inspiração de vários artistas, em particular, Toulouse Lautrec e Degas transitavam por esse lugar captando movimentos doces e picantes, principalmente de mulheres para imprimi-los em suas telas. Diz André Fermegier que "as mulheres constituíam outro meio, não menos eficaz, de se aniquilar. Lautrec adorava as mulheres, o corpo feminino, como o demonstra toda a sua pintura, e isto à semelhança de Degas e de

unesp

Bonnard; contudo a sua paixão por elas era infinitamente mais agressiva e criadora. Tudo o encantava nas mulheres, a natureza e o artifício, a nudez e o adorno. (Fermegier, 1972, p. 26). Essas mulheres eram observadas e captadas na colina de Montmartre "a terra prometida". Conta Julia Frey que

> Paris era uma nova 'cidade'. Tinha sido reconstruída de acordo com (...) planos de Haussmann e o imperador Napoleão III. Em vez de uma cidade medieval congestionada com poucos palácios impressionantes, Paris era agora metrópole aberta, entrecruzada por avenidas amplas, arborizadas e com perspectivas clássicas. (...) as grandes e novas ruas constituíam um teatro perfeito para as elegantes idas e vindas dos ricos. (...) Muitas pessoas de todas as nacionalidades, que possuíam recursos e tempo livre , reuniam-se aí para representar. A cidade das luzes estava se tornando conhecida como a capital mundial do prazer, e foi na nova cidade que nasceu a *'Belle Époque'*. Construíram-se vários novos parques. (...) O mais notável deles era o *Bois de Boulogne*, no fim do *Champs Elysées*, (...) ponto final do prolongado desfile da classe abastada pela cidade. Parisienses ricos e felizes circulavam nele livremente, vendo e sendo vistos. Seu correlato pertencente ao operariado era o *Bois de Vincennes*, na fronteira oriental de Paris.
>
> A reconstrução havia destruído inúmeros bairros decadentes, empurrando seus miseráveis habitantes para os subúrbios da cidade, onde eles viviam numa sórdida zona de cortiços e casebres, totalmente desprovida das modernas comodidades que Haussmann (...) instalara a burguesia. Sem declarar as suas intenções, ele efetivamente havia separado da classe abastada os indesejáveis. Na região agora chama de *la ceinture rouge* (o cinturão vermelho), o esgoto corria em valas abertas e a água tinha de ser carregada em baldes. Esses bairros horríveis entre os quais estava Montmartre, abrigavam mendigo, prostitutas e bandidos e eram repletos de doenças e tribulações. Não obstante eles criaram sua própria vida social, que, para os parisienses da burguesia e da aristocracia, tinha um *glamour* próprio, sedutor, ainda que distante. Quando os ricos ficaram cansados de seus próprios jogos, foram eles, numa irônica reviravolta, que invadiram o bairro "vermelho", visitando as precárias instalações de *bals* e *cafés concerts* da classe operária, onde se podia tomar uma bebida e ouvir um cantor popular como Bruant urrar as suas canções, que falavam dos pobres. (...) Henry estava fascinado. (...) outra casa que atraía Henry e seus amigos, *Le Moulin de la Galette*, era um salão de baile autenticamente do operariado, localizado no alto da colina (...) próximo do estúdio de Henry na *rue Lepic*. O ambiente era vulgar e rude, impregnado da cor local, mas com uma camada de vileza e um traço de perigo que causavam desconforto a muita gente. (...)
>
> A área de Montmartre próxima do *Moulin de la Galette* tinha mantido sua má reputação do século anterior, e à noite o cabaré era considerado um lugar onde um artista curioso poderia ter mais problemas do que desejaria. (Frey, 1997, p. 73-74-75-)

Harris (1981) diz, que Rodophe Salis (um dos "*promoter*" de Montmartre pelos anos de 1880), sublimava esse vilarejo com uma pergunta adaptada de um conhecido *slogan* da Revolução Francesa 'Que é Montmartre? Nada. Que deve ser? Tudo!'.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Durante vários anos Montmartre foi um dos vilarejos mais próximos de Paris, e reteve essa atmosfera por vários anos. Acolheu vários artistas, intelectuais e pessoas do *demi monde*, que denominaram-na de "Metrópole dos anarquistas", (indivíduos que se sentiam tolhidos pelas leis, optando ignorá-las na Paris de 1880). Tornou-se um lugar famoso, recebeu várias alcunhas: *Butte* (Monte), Montanha mágica, Novo Eldorado, Terra prometida, Monte Lesbos, entre outros.

Tinha como marca os famosos moinhos que permanecem, até hoje, como símbolos e relíquias da cidade luz. Lá moíam grãos e abriam pedreiras, o vinho era livre de impostos (por ser fora do limite citadino), tornou uma atração para quem apreciava tal degustação e as pessoas reuniam-se para bebê-lo nas tavernas. Surgiram vários salões de dança, teatros populares, cafés, circos, cabarés e todo tipo de divertimento barato.

Em 1860, Montmartre tornou bairro de Paris, transformou-se em um grande centro de Arte e divertimento popular afastado do centro urbano. Os artistas fascinados por esse ambiente, instalaram seus *ateliers* e fizeram as suas moradias nessa colina em que podiam avistar do alto a Paris inteira.

Encantado por Montmartre, em 1882-83, Lautrec produziu "*Etude de nu*" que marca a sua ruptura com os ensinamentos e cria um estilo próprio.

> A modelo nua, provavelmente contratada da *Place Pigalle*, posou vestindo suas meias pretas, refletia os conflitos causados nele por necessidades e desejos incompatíveis. Embora a pose de uma modelo nua com meias pretas fizesse parte da moda corrente em arte erótica, Henry, pintou a sua de tal maneira que a deixou minimamente sedutora- em má postura, com um braço escondendo os seios e aboca. Sua mescla de vulnerabilidade, até mesmo timidez, e sensualidade é típica das emoções ambivalentes em relação ao sexo feminino que agora começavam a caracterizar o trabalho de Henry.
>
> Quando foi que Henry realmente passou a ver as mulheres de um ponto de vista sexual? Tendo crescido numa casa de mulheres tão devotas e reservadas como a sua mãe, tia e avós, ele havia aprendido cedo que as mulheres eram de dois tipos: as que podiam ser admiradas e as que, de vez em quando, ganhavam a preferência de seu pai em relação a sua mãe. (...) em Paris ele deparou com o contraste. (...) naturalmente deve ter tido

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> medo de ser rejeitado por causa de sua aparência quase cômica ou até mesmo de sua inexperiência. Ele sabia que, devido a esses motivos, além do risco do nanismo hereditário, provavelmente nenhuma mulher de sua própria classe social o escolheria como marido e que eram insignificantes as suas chances de realizar um casamento convencional. (...) os rapazes na França iniciavam a sua vida sexual num bordel, para os quais iam depois das aulas, quando completavam 14 ou 15 anos. Mas Henry nunca tinha ido realmente à escola. Na época em que tinha 15 anos, já era permanentemente deficiente e sempre tinha vivido sob supervisão rigorosa da mãe. (Frey, 1997, p. 36)

O palco em que estas mulheres transitavam e seduzia o seu olhar foi: *Elysée-Montmartre, Moulin de la Galette*, *Chat Noir- o Militon, Moulin Rouge, Divan Japonais*, *Folies-Bergère*, entre outros, eram casas noturnas, cabarés, teatros populares e cafés que tinham como atração representações improvisadas de poesia e canto, com pitadas satíricas e humorísticas, as danças eram de salão e predominava o frenético cancan que enchiam de imaginação os cérebros de um grande público.

Atuavam nestes salões jovens dançarinas e dançarinos que recebiam "nomes artísticos" provocativos: *La Goulue* (a comilona); Le Desossê (o desossado); *Loïe Fuller (a borboleta-mulher- flor) Cha-U-Kao* (a palhaço), e uma dançarina contrastava com as demais, era *Jane Avr*il recebia o apelido de *La Melinite* (a muito explosiva) mais pelo seu desempenho artístico do que pela sua mania pessoal.

Estes recintos e personagens, se estabeleceram através da Obra de Toulouse Lautrec, com as suas pinceladas divulgou-os ao mundo. A sua primeira impressão da colina que o fascinava, deixou escrito em uma carta para a sua avó Louise: "Uma região que mantém seu caráter assassino. Jogadores amigáveis atacam mulheres sozinhas e despejam tinta em seu...pescoço. É de um gosto encantador." (Néret, 1996, p. 21)

Vários artistas tiveram como cenário Montmartre, e dois deles focaram o Monte com o mesmo olhar, Charles Baudelaire com "As Flores do Mal" e Toulouse-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Lautrec com o seu "pincel repórter, o cronista das noites de Montmartre". Ambos imortalizaram a colina revelando a vida como ela era. Segundo Néret (1996, p.158) "Sondar a interioridade de uma mulher, representa os seus estados de alma quotidianos e a sua maneira de viver é, para os olhos de Lautrec, mais importante do que mostrar apenas os encantos dela e o desejo que pode suscitar." O poeta imprimiu com letras as cenas e costumes desse lugar, já o pintor imprimiu com imagens momentos vividos e representados nesses ambientes.

O ambiente de Montmartre era um celeiro para os artistas, eles ficavam atentos nos cafés, cabarés e bordéis para apreender, a cada piscar de olhos, uma cena que se metamorfoseava em criação artística. Conta o mesmo autor que

> Os bordéis e os artistas sempre se deram bem. Em todos os tempos os pintores freqüentaram-nos para procurar os seus modelos mais representativos de mulher, seja anjo ou demônio. De Carpaccio a Vermeer, de Frans Hals a Caravaggio. Sob o Segundo Império, época tão puritana quanto hipócrita, os bordéis foram encorajados pelo poder. Multiplicaram-se até se tornaram célebres. Os escritores não se cansaram de as escrever em detalhe. (...) Baudelaire, este é o tema permanente de muitos de seus poemas... (...) Também os pintores não se privam de mostrar aquela atmosfera e de representar as suas protagonistas. Degas dedica assim setenta monótipos a cenas de casas-de-passe, extraordinários monótipos que seu irmão, 'com sentimento piedoso', destruirá na sua maior parte. Deus nos guarde dos herdeiros! Em casa de persianas fechadas são para Lautrec uma fonte inesgotável de temas, a ocasião para pintar novas obras de arte. Ele sente-se lá perfeitamente à vontade e justifica-se: 'Encontrei raparigas à minha medida!...Em mais lugar nenhum me sinto como em casa'. (Néret, 1996, p.133)

A montanha de Montmartre propiciava, aos pintores iniciantes, uma aproximação com celebridades, pintores, escritores, poetas, escultores etc. Para os jovens artistas era importante ter relações com pessoas ilustres da geração precedente como: Monet, Renoir e Degas, freqüentadores assíduos dos cafés e cabarés nestes ambientes, dizia Monet:

> Você mantinha o pensamento aguçado, a estimulação mútua desobstruía o caminho de uma pesquisa artística desinteressada; você armazenava um estoque de entusiasmo que por várias semanas o sustentava, até suas idéias atingirem uma forma definitiva. Sempre se saía com mais coragem, com uma força de vontade mais firme, as idéias mais claras e distintas. (...)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Qual era a magia que atraía todo mundo para um café? Rodolphe Salis e seu assistente, o poeta Emile Goudeau, tinham descoberto uma mina de ouro ao oferecer os próprios clientes como entretenimento em seu cabaré. Havia um programa organizado de leituras, canções, recitais e peças executados gratuitamente pelos talentos artísticos, freqüentadores do local, (...) Godeau foi responsável por instituir os saraus literários (...) o que ele chamava de *absinthes littéraires*. Eram ocasiões em que ocorriam verdadeiros espetáculos, (...) Henry e seus amigos iam regularmente ao cabaré para estabelecer contato com a geração mais velha de artistas de Montmartre.(Frey, 191997, p. 39)

Escreveu o Doutor Devoisins que Lautrec gostava de excessos, também na alimentação e na bebida, diz o doutor que era

> escravo da sensibilidade e sensualidade, ambas exacerbadas, era por natureza impedido a procurar imoderadamente sensações refinadas ou excessivas, sensações gustativas que lhe faziam inventar iguarias extremamente picantes, por vezes corrosivas, o amor pelas bebidas fortes que o conduziam a um alcoolismo irreversível. (Fermegier, 1972, p. 24)

André Fermigier (1972, p. 22) diz ainda que Lautrec era espirituoso, generoso e encantador, todos que o conheceram conservaram dele a recordação do ser irresistível que foi, coloca ainda as palavras de Thadée Natanson "um ascendente que tinha qualquer coisa de sortilégio (...) Onde aparecia não se podia deixar de o ver, apesar da sua baixa estatura. Não havia lugar que a sua pequenez ridícula, mais, a sua *verve* incrível, não enchesse completamente".

Quando adulto Lautrec ironizava representando-se sempre através de caricaturas exagerando os traços de sua pequenez. Gostava de colocar sempre em suas pinturas, ao seu lado, o seu primo inseparável Gabriel Tapié Celéyran que contrastava com ele em altura, este era magro e muito alto gostava de mostrar, com isso, a extravagância nos opostos.

Em 1882, Lautrec desistiu de ser o orgulho da família e encarou a diferença entre o estilo de vida deles e a vida que escolhera para si. Alguns retratos dele neste período

> não trazem a assinatura 'Toulouse-Lautrec', mas sim 'H. T. L. Monfa'. Pelo menos uma caricatura de si mesmo sentado num urinol- é assinado com *Lost* ('perdido', em inglês), um trocadilho bilíngüe baseado no nome Toulouse, *to lose* (perder). Muito provavelmente isso era um comentário sobre seus sentimentos de não poder usar o próprio nome. Estas foram as

unesp

> primeiras de uma série de assinaturas de pseudônimos, que Henry experimentaria nos próximos anos. (Frey, 1997, p. 27-28).

A caricatua sempre foi uma característica de Lautrec, na (fig. 14) ele apresenta essa caricatura citada por Frey.



Figura 14

Além da pintura tinha predileção por desporto, mar, barcos, e nadava muito bem. declarou a Thadée Natason que nunca se conformara em não cavalgar. (Fermegier 1972).

Lautrec era muito versátil, fez um diário ilustrado da família que prefigurava a sua arte do futuro: a ilustração de livros, partituras e programas de teatro. Essa ilustração narrava a tentativa de seu tio aniquilar a filoxera em Céleyran com banho químico para salvar os vinhedos (fig. 15). Essa ilustração revela o interesse de Lautrec pela dança popular, e ele como observador.



"Ufa! Deu certo!" No desenho final da série Submersion de 1883, Henry mostra uma dança para comemorar a aparente vitória sobre a filoxera. Ele e o tio Amédée estão no canto, observando a cena. (Frey, 1997, p. 46)

Figura 15

Uma outra característica de Toulouse Lautrec, eram as técnicas de pintura para decoração que imitavam o mármore no madeiramento das casas, os vitrais, e

merece destaque as paródias, sendo que a mais conhecida é a de *Lê Bois Sacré-1884* (de Puvis de Chavannes) que produziu em companhia de seus amigos de *atelier*. As paródias eram comuns e consideradas uma espécie de chiste, um jogo artístico. Embora a produção tenha sido em grupo, o assinante da obra foi o audacioso Lautrec. (fig. 16-17)

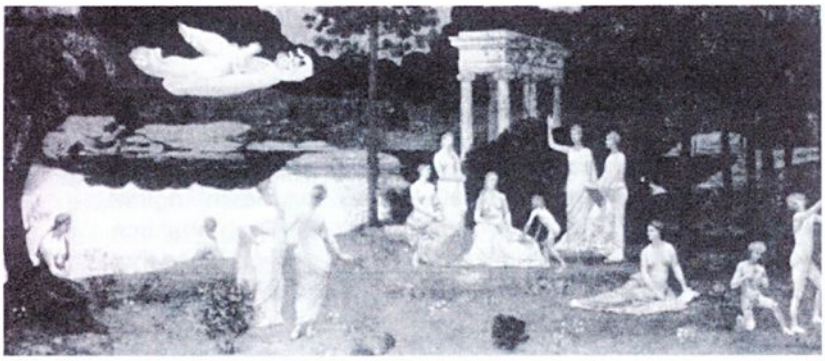


Figura 16

Puvis de Chavannes, *Le bois sacré*, 1884



Figura 17

A paródia de *Le Bois Sacré* (de Puvis de Chavannes), por Henry e amigos do ateliê, 1884.

Segundo Julia Frey

> O tema de Puvis Chavannes era a eterna tranqüilidade do domínio imutável das artes. No lugar deste ponto de vista, os *rapins* defendiam a idéia de que a arte contemporânea devia lidar com a vida presente e com a realidade múltipla que cercava o artista. Assim, na representação do bosque intemporal, eles introduziram um relógio que marcava nove horas e cinco minutos e toda uma procissão de invasores do século XIX, dos quais muitos são identificáveis como amigos de Henry. Arquetin está usando um macacão quadriculado e encontra-se de pé ao lado de seu amigo, o crítico e escritor Edouard Dujardin. Maurice Barrès, (...) conhecido como escritor antinaturalista e nacionalista, político e jornalista, é representado com uma cartola, de pé ao lado de alguém que poderia ser Bonnat. Henry, provavelmente pintado por ele próprio, é visto de costas, encarando o desfile de seus amigos numa postura indicadora de que ele está urinando. A paródia faz outras inúmeras alterações irônicas do original, que são, no conjunto, mais excêntricas do que mordazes. (Frey, 1997, p. 50)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Lautrec revelava com freqüência em seus trabalhos a ironia e o espírito zombeteiro, que o acompanhava desde criança.

Cansado de fazer o trajeto *Hôtel Perey*, *Pigalle* e ficar à vista de sua mãe, instalou-se na colina próximo ao atelier de Degas. Na temporada das chuvas saía de Paris e ia para o campo com amigos, lá escrevia à sua mãe

> 'É bastante fresco lá no campo (...). Paris é escuro e lamacento, o que não me impede de trotar pelas ruas seguindo os músicos do Ópera, a quem procuro agradar para poder sorrateiramente [pelos bastidores] naquele templo das artes do tédio. Não é muito fácil'. Provavelmente o 'músico' do Ópera era Désiré Dihau, um primo distante de Henry, (...) de quem faria diversos retratos. Como compositor de fagotista do Ópera de Paris era amigo íntimo de Edgard Degas, é até possível que Henry cultivasse a amizade de Dihau com o propósito de ter um acesso mais fácil a Degas. De todos os artistas da geração anterior a Henry, era Degas que ele mais admirava. (Frey, 1997, p. 68-69, *o grifo é nosso*)

Boêmio e freqüentador assíduo de cabarés, *musicall-halls*, *cafés concerts*, prostíbulos, bares, andava sempre em busca de gestos, movimentos, expressões, momentos íntimos e não íntimos, as mulheres eram o seu fascínio, o corpo feminino, o artifício, a nudez, o adorno era impresso em sua pintura.

Foi o repórter "cronista da noite" dos ambientes fechados, e o "câmara pincel" (como era chamado), escrevia através de seu pincel os textos-imagens da época, buscava no "teatro da vida" congelar e imortalizar instantes para revelar e informar o outro lado da vida, que ficava oculto em algumas facções da sociedade.

Contudo, conseguiu perpetuar através das "linhas-movimento", as quais, o seu pincel traçava incansavelmente em seus óleos, cartazes e litografias, *flash* que dialogam até hoje com o observador atento preparado e sensível.

Tinha muitas amizades no mundo artístico, os mais íntimos: o pintor Henri Rauchou, René Grenier, Adolphe Albert, François Gauzin, Louis Anquetin e Vincent Van Gogh. No ambiente de um café de Paris Lautrec pintou o retrato do amigo Van Gogh (1887) sentado de perfil, e aconselhou-o a continuar os seus estudos sobre a paisagem e a luz no Sul da França, e o amigo seguiu o seu conselho.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Mas, o seu maior ídolo continuava sendo Degas: o pintor das bailarinas daquele "templo das artes do tédio", como referia-se ao Ópera de Paris. Lautrec, esperava sempre o seu reconhecimento artístico. Relata Julia Frey que

> ... é surpreendente o número de trabalhos de Henry com alguma referencia visual direta a Degas, mesmo aqueles dos primeiros anos da década de 1890. As apropriações são tão visíveis e óbvias que não podem ser consideradas simples imitações, mas uma espécie de desenvolvimento da arte de Degas e de homenagem a ela. Infelizmente, Degas, ele mesmo, nunca seria acessível a Henry. Famoso por sua misantropia e suas devastadoras críticas a outros artistas, Degas nunca mostrou nenhum interesse particular em Henry e provavelmente era indiferente à aproximação amigável do rapaz. Trinta anos mais velho que Henry, com uma progressiva cegueira e vivendo numa solidão cada vez maior, ele tinha uma personalidade de solteirão, que pode ter sido magoada pelo estilo exuberantemente peculiar de Henry. Degas parecia não ter consciência da reiteradas tentativas de Henry em lhe prestar homenagens em sua arte e, se é que sentiu algo, parecia ofendido pelo uso que Henry fazia dos mesmos temas. (...) Durante toda a vida, Henry procuraria obter aprovação de Degas e aderir valentemente a qualquer comentário positivo feito por ele. Mas Henry também adaptou e alterou as idéias de Degas, freqüentemente levando-as adiante e para direções diferente.(Frey, 1997, p. 68-69, *o grifo é nosso*)

Exemplo dessa admiração encontra-se na visualização das telas apresentadas nas figuras (fig. 18-19-20-21-22-23)

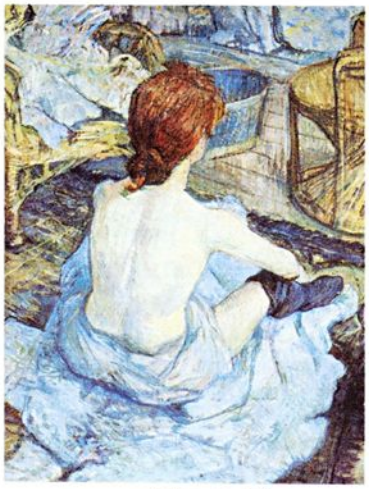


Figura 18



Figura 19



Figura 20

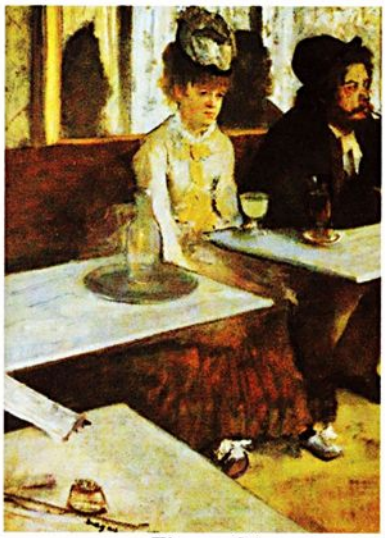


Figura 21

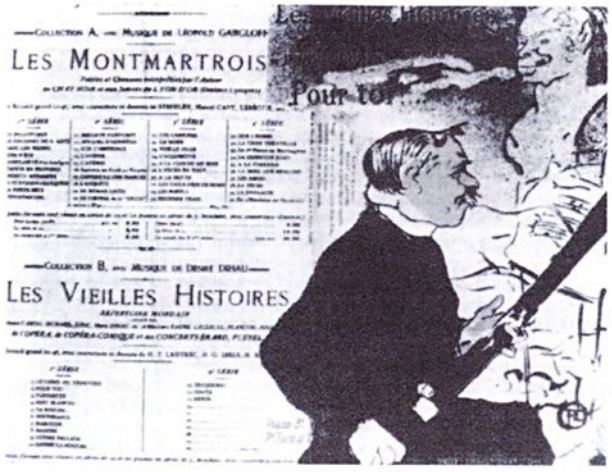


Figura 22

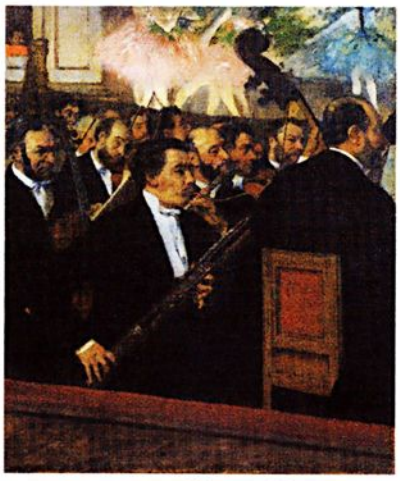


Figura 23

Certa vez numa mostra (1893) em que Lautrec participou com Maurin, na galeria de seu amigo e posteriormente biógrafo e divulgador de sua Obra Maurice Joyant, Degas pronunciou-se a respeito de seu trabalho. Julia Frey escreve que

> Edgar Degas compareceu à abertura com um amigo, Henry Laurent, que estava comprando obras de arte por investimento. Degas, por certo sabedor do respeito que Henry sentia por ele, foi ouvido por várias fontes dizendo ao seu convidado coisas como 'Compre o de Maurin! Lautrec tem bastante talento, mas pinta apenas peças de época; ele será o Garvani deste tempo. Até onde me diz respeito, há apenas dois pintores que contam, Ingres e Maurin' e 'Compre Maurin, existe um homem que sabe desenhar mãos'. Sem dúvida contaram a Henry essa ultima observação, pois, anos depois, ouviram-no dizer sarcasticamente: 'Maurin (...) agora há um homem que sabe desenhar mãos!' mais tarde, saindo da abertura da mostra, Degas fez a Henry um elogio ambíguo, dizendo: '*Vous êtes du bâ*timent', um comentário que poderia interpretar-se como 'Você é um dos nossos', contendo, no entanto, uma referência matreira à pintura de parede (*peintre*

> *em bâtimente*). Mais tarde nesse ano, numa carta ao artista belga Octave Maus, Henry comentou: 'Quanto a Degas, ele é inacessível'. Depois dessa abertura, Henry não mencionou Degas, mas escreveu orgulhosamente a André Marty dizendo que entre os convidados se encontrava um ministro. (Frey, 1997, p. 207)

Uma outra passagem conta Néret que

> Para ele é muito importante o olhar de Degas, o grande mestre, sobre as suas obras. Joyant relata o momento que Lautrec esperava há muito: 'Uma tarde, pelas seis horas, chega Degas envolto em sua MacFarlane, examina tudo atentamente, cantarolando, dá a volta sem dizer palavra e prepara-se para descer; com o tronco a emergir da escada em caracol, o senhor Degas volta-se e diz para Lautrec tímido e ansioso: 'Isso, Lautrec vê-se que você é do ofício'. Revejo ainda Lautrec radiante, num grande regozijo interior, por esta aprovação atirada com displicência'. É que o juízo de Degas é o único que verdadeiramente preocupa Lautrec. Com efeito ele desdenha os outros cumprimentos, bem como todas as críticas. Prossegue o seu caminho convencido de que o sucesso não substitui aquilo de que ele está privado!. (Néret, 1997, p. 163, *o grifo é nosso*)

Toulouse Lautrec continuava traçando os seus trabalhos com algumas características de seus professores, a cabeça, o rosto e ombros no padrão natural, mas a linguagem corporal e o vestuário estavam ausentes. Expõem Frey (1997, p. 82) que "No início de 1885 começou a fazer (..) *tableaux* de corpo inteiro ou de partes do corpo, empregando, às vezes, mais de uma pessoa. Nesses trabalhos, os elementos de consciência social tornaram-se tão importantes quanto a representação psicológica, os quais, em combinação criavam o fio narrativo".

Muitos artistas se conscientizavam dos temas sociais e a colina de Montmartre, foi foco de um movimento político populista que chamou a atenção para a situação miserável em que encontrava os seus habitantes. Por toda a França, iniciou-se um grande interesse pela cultura popular e os artistas se expressavam com temas sociais irônicos. "A escola realista, difusa na arte e literatura francesa desde a década de 1850, já havia afirmado que a arte deveria representar o mundo sem falsificações. (Frey, 1997, p. 83). Os trabalhos de Lautrec formavam uma síntese do que o pintor vivia em Montmartre

> (...) desrespeito boêmio aos valores tradicionais adquiridos com a família, uma mescla de fascinação sexual e simpatia pelos parias da sociedade, um

unesp

> traço de anarquia e rebelião sob a superfície de crescente interesse pelo espírito comercial. (...)
>
> Surpreendentemente, Henry tinha bastante êxito social, ele possuía amigos fiéis (...) era engraçado mas não cruel, rindo se si mesmo, conseguia desarmar o embaraço que a sua deficiência causava nos outros. (...) era habilidoso em chistes verbais como era no desenho com carvão; e adorava rir das próprias piadas. (...) dedicou-se a usar qualquer idéia que considerasse ser enriquecedora, a ridicularizar hipocrisia e pompa, (...) quebrar regras, (...) fazer de si mesmo e da vida um espetáculo e a farrear o máximo possível. (Frey, 1997, p. 84-88-102).

No brilho noturno de Montmartre já com 24 anos, o pintor dos salões de dança, pinta a sua primeira grande obra de arte: "*No circo Fernando: a amazona: chefe de pista-1888*", neste circo, Lautrec esboça o picadeiro e a platéia. Nos bastidores, gostava de ir aos camarins para observar os artistas preparando-se para o picadeiro. Esta obra foi adquirida pelo empresário e dono do Moulin Rouge.

O Moulin de la Galette, Elysée Montmartre e o Moulin Rouge, são os recintos em que descobria as suas estrelas, que permitiram-no representar todo movimento dinâmico que captava e pincelava em suas telas.

O Moulin de la Galette inspirou-o a pintar "*O baile no Moulin de la Galette-1889*". Em contraste à tela de Renoir, que retrata o mesmo ambiente, afirma Gérard Durozoi que ao observar a tela de Toulouse Lautrec,

> rapidamente compreendemos que o modelo não tem uma importância intrínseca: o que interessava era que o significado da dança em si mudara muito desde que Renoir a pintara em 1876. A deliciosa festa estival fora substituída por um espaço fechado, por uma atmosfera pesada de desalento e um tédio penetrante, mas simultaneamente inaceitável. Em contraste com os personagens de Renoir, rapazes e raparigas radiantes que dançavam, namoravam e conversavam em cumplicidade, os de Lautrec parecem isolados na sua solidão absoluta. Estes ocupavam o salão do Moulin de la Galette numa noite de inverno. A atmosfera fria e alheada do salão de baile, povoada de homens com ar abatido e de mulheres entediadas, é realçada pela coloração pálida e pela tinta diluída e incerta. (...) o seu lado desagradável era decididamente lúgubre, mesmo em locais onde se supunha haver divertimento. (Durozoi, 1992, p. 19)

Montmartre em outubro de 1889 inaugurou mais um recinto de divertimento. No *boulevard* de Clichy n. 90 o Moulin Rouge era composto de um imenso salão de baile com galeria, jardim em terraços que oferecia atrações diversas, um café-concert ao ar livre, um enorme elefante que alojava um pequeno teatro, palco para

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

performances, como dança do ventre e outros estilos, as apresentações de Pétomane e variados números artísticos. Foi sucesso imediato, era ponto de parada obrigatória de todos os noctívagos, divertiam-se, tinham aventuras amorosas e embriagavam-se com bebidas e com o barulho da orquestra e da *quadrille naturaliste,* dançada aos pares no grande salão. A tela de Toulouse Lautrec "*No circo Fernando: a amazona: chefe de pista"* era vista no átrio das instalações do recinto, e este, tinha uma mesa reservada todas as noites que serviam, além de diversão, como sustentáculo de suas crônicas pictóricas.

Toulouse Lautrec e Moulin Rouge associam-se até os dias de hoje, a imagem do pintor compõem este estabelecimento, Zidler, proprietário do cabaré, encomendou a Toulouse Lautrec um cartaz para a divulgação de seu recinto. Sabia-se naquela época que as campanhas de publicidade tinham enorme sucesso, e Lautrec havia criado uma nova imagem de Montmartre por meio de suas pinturas. Nas suas composições, ele desprezava o lado sinistro e perigoso da colina, e realçava o deslumbramento das dançarinas que liberavam uma gestualidade irônica provocativa, nas pistas de dança dos salões dos cabarés.

O cartaz de Toulouse Lautrec, *corpus* deste estudo "*La Goulue-1891*" (fig 42) criado para o Moulin Rouge, assegurou-lhe a glória e o reconhecimento no mundo artístico, este, evidenciava a dançarina, *La Goulue*, executando o *chahut*, (passo do cancan) e *Valentin le Désossé*, já retratados anteriormente no *Moulin de la Galette*. Ambos, ganharam um reconhecimento importante como par de dançarinos através das pinceladas de Toulouse Lautrec. Conta Gérard Durozoi (1992, p. 21) que "um jornalista do *Figaro Ilustré* descreveu-o como 'o pintor oficial de La Goulue'". Depois desse trabalho criou mais 30 cartazes, e foi consagrado. Toulouse Lautrec sabia que um cartaz é visto rapidamente e nele, deve convergir todos os elementos da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

comunicação, com isso, superou os primeiros cartazistas da época. Como diz Néret "o seu olhar inovador descobriu o segredo da moderna publicidade: esquematizar e impressionar fortemente, como quem dá um murro. Numa noite, o cartaz em grande formato (...) afixado nas paredes e nas colunas publicitárias de Paris, impôs o nome do artista e o da dançarina..." (Néret, 1996, p.69).

Atrevo-me em afirmar que a gestualidade da dança o fascinava, e por meio dela, liberava com o pincel as suas intenções escrevendo textos pictóricos, que através da comunicação muda atingiam e atingem o leitor atento e preparado.

Foi amplamente reconhecido no meio artístico e a sua Obra tinha uma particularidade, escancarava o *bas-fond* da cidade Luz, em contrapartida, não era vendida com facilidade. Provavelmente, o preconceito e a hipocrisia da elite impediam os abastados e moralistas de afixarem, nas salas de visitas de seus castelos medievais (fato acontecido em sua família), telas que vislumbravam mulheres dançando a *quadrille naturaliste* ou em pose degradante. Comentava Degas ao observá-las: "É a besta humana que se ocupa de si própria, uma gata que se lambe", exaltava Lautrec "elas sim, vivem (...) elas estiram-se nos canapés como animais", e completa Néret "os gestos são eternos e desafiam as castas". (Néret, 1997, p. 133-151).

Uma outra suposição dessa rejeição à suas telas, poderia vir do receio em serem (a elite) flagrados freqüentando os salões dos cabarés, e não escaparem do pincel de Lautrec, como fez com o seu pai, o conde Alphonse, fixou-o em sua tela "Moulin Rouge, *Dressage des nouvelle, par Valentin le Désoseé* -1889". ("Treino das novatas no Moulin Rouge", fig 94 - anexo). Esta era uma característica de Toulouse Lautrec, inserir-se na composição pictórica em companhia de amigos e ou parentes.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O Pintor dos Moulins de Montmartre, como era chamado, não obedecia a ninguém, o álcool apossara-se dele, passava as suas noites e dias sem restrições, vivia nos bordéis e cabarés, tinha crises terríveis de pesadelos, alucinações e de *delirium tremens*, "eis o que me espera", predissera outrora o pintor (Néret, 1997, p. 175).

Estava tão debilitado que sua mãe o internara. Lá se sentia preso, e em desespero escreveu ao pai "Papai, tem agora a oportunidade de se comportar com humanidade. Estou enclausurado e todo o ser que é privado de liberdade morre!", indiferente recusou o pedido do filho. Sem dinheiro, iniciou alguns trabalhos e vendeu-os para garantir a sua liberdade, o seu traço era agitado, áspero e os efeitos do álcool eram evidentes, eram telas sem modelos de observação e sim modelos tirados de sua imagem mental. Conseguiu convencer os médicos que já estava bem, e comentava ele: "comprei a minha liberdade com os meus desenhos" (Felbinger, 2001, p. 84)

Retornando a Paris continuou fragilizado, discorre Frey (1997, p.376) que: "Em 15 de junho de 1901, Henry deixou Paris para sempre (...) ele foi à *Gare d´Órsay* acompanhado por vários amigos (...), antes de subir no trem ele disse a Renée Vert: 'Podemos nos beijar, pois você não me verá novamente'. Apossado pelo álcool, mais a sua doença congênita agravada pela sífilis, e pela dedicação incansável ao trabalho, Henry enfraquecia-se cada vez mais, sempre na companhia de sua mãe, e de seus amigos e primos, já na cama imóvel, recebeu a visita de seu pai "Que bom papai, (...) sabia que o senhor não faltaria ao golpe final, (...) velho bobo", foram as suas ultimas palavras. Henry de Toulouse Lautrec morreu em 9 de setembro de 1901, no castelo de sua mãe em Malromé, "ouviram-se trovões à distancia, mas nenhuma tempestade, pouco depois começou uma chuva, caindo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

torrencialmente como na noite de seu nascimento. Apenas dois meses e meio depois ele faria 37 anos. (Frey, 1997, p. 377).

Deixara um legado artístico relevante, consistindo em mais de 737 pinturas a óleo, mais de 5.000 desenhos, mais de 300 estampas e cerca de 275 aquarelas, e 30 cartazes. "As palavras de Lautrec ao seu amigo Arthur Huc, (...) com apenas 36 anos de idade, tinham agora uma ressonância tragicamente irônica: 'Poderei pintar até aos quarenta. A partir daí, acho que estarei completamente esgotado'." (Durozoi, 1992, p. 41).

Maurice Joyant (1864-1930) agente, amigo e o primeiro biógrafo de Toulouse Lautrec

> Tinha sido colega de classe de Toulouse-Lautrec no Lycée Fontanes, em Paris, (...) começou por trabalhar como jurista. (...) depois da morte, deixou o emprego estável no ministério para se dedicar ao negócio da arte. A maior exposição individual, que mereceu ter a visita pelo príncipe de Gales, foi realizada na filial da Goupil em Londres, em maio de 1898, com um total de 78 obras. Apesar de Toulouse- Lautrec também vender os seus quadros através das galerias parisienses (...) Joyant possui um mérito superior, pois a sua amizade completava a promoção da obra- o que permitiu uma relação de confiança especial entre o galerista e o pintor. Por esse motivo, os pais de Toulouse Lautrec incumbiram-no do visionamento e da catalogação do espólio artístico do artista. Durante a crise psíquica e física de Toulouse-Lautrec, Joyant procurou arranjar-lhe encomendas de retratos de membros da alta sociedade parisiense de modo a mantê-lo ocupado e afastado da bebida. Contudo, esse propósito fracassou perante o desinteresse do artista e da pouca disponibilidade para agradar os clientes. Além disso, Joyant foi dos poucos que recusou a idéia do internamento forçado de Toulouse-Lautrec numa clínica neurológica, uma vez que temia que a privação da liberdade causasse um mal muito maior ao artista do que o alcoolismo. (Felbinger, 2001, p. 87)

Esse empresário foi o responsável em reunir toda a Obra de Toulouse Lautrec, a pedido de sua mãe, para montar o Museu de Toulouse Lautrec em Albi. Exalta Joyant

"Lautrec criou quadros assustadores, sem pesadelos e sem fantasmagoria [...] e com a vontade férrea de dizer toda a verdade." (Felbinger, 2001, p. 87).

Os jovens artistas cobiçavam os cartazes de Toulouse Lautrec, Picasso possuía um deles em seu atelier decorando o seu estúdio após a sua chegada em

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Paris. No ano da morte de Lautrec o pintor espanhol pintou o "*Quarto Azul*", na composição está uma mulher nua fazendo a sua *toilette* e compondo a parede está o cartaz de "*May Militon*" de Toulouse Lautrec (fig.118 - anexo). Segundo Udo Felbinger "(...) Toulouse Lautrec (...) influenciou decisivamente o estilo de Picasso no 'Período Azul' (1901-1904). Picasso acrescenta aos temas urbanos, tais como cenas de cabaré e de salões de baile, um caráter de tristeza e de crítica social'. Disse Picasso "Em Paris compreendi o grande pintor que Lautrec era." (Felbinger, 2001, p. 91)

Apresentado esse *flash* da vida de Toulouse Lautrec, pretendi reunir dados para abrandar as inquietações que o auto-retrato gerou, bem como, apoiar o diálogo pictórico que será proposto. Finalizando pinço as palavras de Néret

> Lautrec raramente se auto-retratou nas suas telas. Escolhendo o tom da caricatura, mantinha uma distância irônica em relação à sua pessoa, que gostava de tornar irreconhecível. *O Auto-retrato ao espelho* (...) é o único auto-retrato que pintou e, no entanto, também aqui esconde o rosto numa sombra e dissimula os seus traços. Além disso, o reflexo do espelho incomoda o espectador, impedindo-o de captar realmente o olhar dele. Por fim, os objectos dispostos em primeiro plano também criam uma barreira. A anomalia congênita que afligia o artista, e os dois acidentes consecutivos em 1878 e 1879, tinham comprometido o seu crescimento. Só o tronco viria a desenvolver-se normalmente ao passo que as pernas permaneceriam atrofiadas. No auto-retrato, não revela ao espectador nem a sua enfermidade nem a fealdade do seu rosto com as quais sofria desde a puberdade. (Néret, 1996, p. 8)

A sua gestualidade corporal, nesse auto-retrato, mostra-se: em pé, com uma postura ereta, firme, altiva e elegante, sugerindo ao leitor ser portador de um físico privilegiado, e possuidor de visível autoconfiança. A gestualidade fisionômica, insinua traços severos, porém, em uma atmosfera de melancolia.

Toulouse Lautrec ao entrar nos salões dos *Moulins* em *Montmartre*, rompe com o seu passado e deixa-o nos bastidores do teatro de sua vida. Munido com o seu olhar negro, veste o pincel em sua mão e traça a gestualidade dos dançarinos, e é por essa coxia que entra no universo da dança. Interage plenamente com esse

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

texto, e na captura do gesto o seu pincel dançarino o faz o artista que conduz o baile.

"E pensar eu que se tivesse as pernas um pouco mais compridas nunca teria pintado!". Comenta com seus amigos em uma noite no cabaré. (Néret, 1996, p. 18).

Degas e Toulouse Lautrec em Diálogo

unesp

Degas usou nas composições os elementos, cor, divisão linear, para dar movimentos ritmicos e tensões em todo espaço, conseguindo equilíbrio através do movimento das linhas e forças parecido com uma pessoa que apóia o peso do corpo sobre os dois pés dando à pintura uma espécie de organismo vivo, isto é, mantendo toda a estrutura em equilíbrio.

Para que isso acontecesse foi necessário afastar a dileneação das estruturas regulares e simétricas obtendo um sentido mais ativo do movimento e contra-movimento. Isto é quando a horizontal de uma paisagem é mantida, a composição se torna estática, pois ao mudar a estrutura tornando-a irregular surge o movimento fazendo uma divisão do espaço em áreas menores com linhas que se cruzam, em várias direções angulares, aparecem novos tipos de estruturas, com direções que se cruzam - aumenta o ritmo - Degas criou o movimento através de linhas breves, criando impulsos sem se encontrarem. Foi o mestre da composição com o uso do movimento e impulsos na diagonal usando das tensões menores fazendo aumentar o ritmo.

Já, Toulouse Lautrec- foi o mestre do movimento e do impulso na diagonal. O diálogo aconteceu na tela (nos pinceis) com divisão do espaço em estruturas menores, fazendo os elementos dialogarem com outros, com direções que não são necessáriamente contínuas, mas com linhas breves, tornando a superfície mais atraente e mais viva.

As linhas breves, interrompidas, transmitem impulso, ou seja se comunicam sem sequer serem ligadas umas nas outras. Ligam-se entre si, como num diálogo interpessoal, perto ou longe. Como acontece nos romances, mas que aponta direções, rumos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Se os trajes são como já se disse criadores de volume, espaço e de ritmo, o movimento dos braços e pernas tem a mesma propriedade ao apontar direções e proporcionar o equilíbrio.

Por sua vez, as coxias são diferentes ocupando um espaço maior em Degas e um espaço menor em Lautrec, e o mestre de dança também ocupa posições diferenciadas. Em Degas, ele é um marcador de passos, um regente que se coloca atrás como observador dos movimentos. Em Lautrec, ele aparece como ponto, abaixo do movimento do cancan, em frente às pernas elevadas e descobertas. Essa postura é um traço marcante entre o que se passa em um palco de dança em Degas no Ópera de Paris, e um palco de um cabaré, visto em Lautrec nos *Moulins* de Montmartre.

unesp



Figura 24- *L'Étoile*, 1876



Figura 25- *A Roda, (Loïe Fuller)*, 1893

O diálogo entre Degas e Toulouse Lautrec acontece a partir do movimento humano como são vistos nas imagens das figs. 24 e 25.

O eixo cental da composição imóvel da pintura e a bailarina móvel são evidentes, porém, percebe-se que a pintura conserva as mesmas propriedades do corpo dançante: sua simetria, suas proporções, a irradiação dos membros e a criação de espaços a partir do eixo central que tem como base o pé.

Mostrar o movimento da dança, seus gestos, é o mesmo que aprofundar em como o artista representou a realidade, levando o leitor a perceber seus desejos criadores.

Ao comparar as bailarinas de Degas e de Lautrec, observo esquemas gestuais de comunicação horizontal numa perfeita interação com o público, além de manter uma geometria intrincada que assegura o equilíbrio do movimento, colocando o corpo em harmonia, fazendo existir um diálogo excitante e provocador

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de braços e pernas que se expõem ao público em busca de conhecimento, de sensações e desejos.

A bailarina de Degas mantém o equilíbrio entre o queixo, o tronco, a perna e pé. O queixo é o lugar do olhar, está no mesmo eixo que acompanha as pernas, o tronco e o pé, uma linha em continuidade, tornando o centro das forças de acesso e de comunicação. O pé como base maciça segura o peso de todo o corpo, indicando a continuidade do movimento. As pernas não são apenas membros roliços, em composição com os braços e cabeça, executam o *arabesque* (passo do *ballet* clássico), a perna esquerda, mesmo que escondida pelo vestido, está elevada e afastada dirigindo-se para trás (*derrière*), levando o olhar do espectador focar os personagens que compõem a tela impressos nas coxias da cena. A perna direita apresenta-se com um tímido *demi pliê* (semiflexão), com o pé apoiado totalmente no solo.

No *port de brás*, o braço esquerdo elevado e estendido não está apenas dirigido para o alto, mas estende-se em estase (equilíbrio) atingindo o seu ápice por meio da mão elevada, tentando alcançar o infinito convida o espectador ao etéreo. O braço direito, ao elevar-se em semiflexão na altura do ombro, apresenta duas intensões: ora repele o interlocutor, impedindo-o pelo distanciamento corporal, ora expressa um convite tímido, esta intensão evidencia-se na semiflexão do braço que torna o movimento fragilizado. Tal técnica de construção plástica e de dança, está de acordo com os bons costumes da época, de uma burguesia moralista, e só é reconhecido por um público de igual cultura.

Observa-se também o tecido do traje, como colaboradores de um ritmo, de volume e criadores de espaço, tem em Degas um material leve, em forma de camadas sobrepostas, que ao pequeno movimento, cria um diálogo com a bailarina,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

diálogo este, em função do movimento e da técnica que eleva a saia e esta, obedece sem segundas intenções, porém facina Degas.

Em Toulouse Lautrec as tensões são maiores, o movimento da perna esquerda da dançarina de Lautrec pode ser comparado ao braço esquerdo da bailarina de Degas, criando um diálogo com o espectador. O gesto acontece em função de uma *perfomance*, a perna esquerda (escondida pela roda da saia) da dançarina de Lautrec, poderá ser vista com a mesma força que existe no braço esquerdo de Degas, porém, o movimento de elevação e estensão total (*grand battment ou chahut*) feito pela dançarina, acompanhado da mão direita que puxa a saia, persuadem, o público, no sentido de instigá-lo levando-o ao delírio. Já a perna direita, mostra o pé na posição de meia ponta (apoiado pelos artelhos), revelando, ao leitor, o ápice do movimento corporal executado no cancan.

O braço direito da dançarina de Lautrec expõe, na gestualidade, a mesma intensão do braço direito da bailarina de Degas; a do primeiro, ao mesmo tempo em que impede a saia de cobrir a cena ao observador (pintor ou leitor) invisível na coxia, escancara, por meio do gesto, o que está por trás desta roda.

O queixo em Toulouse Lautrec apenas demonstra o equilíbrio, sem olhar para lugar algum. O público instruído de Degas poderá fazer a mesma leitura que o público assíduo do cabaré, um divertimento descompromissado de cultura erudita.

Duas representações, uma mesma época, duas interpretações: Degas e Lautrec, também dois modos de ver: Degas vê de cima, Lautrec debaixo, modos esses que determiman os passos do *ballet* e do cancan. Deles eu posso observar elementos tão diferentes, modificadores do gesto, do movimento, da perspectiva: um é o *arabesque* (Degas) o outro é o *grand battment devan ou chahut* (Lautrec). Com conseqüência o clássico determina a leveza, o lirismo, o movimento etéreo; o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

cancan, o popular, o satírico e quase, posso dizer o erótico, um gesto provocante e convidativo. Os movimentos produzem um ritmo simétrico e outro assimétrico. Observei igualmente o tecido dos trajes como colaboradores de um outro ritmo, de volume e porque não ver neles criadores de espaços, quase etéreos.

unesp



Figura 26- *Danseuse verte*, 1880



Figura 27- *La danse au Moulin Rouge (Baraque de La Goulue)*, 1998

Na primeira análise dupla Degas e Lautrec eleita para ser lida, notei como o volume dos trajes abria espaço bem maior em Toulouse Lautrec do que Degas. Já nessa segunda dupla, para surpresa dessa leitora, o traje das bailarinas de Degas supera a de Lautrec, bem como, supera os movimentos dos braços e de pernas. São flores abertas e coloridas que preenchem e criam o espaço poético dessa tela. De acordo com a visão plástica, vejo um trabalho de diagonal de Degas que modifica não só o espaço, volume como modo de ver, tal um narrador que tendo uma história para contar tem dela uma visão de cima e onisciente captando os gestos e os detalhes. Em Lautrec, a preferência do pintor é pelas figuras que circulam pelo salão, são homens de fraque e cartola e mulheres de chapéu. Diferentemente de Degas ele centraliza o par: dançarina e seu *partenaire*. A posição da dançarina parece-me, em relação às pernas e traje semelhante à de Degas, porém, os braços não têm a abertura e o equilíbrio do senhor das bailarinas. O equilíbrio da dançarina está na relação entre perna, braço e volume. As cores indo mais para o cépia tiram-lhe um pouco do lirismo notado em Degas. Em Degas a perspectiva em diagonal é

uma inovação, já em Lautrec nessa tela é Renascentista, levando o olho para o fundo da tela. Se em Degas a vestimenta apresenta-se como uma bailarina , em Lautrec, as vestimentas retratam um contexto e uma época: o cabaré e seus freqüentadores. Na primeira questão têm-se personagens de ficção, na segunga temos tipos realistas, o cotidiano das pessoas freqüentadoras do *Moulin Rouge*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 28- *L'Attende*, 1880-1882



Figura 29- *A mulher palhaço Cha-U-Kao*, 1896

A linguagem gestual como aconteceu com as telas já comentadas, é traço marcante nessa dupla por mim eleita.

Embora semanticamente tenha-se como foco o cansaço pós-espetáculo ou então o estresse do ínicio da apresentação, Degas e Toulouse voltam a dialogar com os modos de ver. Em Degas a coadjuvante na sua posição e como carrega o guarda-chuva, revela um cansaço ou de espera ou de espectativa. Já a protagonista com as vestes de bailarina clássica curva-se a fim de arrumar as sapatilhas, ou ainda, aproveita esse movimento para alongar-se e/ou relaxar-se, dando a impressão de espera. Há um equilíbrio de volume entre a protagonista e a coadjuvante que meio curva ocupa um espaço mais vertical que se contrapõe a da protagonista a um espaço mais circular, proporcionando um diálogo entre formas e entre cores: o branco da bailarina e o negro da coadjuvante.

O observador da cena desloca-se para o canto à esquerda e tem uma visão de cima como está sendo vista nas telas já analisadas. Parece-me que há uma preferência de Degas por esse tipo de posição e desse modo de focalização.

unesp

Os gestos são comedidos tanto da bailarina como da coadjuvante, tornando-se já um traço estilístico de Degas, o comedimento da linguagem gestual.

A dançarina de Lautrec, através das cores, apresenta um contraste que vai ser marcado pelo movimento das pernas e dos braços, ao contrário de Degas é o escancaramento, e a figura se mostra tão triste como uma colombina após o carnaval. A abertura das pernas, além do escancaramento e do erótico, aproxima-se do deboche, da charge, como também, o tecido blusante amarelo que lhe envolve parte do corpo, com os seios aparentes.

A construção da dançarina obedece ao mesmo tipo das outras analisadas, a tendência é da verticalidade, enquanto a de Degas continua a horizontalidade, mas o diálogo entre ambas permanece. Acrescente-se ainda um participante dessa cena, ao contrário de Degas está de costa, é uma sombra, e não tem participação na ação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 30- *Danseuse debout de dos*, 1873



Figura 31- *Bailarina em Pé*, 1890

Dentre as telas já postas em diálogo, talvez esta dupla seja menos discordante, pois Lautrec se aproxima de Degas e revela a sua potencialidade ao pintar uma bailarina, deixando as suas dançarinas ao lado. É um traço revelador do artista que elegeu um modelo e um estilo. Degas elegeu bailarinas, e Lautrec dançarinas; Degas o clássico, Lautrec o debochado, como já disse, os contrastes de produção são diferentes, vejo Degas na Ópera de Paris e Lautrec em Montmartre-Pigale. Essa bailarina que aparece aqui é quase uma exceção dentre as telas de Lautrec que pode fazer um diálogo concomitante com Degas.

Aponto as semelhanças: os trajes, o volume, a posição dos pés, o dorso, o penteado e a sapatilha de ponta em ambas, o que difere: o *maillot* com a saia em Lautrec e o vestido em Degas, a posição dos braços pendidos em Lautrec e mãos

na cintura em Degas. Mas no colorido, Degas consegue criar uma atmosfera etérea, transparente, enquanto Lautrec carrega e marca a saia e o *maillot*. Há uma outra marca, a diferença ao compor as pernas, Degas continua transportá-las no etéreo e Lautrec as coloca presas ao chão.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 32- *Três bailarinas Russas*, 1895



Figura 33- *A Trupe de Mlle. Églantine*, 1896

As figuras 30 e 31, como visto, apontam mais semelhanças que diferenças entre Degas e Toulouse Lautrec, dando a este último, a vantagem de uma atmosfera etérea quase irreal de sua bailarina e atribuindo à Lautrec o tom pesado e marcado dessa sua tela. Aqui (fig. 32-33), parece-me que houve uma postura contrária: Lautrec está no etéreo, nas linhas acentuadas e marcadas. Posso dizer, que Lautrec está nessa figura mais para o idelaísmo e Degas mais para o realismo, uma vez que as suas personagens são camponezas rústicas e não as clássicas bailarinas da Ópera de Paris, são danças e pessoas do povo. A composição dessa tela é um conjunto de linhas em diagonal que se cruzam e se unem nos pés de um lado para o outro da tela, o observador está à direita da tela e a sua focalização é debaixo para cima, o primeiro tipo visto até agora. O volume continua sendo do traje e o movimento das pernas e dos braços, bem como, a criação do movimento e do ritmo. Lautrec foge nessa tela às suas características pictóricas, apresenta-a com um emaranhado de linhas do chapéu e dos trajes, e um acentuado colorido nas pernas.

O que permanece em Lautrec, visto até agora, é a linha do deboche e do erótico, aqui principalmente o erótico das pernas é o traço predominante.

unesp



Figura 34- *A Aula de Dança*, 1874



Figura 35-.Detalhe, fig 34.

Entre as figuras 34, 35 e 36, optei por um destaque de uma bailarina de Degas para dialogar gestualmente com uma dançarina de Lautrec. Deixo de lado o aspecto coletivo da tela para deter-me somente nesse enfoque gestual, cujo detalhe está ao lado, e somente nele deter-me-ei.



Figura 36- *A Mulher palhaço no Moulin Rouge*, 1896

Embora num primeiro olhar, os gestos de ambas são semelhantes, um olhar mais demorado vai interpretar o belo e o irônico

Começo pelas figuras em destaque: a bailarina de Degas (fig 35) como o dorso semi voltado para trás espelhando-se, vê-se a delicadeza dos contornos da roupa, do laço de fita, do adereço ao pescoço e a leveza do movimento do panejamento.

A de Lautrec (fig 36) uma figura obesa quase disforme nos braços e no busto, faz com que o panejamento amplie a deformação.

Um perpassar do olhar pelos contornos marcará a deformação do ombro, da nuca, do peito, dos quadris e das pernas que estão envolvidas pela vestimenta.

Ao compor a sua dançarina Lautrec não tem a preocupação de reduzir-lhe os contornos e nem a generosidade de ocultar aquilo que pode nos parecer grotesco, pelo contrário através do movimento do braço, busto, nuca e do babado que lhe circunda o ombro e o quadril dilata-lhe o tamanho, criando uma quase caricatura, através das deformações, presente na visão irônica do parisiense do Moulin Rouge.

Por essas duas telas, pode-se perceber como é enganador um primeiro olhar, somente outros olhares localizarão o belo e o grotesco.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 37- *Ensaio de Balé*, 1873



Figura 38- *Bailarinas*, 1886

Nas telas anteriores através da minha leitura, marquei um diálogo contrastante entre Degas e Lautrec, porém, nessas duas telas, a leveza do trabalho de Lautrec quase que esconde a ironia. Na tela de Degas o equilíbrio, a simetria, a perfeição do movimento e do ritmo, criam o belo inerente às figuras clássicas. Na tela de Lautrec há um espaço reservado àquele equilíbrio, perfeição formal de Degas, são as três dançarinas que se localizam no alto do lado direito, porém as duas que se lhes seguem dão a nota de um outro Lautrec, aquele acostumado à deformação, a debochar e a ironizar, basta observar a figura que está no centro com as pernas separadas, abertas com a roupa esvoaçante para cima e seria até lírico se não fosse a posição crítica das pernas. A outra dançarina no primeiro plano, logo abaixo à direita, cria a mesma atmosfera daquela que acabo de citar, as vestes para cima, esvoaçante, as pernas decompostas com as calças aparecendo. Esse é o Lautrec do cancan. Ainda que o verde monocrônico crie um lirismo e uma atmosfera primaveril e floral, essas duas dançarinas tiram-lhe qualquer possibilidade de lirismo.

unesp



Figura 39- *L'Orquestre de L'Ópera*, 1870



Figura 40- *Affiche Jane Avril-Jardin de Paris*, 1893

O que chamou a atenção nessas duas telas, foi a posição e a forma dos instrumentos musicais. Um tanto semelhantes, Degas e Lautrec. Só que em Degas o braço do contrabaixo que invade o palco é uma forma isolada como é igualmente o fagote, lembram formas fálicas, mas não guardam relação com nenhuma outra forma da tela e nem fecham o quadro. A de Lautrec é toda retórica, cheia de figuras de linguagem que vão da comparação à metáfora e à metonímia. O braço do contrabaixo é segurado pelo músico e indicativo daquele que detém o poder do ritmo e do movimento, ele é nesse momento um protagonista, determinante dos passos da dançarina. Acontece que as pernas da dançarina em detalhe negro, que se sobressai dos outros, cria uma comparação com o braço do contrabaixo, que por sua vez é uma parte de um todo instrumental, caracterizando-se com uma metonímia. Pernas e braços se misturam no frenético cancan, numa partitura em que a clave de sol ou fá é substituída por uma letra "L", L de Lautrec, e cuja estrela é *Jane Avril*. Embora seja importante analisar que no braço do contrabaixo sai uma

linha que emoldura a tela e fecha o quadro, o importante é destacar o domínio desse instrumento que comanda o espetáculo. Presume-se que o braço agarrado seja uma metáfora da perna agarrada conotando o erotismo que emana dessa tela. Embora o movimento de *Jane Avril* seja importante, o panejamento criando volume, o gesto que marca o passo da dança parece-me que o importante é essa relação do braço do contrabaixo com as pernas e com o movimento da tela.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

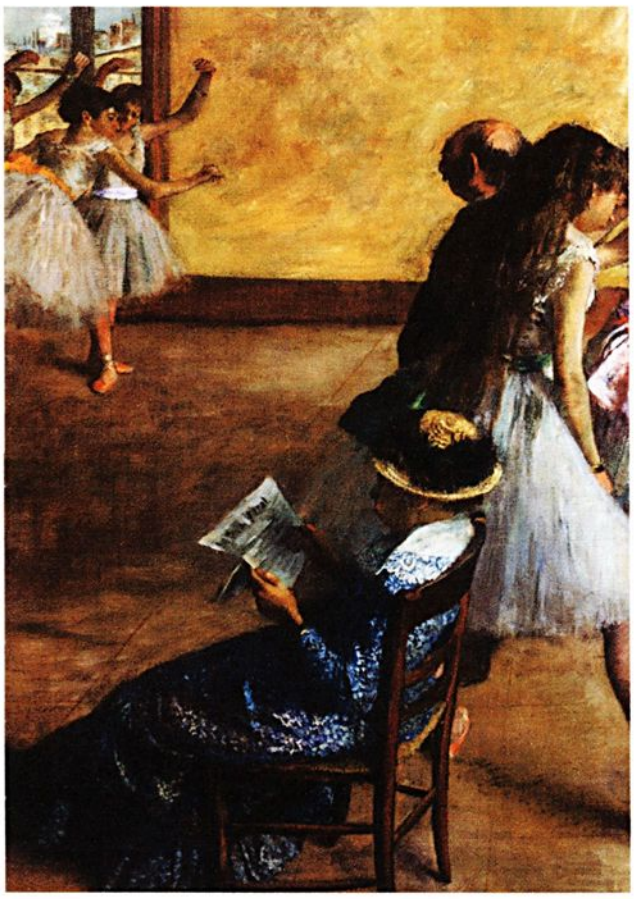


Figura 41- *La Leçon de Danse*, 1881



Figura 42- *Affiche Moulin Rouge*, 1892

O diálogo entre essas duas telas, vale começar não pela protagonista a bailarina e a dançarina, mas pelas personagens coadjuvantes que são os espectadores presentes nas telas.

Em Degas, a espectadora é uma leitora que talvez tenha acompanhado uma das bailarinas ao ensaio ou aula de dança, é uma cena descritiva que participa de uma narrativa: uma aula de dança. A espectadora de Degas pelo tom, pela atmosfera criada, pela composição das telas, só poderia ser uma dama ou uma leitora. Atenho-me agora a Lautrec e percebo que sua dançarina está entre dois espectadores: sendo que um, no primeiro plano, acha-se representado bem caracterizado, que aponta para a dançarina em movimento. As pernas dela chegam quase a tocar-lhe o rosto criando uma espectativa de charuto na boca do

espectador. De certa forma *La Goulue* está prensada pelos espectadores que estão atrás, e por aquele que está à frente. O espectador do primeiro plano é ironizado pela deformação nos traços do rosto e na postura corporal, e *La Goulue*, da mesma forma é ironizada pelo ângulo de abertura de suas pernas prevendo que se veja as suas roupas interiores. Na verdade, os leitores desse *Moullin Rouge La Goulue* apreciam a tela em três planos, havendo pois três visões, daqueles que estão no fundo da figura do primeiro plano e dos leitores que se posicionam ao olhá-la. Como se percebe a atmosfera, o tom, entre Degas e Lautrec é dado e marcado não só pela postura dos personagens, do cenário, das roupas e dos personagens coadjuvantes. Jamais um personagem de Lautrec ficaria lendo ao lado da dança de *La Goulue*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Considerações Finais

Nunca ande pelo caminho traçado, pois ele conduz somente até onde os outros foram.

Alexander Graham Bell

unesp

Nas páginas iniciais (p.6) deste texto, anunciava eu que Degas e Lautrec eram dois comunicadores visuais e cronistas-repórteres do seu tempo. No decorrer dos capítulos propostos, vim percorrendo essa proposta usando da metodologia da Estética da Recepção, principalmente em Iser que privilegia o leitor e o ato da leitura.

Com o *corpus* selecionado depois de ter conhecimento de toda obra de Lautrec e Degas, estabeleci um diálogo possível entre a gestualidade que emanava das telas desses dois grandes pintores franceses do século XIX, Degas e Lautrec.

Algumas hipóteses foram levantadas ainda na referida página: Seria possível promover esse diálogo entre Degas e Lautrec? O diálogo confirmaria a interlocução pictórica desse texto?

Dizia então, que essas idéias seriam discutidas por meio de um texto descritivo argumentativo através da gestualidade, sem ignorar o contexto da produção artística.

Tentei discutir e transformar essas hipóteses em tese, por meio de alguns capítulos que analisavam os "Rumos da leitura: teoria e método, "O gesto, uma linguagem" e finalmente aquele que seria a espinha dorsal do trabalho: "Degas e Lautrec em diálogo". Fecharia esse trabalho acadêmico nas "Considerações Finais".

Durante o andamento dos capítulos, procurei discutir os rumos da leitura delimitando o foco de interesse injetando nele as idéias dos críticos Jauss, Iser, além de, Vincente Jouve, Roger Chartier, Louis Marin, Manguel, Canevacci, Goulemot, Daniel Roche, Hollis entre outros.

Passando pela parte teórica, instrumento de apoio à minha leitura, iniciei um outro capítulo sobre a linguagem gestual. Nele, além de uma visão panorâmica da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

gestualidade através da história da dança, tratei o gesto como movimento mecânico estético e irônico.

Finalmente o terceiro capítulo após percorrido o caminho traçado, cheguei à ultima proposta desta tese: Degas e Toulouse Lautrec em diálogo. Nele, apresenta uma breve biografia dos dois pintores, enfocando a dança em suas telas, mostrando os traços comunicativos das duas linguagens, bem como, a análise que servirá de diretriz metodológica para a leitura comparativa das telas de Degas e Lautrec, tematizando a dança.

Tal leitura pôde ser feita levando em consideração traços comunicativos de ambos pintores, tanto o clássico comedido de Degas, como o irônico e debochado de Lautrec que produziram a deformação e a caricatura.

As análises, que ocuparam algumas páginas do último capítulo, enfocaram a gestualidade como processo comunicativo, bem como, as cores e os espaços que criavam ritmo e produziam significação.

Assim, Degas usou nas suas composições cor, divisão linear para criar ritmo e tensão, conseguindo equlíbrio através do movimento das linhas e simetria.

Lendo as telas selecionadas de Degas verifiquei que ele criou o ritmo e o movimento através de linhas breves e impulsos sem se encontrarem. A diagonal foi seu grande instrumento para criar tensões e ritmo.

Já Toulouse Lautrec, também foi o mestre do movimento e do impulso na diagonal. As linhas breves interrompidas transmitiam impulsos que se comunicavam sem sequer estarem ligadas a outras linhas.

Os trajes também são elementos criadores de volume, de espaço e de ritmo, e tem a propriedade de apontar direções e proporcionar o equilíbrio.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em se tratando de dança, as coxias também tem função diferencial ocupando um espaço maior em Degas e um menor em Lautrec.

Em Degas ela engloba as bailarinas e o marcador de passos, um regente que se coloca atrás como observador dos movimentos.

Em Lautrec esse observador de movimentos aparece na boca de cena em frente às pernas elevadas e o descobertas das dançarinas. Essa postura é um traço conjuntural entre o que se passa em um palco do Moulin Rouge e no Ópera de Paris.

Em se tratando do aspecto compositivo de uma visão plástica, vejo um trabalho de diagonal de Degas que modifica não só o espaço, volume como modo de ver, tal um narrador que tendo uma história para contar, tem dela uma visão de cima e onisciente que capta gestos e os detalhes.

Em Lautrec a preferência do pintor é pelas figuras que circulam pelo salão, são homens de fraque e cartola e mulheres de chapéu. Diferente da visão panorâmica de Degas, ele focaliza o par: dançarina e seu *parternaire*. Ainda numa visão plástica, vejo que Degas trabalha com a perspectiva em diagonal. Já em Lautrec, em algumas telas renascentistas, pois leva o olho, a visão, para um ponto distante.

Degas e Toulouse Lautrec voltam a dialogar com os modos de ver a Ópera e o Moulin Rouge, respeitando o conteúdo de produção que irá proporcionar recepções diferentes.

Assim sendo, penso ter chegado às páginas finais do meu trabalho, concluindo através do percurso traçado na introdução, o caminho que iria desembocar no diálogo entre Degas e Toulouse Lautrec.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Como leitora desses dois pintores franceses penso nos versos de Drumont "sempre haverá uma pedra no caminho" que caberá ao leitor, tal no mito de "Sísifo", levar a pedra da leitura.

Bibliografia Consultada

Não se pode ensinar tudo a alguém, pode-se apenas ajudá-lo a encontrar por si mesmo.

Galileu Galilei.

unesp

ABBAGNAN, N. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi, colaboração Maurice Cunio et al. 2.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962, 976p.

ACHCAR, D. ***Ballet* arte técnica interpretação**.2.ed.Rio de Janeiro:s.n. 1980.463 p.

ANDRADE, C. et al. Proposta de Dança/Educação: Por que, como e para quê. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Santa Maria, v. 16, n. 1, p.28-30, out. 1994.

ANDRÉ, M. E.D.A. **Estudo de Caso: Seu Potencial na Educação**. Caderno de Pesquisa São Paulo, 49:51, 1984

ARHEIM, R. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. Trad. Ivone Terezinha de Faria, 11ed, São Paulo: Pioneira, 1997, 503 p.

ARHEIM, R. **El pensamiento visual.** Trad. Rubén Maseira, Argenyina : Editorial Universitária de Buenos Aires, 1971, 343 p.

ARNOL, M. **Henri de Toulouse- Lautrec: o teatro da vida**. Lisboa: Taschen, 1991, 96 p.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023: referências bibliográficas. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10520: Citações. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14724: Apresentação de Trabalhos científicos. Rio de Janeiro, 2002.

AUMONT, J. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 1993. 317 p.

AZEVEDO, S. M. **O papel do corpo no corpo do ator.** São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 326 p.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADE, P. **Degas**. Paris: Hazan, 1994, 144 p.

BAIOCCHI, M. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BARTHES, R. **"Combien de Lectures?".** in S/Z, Paris, Seuil, 1970, pp.22-23.

BARBOSA, A. M. T. B. **Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978, 132p.

BASIN, G. L' **Époque Impressionisme.** Paris: Éditions Pierre Tisne, 1947.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

BERGER, J. **Modos de Ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 1974, 169p.

BERLO, D.K. **O Processo da Comunicação: introdução à teoria e à prática.** Trad. Jorge Arnaldo Fontes, 9ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999, 330 p.

BRIKMAN, L. **A linguagem do movimento corporal**. Trad. Beatriz A. Cannabrava, Saõ Paulo: Summus, 1989, 111p.

BRITO CHAVES.J.E. **Os mais Famosos *Ballets***. Rio de Janeiro: ediouro, 1988, 138p.

BRUHNS, H: T. **Conversando sobre o Corpo**. 3.ed. Campinas: Papiros, 1989, 107p.

BONILLA, L. **La danza en el mito y en la história**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1964. 334 p.

BOSI, A. **Fenomenologia do olhar**. In: NOVAES, A. O Olhar. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988.

BUORO, Anamelia Bueno. **O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola**. São Paulo: Cortez, 1996.

BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte**. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2002, 252 p.

CANTON, K. **E o principe dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.

CAMARGO, M.L.N. **Música/Movimento: um universo em duas dimensões; aspectos técnicos e pedagógicos na Educação Física**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994, 143p.

CAMARA, J. B. **Do espírito do Pintor ao Olhar do Filósofo: Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne**. Lisboa: Salamandra, 1996, 131 p.

CAMESASCA, E. **Degas.** São Paulo: Lemos Editorial, 1997, 80p.

CAMINADA. E. **História da Dança: Evolução Cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999, 486 p.

CANEVACCI, M. **Antropologia da comunicação visual**. Trad. Alba Olmi, Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CASTILHO S. M. **A imagem Corporal**. Santo André, S:P: ESETec Editores Associados, 2001, 96 p.

CASTRO SÁ, L. S. B. et all. **Os degraus da leitura**. Bauru SP: EDUSC, 2000, 88p.

CARVALHO, M. C. **Construindo o Saber**. 2.ed. São Paulo: Papirus, 1989

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

CHARTIER, R. **Práticas da Leitura**. Trad. Cristiane Nascimento, 2.ed., São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHASTEL ANDRÉ **Le Geste dans l' art**. Paris: Liana Levi, 2001, 94 p.

CHAVES Júnior, E. B. **Os mais famosos ballets**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988, 138 p.

CHALANNGUIER, C. e BOSSU, H. **A expressão corporal: método e prática**. Lima Dantas. São Paulo: Difel, 1975.

CHAUI, M. **O que é Ideologia**. 33.ed., São Paulo: Brasiliense, 1991, 125p.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias, São Paulo: Moraes, 1984, 614p.

COELHO, H. **O processo criativo na dança**. Rio de Janeiro: Sprint. n.2, 1987. v.5, p.57-67.

CLARK. BRUCE A. Teste for fitness in older adults- AAHPERD, Fitness Task Force. In: **Journal of Physical Education, Recreation E Dance**. V.60 (3). p. 66-71, 1989.

CUNHA, M. **Dance aprendendo, aprenda dançando**. Porto Alegre: UFRGS/MEC/SESu/PROEDI, 1988.

CUNHA, M. **Dance aprendendo, Aprenda dançando**. 2º ed., Porto Alegre: Sagra-DC Luzzato, 1992, 96p.

CURSO DE BALÉ. **Royal Academy of Dancing**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988, 115p.

DANTAS, E. H. M. **Flexibilidade:alongamento e flexionamento**. 1.ed. Rio de Janeiro: Shape, 1989.

DANTAS, M. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999, 126p.

DARWIN, C. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 376p.

D'ÁVILA, N. R. **A psicomotricidade na escola moderna através da música**. Caderno Seminal, vol.4, nº4, 1997, 1.ed., Rio de Janeiro: UERJ.

DAVIS, F. **Comunicação não verbal**. Trad. Antonio Dimas, São Paulo: Summus, 1979, 196 p.

DE MEUR, A. e STAES, L. **Psicomotricidade: educação e reeducação**. São Paulo: Manole, 1989, 226p.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

DELACROIX, M. **Expressão Corporal**. Lisboa: Compendium. s/d., 79p.

DERDYK, E. **O desenho da Figura Humana**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, 394p.

DIAKOV, V. **A sociedade Primitiva**. 4.ed. São Paulo:Global. 1987. 80 p.

DOLTO, F. **A imagem inconsciente do corpo**. Trad. Noemi Moritz Kon e Marise Levy, São Paulo: Perspectiva, 2001, 316 p.

DORFLE,G. **Constantes técnicas de las artes**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958, 210 p.

DUFRENNE,M. **"A arte é linguagem?"** Estética da Filosofia. São Paulo: Pespectiva, 1981. p. 7-149.

DUNCAN, I. **Minha vida**. 11.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989. 299 p.

DUROZOI, G. **Toulouse-Lautrec/Les Chefs-D´Oeuvre**. Paris: Hasan, 1992, 139 p.

DUROZOI, G. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Marina Appenzeller, Campinas, SP: Papirus, 1993, 511p.

ECO, Umberto. **Como se Faz Uma Tese**. São Paulo: Perspectiva, 1992, 170 p.

ELLMERICH, L. **História da dança**. São Paulo: Nacional, 1987, 359 p.

EPSTEIN, I. **O signo**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1990, 80p.

FAHLBUSCH, H. **Dança-moderna-cotemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990, 143p.

FARO, A. J. **Pequena História da Dança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, 149 p

FARO, A.J., SAMPAIO, L.P. **Dicionário de ballet e dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, 426 p.

FAST, J. **A linguagem do Corpo**. Lisboa: Edições 70, 2001, 179 p.

FAZENDA, I. **Metodologia da Pesquisa Educacional**. 3.ed. São Paulo Cortez, 1994, 174 p.

FELBINGER, U. **Henri de Toulouse-Lautrec: vida e obra**. Trad. Virgínia Blanc de Souza, Lisboa: Könemann, 2001, 95 p.

FERREIRO, E. e TEBEROSKY, A. **Psicogênese da língua escrita**. Trad. Diana Myriam Lichtenstein, Liana Di Marco e Mário Corso, Porto Alegre: Artes Médicas, 1985, 284p.

FERMEGIER, A. **Toulouse Lautrec**. Lisboa: Verbo, 1972, 263 p.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

FERN, E. e FERN. H. **Vamos aprender a dançar**. Rio de Janeiro: ediouro, 1982, 190p.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário da língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 1837 p.

FELDENKRAIS, M. **Consciência pelo Movimento**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1977, 222p.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973, 444p.

FRAISSE, E. POMPOUGNAC, J. C. , POULAIN, M. **Representações e Imagens da Leitura**, trad. Osvaldo Biato, São Paulo: Ática, 1997, 173, p.

FRANÇA, J.A. **Oito ensaios sobre Arte Contemporânea.** Lisboa: Europa América, 1967, 628 p.

FREY, J. **Toulouse-Lautrec Uma vida.** Trad. Milton Camargo Mota, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, 380 p.

FOLSCHEID,D. **Metodologia Filosófica**. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Martins Fontes, 1997. 394p.

FUX, M. **Dançaterapia.** Trad: Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1988, 110p.

_____, M. **Dança Experiência de Vida** 2. ed. São Paulo: Summus, 1983, 142p.

GALARD, J. **A beleza do gesto: uma estética das condutas**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros, São Paulo: edUSP, 1997,125p.

GALVÃO, Nádia Santos Nunes. **Convite à dança**. São Paulo: Logos, 1961, 219p.

GAIARSA, J. A. **O que é o Corpo**. São Paulo: Brasiliense, 4º ed. 1991.

GANDARA M. **A expressão Corporal do deficiente visual**. Campinas: M.Gandara, 1992, 56p.

GANDELMAN, C. **Le Regard Dans le Teste: Image et écriture du Quattrocento au XX siècle**, Paris: Méridiens-Klincksieck, 1986, 199 p.

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 188p.

GIFFONI, . A. C. **Danças folclóricas brasileiras: e as suas aplicações educativas.** 3 ed. São Paulo: melhoramentos, 1973. 134p.

GIFFONI, M. A. C. **Danças Folclóricas da Europa**. São Paulo: Melhoramentos, 1974, 170p.

GIFFONI, M. A. C. **Danças tradicionais das Américas**. São Paulo: Melhoramentos, 169 p.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. Raul de Sá Barbosa, São Paulo: Martins Fontes, 1986, 383p.

GREIMAS. A. J., COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pesoa de barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignácio de Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembra, Tieko Yamaguchi Miyazaki, Saõ Paulo: Cultix, 1989, 493 p.

GUÉRIN, M. **Degas Lettres**. Paris: Bernard Grasset, 1945.

GUIOMAR, M. **Le masque et le fantasme**. Corti: s.n., 1970.

GÚIRIEV, D. V. **O enigma da origem da consciência**. Moscovo: Progresso,1987, 244 p

GUIMARÃES, L. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores.** São Paulo: Annablume, 2000, 125 p.

GUTIERREZ, F. **Linguagem Total, uma pedagogia dos meios de comunicação**. Trad. Wladimir Soares, São Paulo: Summus, 1978, 108 p.

HAECKEL, E. **A origem do Homem**. São Paulo: Global, 1982, 79 p.

HARRIS, N. **A arte de Toulouse- Lautrec**. Trad. Hilda Lore Knauss, 1ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981, 79 p.

HASKELL, A. **Ballet.** Trad. José Estevão Sasportes, Lisboa: Europa-América, 1955, 212 p.

HAYAKAWA, S. I. **A Linguagem no Pensamento e na Ação**. Trad. Olívia Krähenbühl, 2.ed. São Paulo: Pioneira, 1972, 265p.

HERMANT, G. **O corpo e sua memória: atualização em psicomotricidade**. São Paulo: Manole, 1988, 346p.

HOLLIS, R. **Design gráfico: uma história concisa**. Trad. Carlos Daudt, São Paulo: Martins Fontes, 2001, 248p.

HERNÁDEZ, F. **Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho.** Trad. Jussara Haubert Rodrigues, Porto Alegre: Artes Médicas do Sul, 2000, 261 p.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens: a brincadeira como elemento da cultura**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luis Costa (org). **A Literatura e o Leitor.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ISER, W. **O ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético**. Trad. Johannes Kretcmer. São Paulo: ed. 34, 1996.

ISER, A. W. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Kretschmer, Rio de janeiro: EdUERJ, 1996. 366p.

JAUSS, *et al.* **A Literatura e o Leitor.** Trad. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 213 p.

JAUSS, H. R. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária.** São Paulo: Ática, 1994.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Trad. Marina Appenzeller, 2.ed., Campinas S.P: Papirus, 1996, 152p.

JOUVE, V. **La Lecture**. Paris: Hachette, 1993, 105 p.

JOUVE, V. **A leitura**. São Paulo:Editora UNESP, 2002, 161 p.

JENNY, L. *et al.*, Poétique, revisa de teoria e análise literárias. **Intertextualidades**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, 231 p.

KELLY C. **Arte e Comunicação.** 2. ed. Rio de janeiro: AGIR, 1978, 242 p.

KENDAL, R. **Les Coulisses de Degas**. Paris: Assouline, 1996, 80p.

KOHL, J. **Degas 1834-1917 a Era dos Impressionistas** Madrid: Globus Comunicatión, 1994. 54 p.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978, 225 p.

_____, **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LE BOULCH, J. **O desenvolvimento psicomotor do nascimento aos 6 anos**. Trad. Ana Guardiola Porizolara. Porto Alegre: Artes Médicas, 1982, 220p.

LE BOULCH, J. **Educação psicomotora: psicocinética na idade escolar**. Trad. Jeni Wolff, Porto Alegre: Artes Médicas, 1987, 356p.

LÉVÊQUE, JEAN-JAQUES. **Henri de Toulouse-Lautrec Reporter de son époque.** Paris: ACR Edition, 2001, 192p.

LICHTENSTEIN, J. **A Cor Eloqüente**. Trad. Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet, São Paulo: Siciliano, 1994, 250p.

LIMA, R. **Ballet cultura geral**. Rio de Janeiro: edição da autora, 1984.

LIMA, Luis Costa (org) **A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

LIMEIRA, A. E. **A comunicação Gestual**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1977, 102 p.

LOYRETTE, H. **Degas**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1991, 855p.

LOPES D. F., TRIVINO, E. **Sociedade Mediática, significações, mediações e exclusão.** Santos SP: Ed. Universitária Leopoldianum, 2000, 200 p.

LÜDKE, Menga. ANDRÉ, M. E.D.A. **Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986, 99p.

MAGILL, A. R. **Aprendizagem Motora**. Conceitos e aplicações. Trad. Erik gerhard Hanitzsch, São Paulo: Edgard Bücher, 1984, 273 p.

MAGNANI, S. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MALANGA, E. B. **Comunicação e Balê**. São Paulo: EDIMA, 1985, 156p.

MANGUEL, A. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANDUIT, J. A. **Quarenta mil anos de arte moderna.** 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1964. 271 p.

MARIN, L. **Sublime Poussin**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros, São Paulo: edUSP, 2000, 209 p.

MARQUES, L. **Degas e o Movimento**. São Paulo: MASP s/d.

MARQUES, L. **Edgard Degas 71 Bronzes na coleção do Masp.** São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos, 1997, 79 p.

MARQUES, I. A. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 1999, 126p.

MARQUES, I. A. **Dançando na Escola.** São Paulo: Cortez, 2003, 206 p.

MARTINS, J. e BICUDO, M. A. V. **A Pesquisa Qualitativa em Psicologia: fundamentos e recursos básicos.** São Paulo: Cortez, 1994, 174p.

MATOS, M. G. **Corpo, movimento e socialização**. Rio de janeiro: Sprint, 1994, 185p.

MECACCI, L. **Conhecendo o cérebro.** Trad. Eduardo Brandão, São Paulo : Nobel, 1987, 160 p.

MELO, C. P. **Pessoas deficientes: algumas coisas que é preciso saber**. São Paulo: Conselho Estadual para Assuntos da Pessoa Deficiente, 1986.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MENDES, **A dança**. 2ed. São Paulo: Ática 1987. 79 p.

MERLEAU-PONTY, M. **M. O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papiros, 1990.

MERLEAU-PONTY, M, M. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora. São Paulo: Perspectiva, 2000, 271p.

_____, M. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura, 2ª. Ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999, 662, p.

MICHAILOWSKY, P**. A dança e a escola de ballet**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. 174 p.

MICTHELL, W.J.T. (org) **The Language of Image**s. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

MICTHELL, W.J.T. **Iconology: Image, Text, Ideology.** Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MIRANDA, R. **O movimento expressivo**. Rio de Janeiro: Funarte. 1979. 104p.

MOLES, A. A. **O cartaz**. Trad. Miriam Garcia Mendes, São Paulo: Perspectiva, 1987, 256 p.

MONTEIRO, M. **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: edUSP, 1998, 389p.

MÜHLBERGER, R. **O que faz de Degas um Degas?**. São Paulo: Cosaic & Naif, 2000, 49 p.

NASCENTES, A. **Dicionário de Sinônimos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1969.

NEIVA Jr., E**. A imagem**. São Paulo: Ática, 1986, 93p.

NÉRET, GILLES. **Henri de Toulouse-Lautrec**. Lisboa: Taschen, 1996. 200 p.

NOGUEIRA, A. **Reencontrar o corpo: ciência, Arte, educação e sociedade**. Taubaté SP: Cabral GEIC, 1996, 138p.

NOVAES, A. et al. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, 494 p.

NUNES B. **Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

OLIVEIRA, A. C. **Fala gestual**. São Paulo: Perspectiva, 1992, 201p.

OUELLET, R.. RIGAULT, C. **L'univers du theâtre**. Paris: s.n. 1978.

ORLIC, M. L. **A linguagem do corpo**. Lisboa: Socicultur, 1975, 122p.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

OSSONA, P. **A educação pela dança**. São Paulo: Summus, 1988, 173 p.

PAREYSON, L. **Os problemas da Estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PARKER, S. **Conviver com a cegueira**. São Paulo: Scipione, 1994, 32p.

PIETRAGALLA, M. C. **La Légende de La Danse.** Paris: Flammarion, 1999, 200 p.

PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, 62 p.

PINTO, C. E ELLMERICH, L. **Manual do Balé: a técnica do balé clássico, terminologia, danças características de todo mundo, 22 peças originais para aulas de balé.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1972, 283p.

PORTINARI, M. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, 304p.

PORTINARI, M. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

READ, H. **A redenção do robô, meu encontro com a educação através da arte**. Trad. Fernando Nuno, São Paulo: Summus, 1986, 159p.

RECTOR, M.; TRINTA, A. R. **Comunicação do corpo**. São Paulo: Ática, 1990.

RENGEL, L. **Dicionário Laban.** São Paulo: Annablume, 2003, 124 p.

REVERBEL, O. **Um caminho do teatro na escola**. São Paulo: Scipione, 1989, 173p.

REZENDE, A. M. **Concepção fenomenológica da Educação.** São Paulo: Cortez, 1990, 96 p.

RIBAS, J. B. C. **O que são pessoas Deficientes** 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, 103p.

ROBERT, P. e REY, A. **Le Robert Micro: dictionnaire d' apprentissage de la langue française.** Paris: Dictionnaires Le Robert, 1998, 1506p.

ROSAY, M. **Dicionário de ballet**. 4. ed. Rio de Janeiro: s.n.1980, 167 p.

RUDIGER, F. **Introdução à Teoria da Comunicação: problemas, correntes e autores.** São Paulo: Edicon, 1998. 122p.

RUDIO, Franz. V. **Introdução ao Projeto de Pesquisa Científica** 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, 128 p.

SACHS, C. **História Universal de la danza.** Buenos Aires: Centurión, 1944.

SALAZAR, A. **Ensaio de psicologia filosófica**. Porto: s.n. 1915.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SALDANHA, N. **Poéticas da Imagem: A pintura nas Idéias Estéticas da Idade Moderna.** Lisboa: Editora Caminho, 1995.

SANTAELLA, L.; NÖRTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica e Mídia**. São Paulo: Editoras Iluminuras, 2001.

SALZEDAS, N. A. M. **Uma leitura do ver: do visível ao legível**. São Paulo: Arte & Ciência Villipres, 2001, 160p.

SAMPAIO, F. **Ballet Essencial**. Rio de Janeiro: ediouro, 1988, 138p.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990, 84p.

SANTAELLA *et al*; org. Lia Tomás. **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade.** São Paulo: EDUC, 1998, 192p.

SANTOS, A. C. **Composição e expressão do objeto artístico e discurso plástico.** Bauru: UNESP, 1991. (Apostila- Curso de Pós Graduação).

SANTOS, M. F. **Convite à Estética**. São Paulo: Logos, 1961, 300p.

SARAIVA, A. J. **"Message et literaturre" poétique**. Paris: s.n. 1974. v. 17.

SASPORTES, J. E. **Situação e Problemas da dança contemporânea**. Porto: Editorial Presença, 1962, 190p.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho Científico**. 22. ed. São Paulo: Cortez, 2002, 355 p.

SEBEOK, T. **" 6 espéces de signes; propositions et critiques"** Degres, Bruxelles: Abril, 1974. 188 p.

SCMIMEL, H. **Toulouse-Lautrec-Correspondance.** Paris: Gallimard, 1991, 445p.

SIMON, A. **Toulouse-Lautrec-Biographie**. Belgique: La Renaissance du Livre, 1998, 417 p.

SLONIMSKY, Y. **The Bolshoi Ballet: notes**. Moscow: Enlarged, 1960, 134p.

STOKOE. P. **Expressão Corporal na pré-escola à Universidade**. Trad de Beatriz A. Canabrava. São Paulo, Summus, 1987, 148p.

TEA. **Primeiros Pasos en Jazz Dance.** Barcelona: Parramón Ediciones, 1987, 76p.

THIOLENT, M.J.M. **Aspectos Qualitativos da Metodologia de pesquisa com Objetivos de Descrição, Avaliação e Reconstrução** Cadernos de Pesquisa, São Paulo, 49:45, 1984

TOLSTOI, L. **O que é arte?**. Trad. Bete Torii, São Paulo: Ediroro, 2002, 320 p.

VALÉRY, P. **Degas danse dessin**. Paris: Gallimard, 1965, 250p.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

VALÉRY, P. A **Alma e a Dança e outros diálogos.** Trad. Marcelo Coelho, Rio de Janeiro: Imago, 1996, 120 p.

VALÉRY, P. **Degas Dança Desenho.** trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo, São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2003, 208 p.

VAGANOVA, A. **Princípios Básicos do Balé Clássico**. Trad: Edgar de Brito Chaves Júnior, Rio de Janeiro: Ediouro, 1991. 201p.

VAUDAY, P. **La Peinture et L´Image: Y a-t-il une peinture sans image?** Nantes: Éditions Pleins Feux, 2002.

VÉRON, E. **A estética**. São Paulo: Cultura, 1944, 183.p.

VIANNA. K. **A dança**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1990, 141p.

VOLUSIA, E. **Eu e a dança**. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983.

VOUILLOUX, B. **La peinture dans le texte**. Paris: CNRS Éditions, 1994

WEIL, P. e TOMPAKOW, R. **O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal**. Petrópolis: Vozes, 1986, 288p.

WELLS, H. G. **História universal**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1968, 3v.

WELLS, R. **O corpo se expressa e dança**. 1986

ZAMBONI S. A **Pesquisa em Arte, um paralelo entre Arte e Ciência.** 2. ed., Campinas, SP : Autores Associados, 2001, 107, p.

ZILBERMAN, **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p.

ZONTA, A. F., Z. **Do dançarino ao bailarino: metamorfoses de um papel social:** dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós- Graduação "Projeto Arte e Sociedade na Área de poéticas Visuais e Comunicação da FAAC UNESP-Bauru. Bauru, 1994, 73p.

ZONTA, A. F., Z. "Semiologia e dança" **Revista ARTEunep**, 8: p. 145- 149, 1992.

ZONTA, A. F. Z.; AGULHARES S.; PELOSI, S. M.L.; BRITO, S. *A* **Possibilidade de uma Hermenêutica da Arte Não Figurativa Medieval Moderna, Segundo Gillo Dorfles**. III Simpósio de Pós Graduação e pesquisa em Ciências Humanas e Artes da UNESP- Atibaia, 1993.

ZONTA, A. F. Z.; CORREA, A. S. **Bailarino e dançarino: existe diferença?** V Simpósio Paulista de Educação Física. Rio Claro, 1995.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Anexo

A finalidade da arte é o domínio da realidade.

Bertold Brecht.

unesp

Imagens selecionadas para elaborar o diálogo pictórico.

Figura 43- *L' Étoile*, 1876-1877

Figura 44- Bailarinas no Palco, 1880

Figura 45- *L' Orquestre de L' Ópera*, 1870

Figura 46- Músicos de Orquestra, 1871

Figura 47- *Danseuse Verte*, 1880

Figura 48- *Danseuse au bouquet*, 1870-1880

Figura 49- *Ballet de "Robert Le Diable"*, 1876

Figura 50- *Danseuse au Bouquet*, 1877

Figura 51- *Entrée des danseuses masques*, 1881

Figura 52- *Répétition D' un Ballet sur La scène*, 1874

Figura 53- Ensaio de ballet no cenário, 1874

Figura 54- *Danseuse posant chez um photografe*, 1875

Figura 55- *La classe de danse*, 1873-1875

Figura 56- A aula de dança, 1874

Figura 57- A Aula de dança, (detalhe) 1874

Figura 58- Aula de balé, 1874

Figura 59- *Peinture de couverture: danseuses à la barre*

Figura 60- *Danseuses ballet*, 1899

Figura 61- Bailarina rosa e verde

Figura 62- Bailarina rosa e verde (detalhe)

Figura 63- Bailarinas de azul, 1890

Figura 64- Bailarinas de azul, 1890

Figura 65- Canto do Palco, 1883

Figura 66- *La leçon de danse*, 1881

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Figura 67- *Foyer de la danse*, 1872

Figura 68- O ensaio, 1873

Figura 69- *Danseuses à la barre*, 1900

Figura 70- *Deux danseuses au repos*, 1910

Figura 71- *L' Attende*, 1880-1882

Figura 72- A bailarina atando sapatilha, 1880

Figura 73- Friso de bailarinas, 1893-1898

Figura 74- *Danseuses à leur toilette (exame de danse)*, 1881

Figura 75- *La classe de danse*, 1873

Figura 76- *Deux danseuses au repos*, 1898

Figura 77- *Danseuses aux bas rouges*, 1884

Figura 78- Bailarina com leque, 1879

Figura 79- *Le Fiyer de la danse*, 1880

Figura 80- *La leçon de danse*, 1880

Figura 81- *Danseuse debout de dos*, 1873

Figura 82- Três bailarinas (saiotes roxos)

Figura 83- *Danseuses dans les coulisses*, 1880

Figura 84- *Danseuses em robe rose*, 1880

Figura 85- *Avant le lever du rideau*, 1885

Figura 86- *Danseuses Jupes rouges*, 1885

Figura 87- Tres bailarinas Russas, 1895

Figura 88- Tres bailarinas de corpete verde, 1900

Figura 89- *Danseuse espagnole et études des Jambes*, 1882

Figura 90- *Deux danseuses em tutus verts*, 1894-1899

Figura 91- *Groupe de danseuses*, 1900-1905

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Figura 92- Bailarinas, 1886

Figura 93- *Au Moulin de La Galette, La Goulue et Valentin Le Desosse*, 1887

Figura 94- *Au Moulin-Rouge: La Danse*, 1990

Figura 95- Bailarina em Pé, 1890

Figura 96- *La danse Mauresque (Baraque de La Goulue)* 1895

Figura 97- *Dance au Moulin Rouge (Baraque de La Goulue)*, 1895

Figura 98- *Affiche Jane Avril Jardin de Paris*, 1893

Figura 99- *La Loïe Fuller Aux Folies Bergère*, 1893

Figura 100- *La Clonesse*, 1895

Figura 101- *Au Moulin Rouge: Les deux Valseuses*, 1892

Figura 102- *La Goulue et Valentin le Desosse*, 1891

Figura 103- *Affiche Moulin Rouge*, 1891

Figura 104- *No Moulin Rouge*: o arranque da quadrilha, 1892

Figura 105- A Roda (*Loïe Fuller*), 1893

Figura 106- *Marcelle Lender* a dançar o bolero em "Chipérie", 1896

Figura 107- A Mulher palhaço *Chau-U-Kao* no *Moulin Rouge*, 1895

Figura 108- A Mulher palhaço *Chau-U-Kao* no *Moulin Rouge*, 1896

Figura 109- *La Golue Valsando*, 1894

Figura 110- *Chocolat* a dançar no "*Irish and American Bar*", 1896

Figura 111- *La Troupe de Mdemoiselle Églantine*, 1896

Figura 112- *Le quadrille de la chaise Louis XIII à l' Élysée- Montmartre*, 1886

Figura 113- *La Troupe de Mdemoiselle Églantine*, 1896

Figura 114- No baile no *Moulin de La Galette*, 1889

Figura 115- No *Moulin Rouge*, 1892

Figura 116- *Jane Avril* Dançando, 1893

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Figura 117- *Jane* a dançar, 1892

Figura 118- *May Milton*, 1895

Figura 119- No *Moulin Rouge*, 1892

Figura 120- *Au Moulin Rouge ou la promenade*

O Ópera de Paris e Degas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46



Figura 47



Figura 48



Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59

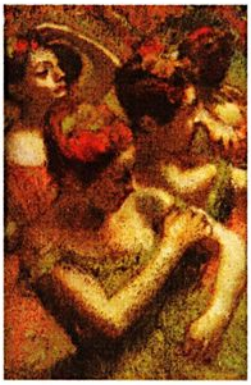


Figura 60



Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66

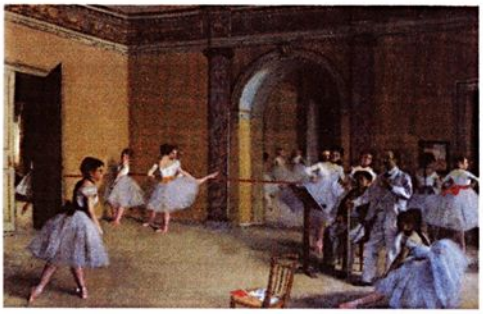


Figura 67



Figura 68



Figura 69

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 70



Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75



Figura 76



Figura 77



Figura 79



Figura 78



Figura 80



Figura 81

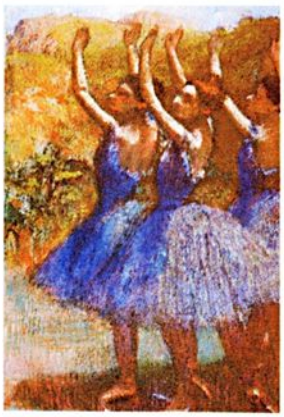


Figura 82



Figura 83



Figura 84



Figura 85



Figura 86



Figura 87



Figura 88



Figura 89



Figura 90



Figura 91

O Cabaret e Toulouse Lautrec

unesp



Figura 92



Figura 93

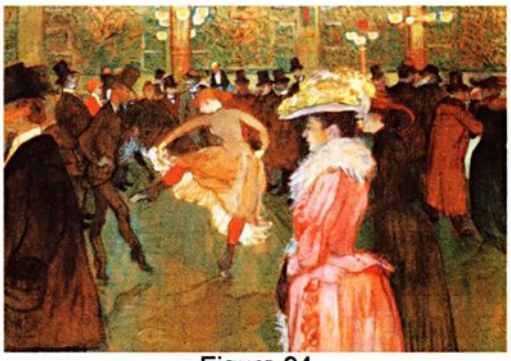


Figura 94



Figura 95

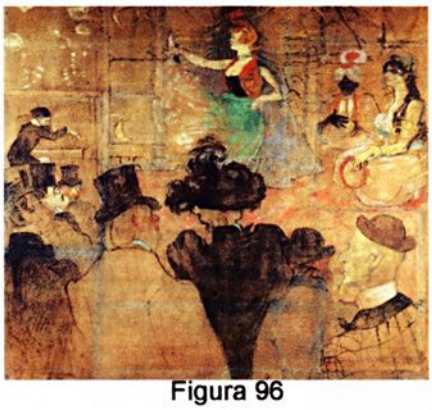


Figura 96



Figura 97



Figura 98



Figura 99

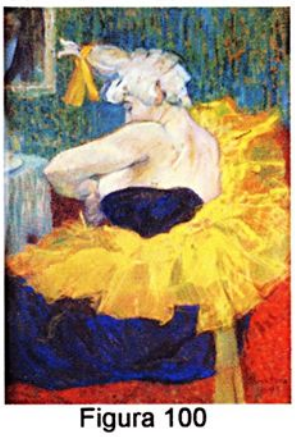


Figura 100



Figura 101



Figura 102



Figura 103



Figura 104



Figura 105



Figura 116



Figura 117



Figura 118

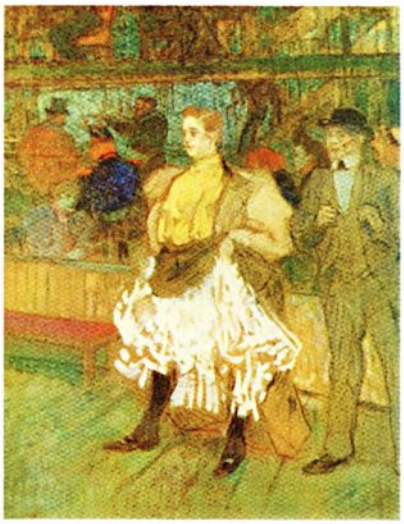


Figura 119



Figura 120

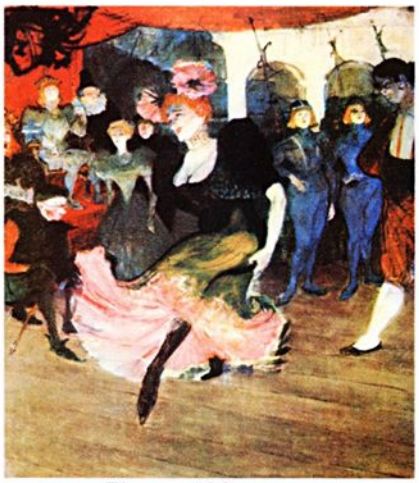


Figura 106



Figura 107



Figura 108



Figura 109



Figura 110



Figura 111

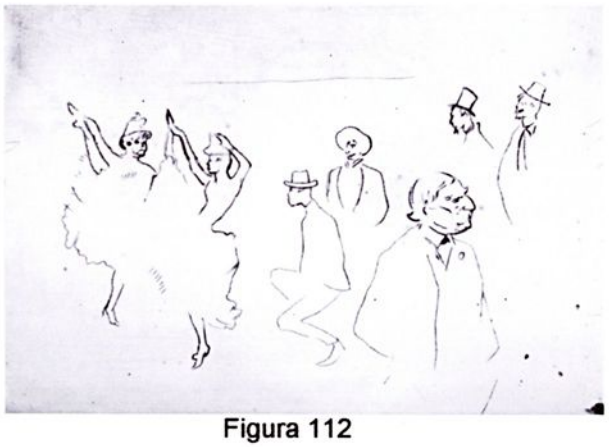


Figura 112



Figura 113



Figura 114



Figura 115

0810001389

unesp