

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

RAÍSSA CAROLINE BRITO COSTA

**ICONOGRAFIA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO: IMAGENS DA DANÇA NA OBRA
PICTÓRICA DE EDGAR DEGAS**

Manaus

2014

RAÍSSA CAROLINE BRITO COSTA

**ICONOGRAFIA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO: IMAGENS DA DANÇA NA OBRA
PICTÓRICA DE EDGAR DEGAS**

Trabalho dissertativo e produto apresentados para obtenção de título de Mestre em Letras e Artes no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientadora: Prof^a. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa
Co-orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Manaus

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na fonte: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

R837i Costa, Raíssa Caroline Brito.
Iconografia e processos de criação: imagens da dança na obra pictórica de Edgar Degas / Raíssa Caroline Brito Costa. – Manaus : UEA, 2014.
107 f. : il. ; 30 cm + CD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas como um dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Prof^a. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa.

Co-orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa.

1. Dança. 2. Processo Criativo. 3. Iconografia. 4. Edgar Degas.
I. Título.

CDU 793.3

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA

TERMO DE APROVAÇÃO

RAÍSSA CAROLINE BRITO COSTA

ICONOGRAFIA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO: IMAGENS DA DANÇA NA OBRA
PICTÓRICA DE EDGAR DEGAS

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas - PPGLA-ESAT-UEA, através da comissão julgadora abaixo identificada.

Manaus, 07 de Maio de 2014.

Presidente: Prof^a. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Membro: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto
Universidade de São Paulo - USP

Membro: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Rozana Brito Costa e Rosildo Simplicio da Costa, pelo eterno amor e confiança dedicados a mim todos esses anos.

Ao meu noivo, Marcos Felipe Sabbá Costa, pelo amor, atenção e incentivo nos momentos de fraqueza.

AGRADECIMENTOS

À Deus, pelo dom da vida, que possibilita a realização dos nossos sonhos.

Aos meus pais, que sempre incentivaram e acreditaram em meu sucesso.

Ao meu noivo, pela compreensão das ausências e pela encorajamento nas dificuldades.

À minha orientadora Luciane Páscoa, pelo incentivo e dedicação, por acreditar em meu potencial e acima de tudo pelo carinho, atenção e força solícitos em toda jornada da pesquisa.

Ao meu co-orientador Márcio Páscoa, pelo auxílio em momentos que não conseguia enxergar soluções e pelo incentivo a constantes leituras e pesquisa.

Aos professores que formaram minha banca de qualificação, pelo direcionamento e contribuições para conclusão da dissertação.

Á Gabriela Dacio, pela parceria e amizade que nasceu durante desta jornada de conhecimento, pelo sentimento de carinho e cumplicidade que levaremos para toda a vida e principalmente pela ajuda e incentivo quanto a fraqueza me abatia.

Aos amigos e familiares que sempre torceram pela minha vitória nas jornadas da vida.

RESUMO

A pesquisa e a compreensão de aspectos interdisciplinares para compor o universo da criação, fazem-se importantes para o desenvolvimento de tendências coreográficas. Foi a partir da proposta de agregar novas configurações estéticas para processos criativos em dança que surgiu esta pesquisa. A dissertação dedica-se ao estudo iconográfico de obras pictóricas que retratam a dança realizadas por Edgar Degas, pintor e escultor francês que integrou o movimento impressionista no último quartel do século XIX. Por meio destas análises iconográficas das pinturas, realizou-se experimentos em dança resultando como produto final da pesquisa um espetáculo intitulado *Políptico XIX-XXI*. O resultado revela uma possibilidade de relacionar imagem, iconografia e dança, mostrando que processos criativos podem se utilizar de elementos observados através do estudo e análise das imagens estáticas de uma obra.

Palavras-chave: Processo criativo; Dança; Iconografia; Edgar Degas.

ABSTRACT

The research and understanding of interdisciplinary aspects to compose the universe of creation, they become important for the development of choreographic trends. It was from the proposal to add new aesthetic settings for creative processes in dance that emerged this search. The dissertation is devoted to the iconographic study of pictorial works depicting the dance performed by Edgar Degas, French painter and sculptor who joined the Impressionist movement in the last quarter of the nineteenth- century. Through these iconographic analyzes of paintings was held experiments in dance as resulting end product of research a show titled Políptico XIX-XXI. The result shows a possibility of linking image, iconography and dance, showing that creative processes can be used for elements observed through the study and analysis of still images of a work.

Keywords: Creative process; Dance; Iconography; Edgar Degas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – À esquerda Henri Matisse, <i>Dance (II)</i> , 1910. À direita, Josep Canàs, Monument to the Sardana, 1996.....	49
Figura 2 – À esquerda, Lois Greenfield, fotografia de Flipper Hope, Jack Gallagher, Daniel Ezralow e Ashley Roland, 1993. À direita, Chris Nash, fotografia de <i>Blind Faith</i> , coreógrafa Yolnade Snaith, 1991.....	49
Figura 3 – <i>A Night Dance by Men in Hapae</i> , 1784.....	50
Figura 4 – Edgar Degas. Bailarina na barra, 1885	50
Figura 5 – Edgar Degas. Fotografias, 1896.....	52
Figura 6 – Edgar Degas, Dançarinas ensaiando, 1877.....	54
Figura 7 – A Lição de Dança, 1879.....	54
Figura 8 – Bailarinas praticando na barra, 1877.....	56
Figura 9 – Bailarinas na barra, 1880.....	56
Figura 10 – Sala da dança (Escola de dança), 1873.....	56
Figura 11 – A aula de dança, 1874.....	58
Figura 12– Recorte de Jules Perrot do quadro a <i>Aula de Dança</i> , 1874.....	58
Figura 13– A Lição de Dança, 1879,	60
Figura 14 – O ensaio, 1873-1878	61
Figura 15 – O ensaio de dança da Ópera na rua Le Peletier, 1972.....	61
Figura 16 – Bailarina sentada massageando sua perna, 1878.....	62
Figura 17 – Bailarinas em descanso, 1881.....	63
Figura 18 – Duas bailarinas, 1879.....	63
Figura 19 – Bailarinas em um banco, 1898.....	64
Figura 20 – Dançando no camarim, 1878.....	65
Figura 21 – Duas bailarinas, 1898-1899.....	65
Figura 22 – Quatro bailarinas, 1899.....	65
Figura 23 – <i>Bailarinas rosa e verde</i> , 1899.....	66
Figura 24 – A primeira bailarina; A estrela, 1876-1878.....	68
Figura 25 – Bailarina no antigo Ópera House, 1877.....	69
Figura 26 – O ensaio no palco, 1874.....	69
Figura 27 – O fechar da cortina, 1880.....	69
Figura 28 – O ensaio, 1873-1878.....	71
Figura 29 – A aula de dança, 1874.....	71

Figura 30 – O ensaio de ballet no palco, 1874.....	71
Figura 31 – Ballet da Ópera de Paris, 1877.....	71
Figura 32 – A Lição de Dança, 1879.....	72
Figura 33 – A orquestra da Ópera, 1870.....	73
Figura 34 – Jan van Eyck. Políptico da adoração do Cordeiro Místico, 1390-1441.....	78
Figura 35 – Laboratório I.....	80
Figura 36 – Laboratório II– Bailarinas realizando movimentos das aulas de balé clássico	81
Figura 37 – Laboratório II– Bailarinas realizando movimentos de técnica contemporânea	81
Figura 38 – Laboratório II– Bailarinas realizando movimentos da técnica clássica (solos).....	82
Figura 39 – Laboratório II– Movimentos da técnica clássica (conjunto).....	82
Figura 40 – Laboratório III – À esquerda: em repouso. À direita: em aula de balé.....	83
Figura 41 – Laboratório IV – Fotos durante a filmagem do roteiro montado.....	84
Figura 42 – Cena 1 – Chegada na sala de aula.....	84
Figura 43 – Cena 2 – Aula de balé.....	85
Figura 44 – Cena 3 – Ensaio.....	85
Figura 45 – Cena 4 – Repouso.....	86
Figura 46 – Cena 5 – Conjunto final.....	86
Figura 47 – Momentos da cena 1 – A sala de aula.....	87
Figura 48 – Momentos da cena 2 – O ensaio.....	88
Figura 49 – Momentos da cena 3 – O repouso 1.....	89
Figura 50 – Momentos da cena 3 – O repouso 2.....	90
Figura 51 – Momentos da cena 4 – Os bastidores 1.....	90
Figura 52 – Momentos da cena 4 – Os bastidores 2.....	91
Figura 53 – Momentos da cena 5 – O palco.....	92
Figura 54 – Obras selecionadas para a criação da cena 1.....	93
Figura 55 – Obras selecionadas para a criação da cena 2.....	94
Figura 56 – Obras selecionadas para a criação da cena 3.....	95
Figura 57 – Obras selecionadas para a criação da cena 4.....	96
Figura 58 – Obras selecionadas para a criação da cena 5.....	97

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: A DANÇA E O IMPRESSIONISMO NO SÉCULO XIX.....	14
1.1 A dança.....	14
1.2 O Impressionismo: contexto artístico.....	31
CAPÍTULO 2: A ICONOGRAFIA DA DANÇA NAS OBRAS DE EDGAR DEGAS...44	
2.1 Iconografia e Iconologia na Dança.....	44
2.2 As bailarinas de Degas.....	51
2.2.1 Categoria 1 - A sala de aula.....	54
2.2.2 Categoria 2 – Os ensaios.....	57
2.2.3 Categoria 3 – O Repouso.....	61
2.2.4 Categoria 4 – Os bastidores.....	64
2.2.5 Categoria 5 – O palco.....	67
2.3 Imagens da música na pintura de Edgar Degas.....	70
CAPÍTULO 3: PROCESSOS DE CRIAÇÃO E O ESPETÁCULO – “POLÍPTICO XIX – XXI”	75
3.1 O processo criativo.....	75
3.2 Roteiro do Políptico XIX – XXI.....	92
3.2.1 Primeira cena – A SALA DE DANÇA.....	92
3.2.2 Segunda cena – OS ENSAIOS.....	94
3.2.3 Terceira cena – O REPOUSO.....	95
3.2.4 Quarta cena – OS BASTIDORES.....	96
3.2.5 Quinta cena – O PALCO.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS.....	102
PROJETO GRÁFICO POLÍPTICO XIX-XXI.....	106
FICHA TÉCNICA DO POLÍPTICO XIX-XXI.....	107

APRESENTAÇÃO

Durante o século XVIII, inúmeras transformações ocorreram no âmbito político, econômico, social, religioso e cultural da sociedade. Essas mudanças refletiram também no campo das artes, influenciando novas formas de pensar e encarar a dança durante todo o século XIX.

Com intuito de agregar novas características a esta arte, alguns mestres de balé na época concordavam com a ideia de realizar modificações no modo de dançar e entre estes podemos destacar Franz Hilferding (1710-1768), Gasparo Angiolini (1731-1803) e Jean-Georges Noverre (1727-1810), que desenvolveram com o passar dos tempos o Ballet D`Action, fundamental também para a ópera.

Durante todo este processo de codificação dos elementos da dança que compõem o balé como é conhecido hoje, vários coreógrafos, bailarinos e professores tiveram seus nomes destacados na história da dança, pois contribuíram para o desenvolvimento técnico e artístico desta arte.

Desta forma, para construção dos balés era necessário um constante diálogo entre músicos, coreógrafos e cenógrafos. Essa interação fazia com que alguns artistas plásticos se envolvessem com o meio da dança. E é durante todo este contexto histórico que Edgar Degas passa a ter contato com o balé e faz das bailarinas sua maior fonte de inspiração.

Foi com a abertura dos teatros para a inserção dos balés em seus palcos, que muitos espetáculos passaram a ser levados a público e números coreógrafos tiveram a possibilidade de dirigir algumas companhias.

Durante a permanência de Perrot e Mérante na Ópera de Paris, foi que Degas se dedicou a pintar bailarinas e cenas da dança. Integrante do grupo dos impressionistas, Degas, passou a fazer da Ópera de Paris um de seus lugares favoritos para inspirar seus quadros. Como possuía contato com Perrot e Mérante tinha acesso as aulas, aos ensaios nas salas, bastidores e palcos, podendo captar cenas que demonstravam a realidade das bailarinas desta época e sua paixão pelo movimento.

O próprio Mérante e Perrot foram retratados em alguns de seus quadros, cercados por esvoaçantes figuras em tutu romântico, ou corrigindo algumas de suas bailarinas. Entretanto, espelhando fielmente o que ocorria, a presença masculina é raridade na obra de Degas.

Um conjunto de obras pictóricas de Degas e as diversas ambientações e situações retratadas pelo artista, tornaram-se os elementos de estudo desta dissertação. Com intuito de realizar novos experimentos em processos de criação na dança, 20 obras do artista foram

selecionadas para serem analisadas iconograficamente e servirem de inspiração para a criação de um espetáculo de dança.

A pesquisa está estruturada em três capítulos: o primeiro abordará o contexto histórico da dança e das artes visuais no século XIX, para esclarecer características e acontecimentos da época que influenciaram e possibilitaram a realização das obras pictóricas de Edgar Degas. Neste capítulo acontecerá a apresentação dos balés e influências para a criação no contexto da dança durante este período e também as características do movimento impressionista, onde o artista estudado se insere como participante, mostrando as temáticas e características dos principais componentes deste movimento artístico.

No segundo capítulo será abordado sobre a técnica de interpretação das imagens chamada iconografia e iconologia, mostrando em um primeiro momento suas possibilidades, aplicações e métodos de realização, sendo embasada ao longo da exposição e discussão por trabalhos de Erwin Panofsky.

A discussão será embasada em pesquisas já realizadas que relacionem este método dentro das artes, estudos estes que envolvam especificamente as artes plásticas e a dança. O intuito é possibilitar um diálogo e uma exposição da aplicabilidade e da realidade da iconografia nestas áreas de estudo, mostrando trabalhos já realizados neste contexto.

Durante o terceiro capítulo será descrito todo o processo de criação na construção e execução do espetáculo proposto como o produto final, tendo como inspiração os elementos do movimento estático das obras de Edgar Degas.

No decorrer desta descrição será introduzido um sustentáculo teórico- científico, de como se realizam e se procedem processos criativos em dança, mostrando a realidade do coreógrafo, suas decisões e atitudes que deverão ser tomadas diante de possíveis acontecimentos inesperados. Neste capítulo encontra-se também o roteiro detalhado com as obras que influenciaram a montagem de cada cena do espetáculo e qual o intuito dos elementos que nela se encontram.

No meio artístico da dança na cidade de Manaus, no que se refere às composições coreográficas, os temas amazônicos tornaram-se frequentes e o coreógrafo que envereda por ramos antagônicos a estes é questionado por suas decisões. Entretanto, essa atitude de emancipação criativa encaixa-se no conceito defendido por Vattimo (1992), de *desenraizamento*, que consiste nesta libertação das diferenças e dos elementos locais, do que se poderia denominar globalmente de dialeto.

No presente estudo os objetos de base da pesquisa tratam-se de quadros que retratam uma realidade do século XIX, entretanto não podemos desconsiderar que a atual criação será uma

leitura entre inúmeras que podem ser realizadas do mesmo quadro dependendo das características, conceitos, conhecimento e embasamento que o observador possui.

O *Político XIX – XXI*, pretende trazer a cena um espetáculo construído através de obras de Edgar Degas. A sequência das obras escolhidas para análise mostram todos os momentos que um corpo de baile e uma bailarina passam até o dia da apresentação de um balé. Desta forma, o produto desta dissertação, busca contar por meio de um espetáculo de dança esse processo que faz parte da vida dos bailarinos e coreógrafos, partindo-se das aulas para os ensaios, o cansaço que faz parte do cotidiano profissional destes, os bastidores, para enfim mostrar o resultado que chega aos olhos do espectador.

A pesquisa proporciona uma abordagem diferente, mostrando que através da iconografia, ou seja, do tema e mensagem das obras artísticas em contraposição à sua forma, características e influências de períodos históricos que moveram o artista a retratar determinada cena, experimentações, laboratórios e processos criativos podem ser realizados, tornando-se possível criar e recriar coreografias e espetáculos, gerando da imagem estática, uma série de movimentações e cenas em dança.

O que se pretende com tal pesquisa é possibilitar novas experiências para o processo criativo em dança, contribuindo não somente para o seio artístico, como os coreógrafos e bailarinos, mas também para a apreciação do público de outras possibilidades de espetáculo que contenham uma junção de características de séculos passadas com leituras e contextualizações do período em que estamos inseridos.

Revisitar obras pictóricas e escultóricas antigas pode fomentar a abertura para novas construções coreográficas, transformando o movimento estático em expressão corporal por meio da criação de cenas e utilização de capacidades expressivas do intérpretes envolvidos.

O processo de criação, as indagações e modificações durante a construção das cenas e movimentações, os elementos que surgiram das análises e a experiência de transformar a imagem estática em movimento, tornaram-se mais importantes do que o espetáculo, produto final desta dissertação. Entendendo assim, que a essência da obra não encontra-se somente no resultado da pesquisa, mas durante todo o seu desenvolvimento.

Os corpos estáticos, os alinhamentos e composições espaciais de cada cena nas pinturas de Degas, possibilitam ao observador leituras diversas. Sendo assim, entende-se que o retorno à obras de séculos anteriores não fazem da pesquisa uma repetição do que já foi retratado pelo artista, mas uma possibilidade que a contemporaneidade permite em mesclar características sociais e artísticas de séculos passados com o presente.

CAPÍTULO 1: A DANÇA E O IMPRESSIONISMO NO SÉCULO XIX

1.1 A dança

As transformações que ocorreram na política, no plano econômico, social, religioso e cultural na sociedade do século XVIII, se refletiram também no campo das artes. Ao abrir ao público os teatros do Palais Royal e do Petit Bourbon (PORTINARI, 1989), Luís XIV permitiu uma maior divulgação da dança. Para Mendes (1987, p. 30) o esplendor e autonomia desta arte se consolida quando ela passa a ser realizada nos palcos dos teatros por profissionais de ambos os sexos. Concordando com esta colocação Boucier afirma que,

O século XVIII é um momento crucial para a dança. Estão reunidos todos os elementos para seu sucesso: um grande público potencial, um sentido de festa que desvia o lirismo “heróico” de Lully para uma época mais tentada pelo prazer dos ouvidos e dos olhos e uma técnica que evolui para esta forma de felicidade imediata que é o virtuosismo como material do espetáculo (BOUCIER, 1987, p. 150).

O virtuosismo, ou seja, busca pela técnica e execução dos passos e movimentos do balé referido por Boucier como elemento agregador da dança, é também mencionado por outros historiadores. Segundo Michailowsky (1956, p. 60), embora a virtuosidade técnica tenha proporcionado um salto no desenvolvimento da dança clássica, seu uso abusivo por mestres e bailarinos na montagem dos balés permitiram que outros fatores como a expressividade e representação fossem deixadas de ser exploradas, encaminhando o balé para uma rotina.

O historiador, padre Menestrier também testemunha o virtuosismo em um de seus relatos sobre o balé.

“O *ballet* abrange os movimentos e as figuras ou as representações. O que presenciamos hoje é muita dança e pouco ballet, porque os bailarinos gostam mais de exibir belos passos e harmoniosas cadências do que sujeitar-se a representar, o que faz os verdadeiros *ballets*. O balé deveria “imitar a natureza das coisas”, procurar as expressões naturais e não somente abusar dos “belos passos que nada representam” (MENESTRIER *apud* MICHAÏLOWSKY, 1956, p. 60).

De acordo com Caminada (1999, p. 121), os enredos mal-alinhavados da época eram dançados por dançar, pois os bailarinos executavam coreografias sem ligação entre si. O filósofo Denis Diderot (1713-1784) referia-se ainda a ausência da verdadeira noção de teatro dos poetas, decoradores e bailarinos do período, contestando o vazio dos argumentos mitológicos, sustentando que a emoção real estava nos dramas do dia-a-dia, da gente comum, da gente das ruas.

(...) um mestre de balé precisa conhecer as belezas e as imperfeições da natureza, pois esse estudo lhe permitirá fazer uma escolha acertada de cenas que serão ora poéticas, ora históricas, ora críticas, ora alegóricas e morais. Não poderá deixar de inspirar-se em modelos tirados de todas as posições sociais, de todos os estados, de todas as condições (Noverre *apud* Monteiro, 1998, p. 120).

Segundo mencionado por Mendes (1987, p. 30) para alguns teóricos a dança estava precisando de uma urgente reforma. A parte literária do balé deveria ser o elemento principal do espetáculo, sobrepujando mesmo a dança, e nesse sentido foi que se operou a revolução. Assim, o drama-balé-pantomima, em que o elemento narrativo declamado era claramente expresso no balé de ação, foi convertido numa pantomímica, onde a utilização das palavras não se fazia presente.

Alguns mestres de balé também concordavam com a ideia de mudanças no modo de dançar e entre estes podemos destacar Franz Hilferding (1710-1768), Gasparo Angiolini (1731-1803) e Jean-Georges Noverre (1727-1810), os quais deram abertura e iniciaram o processo para o aparecimento e desenvolvimento do *Ballet D' Action*¹.

Hilferding, nasceu em Viena em 1710 e reivindicou para si a ideia de um novo gênero de espetáculo, propondo uma síntese da dança bailada com a dança pantomímica. Mestre-de-baile no Teatro da Corte, em Viena, introduziu em sua primeira obra colombinas e polichinelos frente a personagens simples como carvoeiros e camponeses, que realizavam em cena gestos próprios de suas profissões (MENDES, 1987, p. 32).

Segundo Caminada (1999, p. 121), foi em 1758 quando viajou para São Petersburgo e Moscou, que Hilferding montou sua obra mais célebre, *Amour et Psyché*, estreada em 1762. Voltando à Viena deixou seu discípulo Angiolini em seu lugar. Todavia, segundo Boucier (1987, p. 164), as obras de Hilferding tratavam-se apenas da inserção de gestos cotidianos sem ligação as coreografias, não consagrando-se como o balé de ação, mas como um balé de ações.

Criada em meados do século XVIII, a obra *Don Juan*, de Angiolini, foi a primeira obra do período onde o balé foi considerado arte autônoma como entendemos hoje. Com estilo coreográfico de Hilferding, a obra ficou longe dos meros divertimentos comuns à época e o coreógrafo definiu sua obra como um espetáculo pantomímico, ao gosto dos antigos, para quem os movimentos e atitudes do corpo, com gestos e signos é feita em cadência e de forma apropriada para expressar o que se tenha a intenção de representar (CAMINADA, 1999, p.122).

¹ Uma obra coreográfica cujo desenrolar se baseia em movimento dramático, exprimindo a relação entre os personagens (PORTINARI, 1989, p. 72).

A arte em geral e o balé passavam por transformações e foi em meio a estas mudanças e nessa sociedade humanista onde a cultura se requintou, que Jean Georges Noverre começou a defender ideias para o universo da dança, passando a ser considerado importante e responsável por mudanças que tornaram esta arte mais consistente.

Foi durante o contexto de repetição técnica e de mera sequência de passos e movimentos a que esta arte estava envolvida, que foi publicada em 1760 a obra *Letters sur la Dance et sur les Ballets* (Cartas sobre a Dança e sobre o Ballet) de Noverre, que buscou justamente o rompimento desta rotina.

A obra estabeleceu fundamentos para uma reforma na dança, propondo o gênero chamado de *ballet d'action*. Acreditando poder tornar possível a mimese nesta arte, Noverre preconizava a utilização do gestual incorporando a pantomima e a ilusão às criações, veiculando significados e comunicando-se com os espectadores, não somente agradando aos olhos com a mecanicidade dos passos sucessivos, sem ligação e enredo.

Noverre percebeu que o balé deveria exprimir mais do que simples movimentos, deveria manifestar um significado, narrar uma história. Assim, foram abolidos os cantos e a declamação, e tudo passou a ser contado por passos de dança, com ligação de narrativas formando uma história, enfatizando a necessidade dos reais e sinceros sentimentos humanos como meios a serem expressos na ação dançada.

O belo *Ballet*, segundo Noverre, exige a razão em vez da imbecilidade, o espírito em vez de golpes de força, a expressão em vez de dificuldades técnicas, a graça em vez de gracejos, o sentimento em vez da rotina dos passos, o jogo característico da fisionomia em vez das máscaras inexpressivas, etc. etc. [...] (MICHAILOWSKY, 1956, p. 61).

Segundo Boucier (1987, p. 170) dois princípios dominavam as ideias de Noverre. O primeiro era que o balé deveria narrar uma ação dramática, sem se perder em divertimentos que cortam o seu movimento. E o segundo, era que dança deveria ser natural, expressiva, o que Noverre chamava de “pantomima”.

Para libertar os balés da ideia de divertimento da época, Noverre era defensor da ideia de primazia pela expressividade na dança, estabelecendo assim uma relação entre movimento e expressão. Para que a dança transformasse-se em uma arte ainda mais admirável pelos espectadores, ele defendia uma reforma nas construções e idealizações dos espetáculos, onde a verdade dos gestos, da interpretação, do sentimento e das emoções fossem indispensáveis do início ao fim do enredo do balé.

Segundo as ideias de Noverre, os momentos técnicos importantes do espetáculo devem

ter para o espectador a força plástica de uma pintura, as mãos dos bailarinos devem expressar algo complementando os movimentos dos braços, os músculos do rosto carecem de expressão e os olhos necessitam declamar, caso contrário, o resultado do balé será falho e a impressão, falsa (CAMINADA, 1999, p. 123).

Era quando a movimentação e a pantomima interpretavam o texto e o enredo da história dentro música, e quando o bailarino era o mediador deste entendimento, que o balé para Noverre atingia seu intuito de arte. Portanto, o intérprete era responsável por recitar e tornar inteligível o enredo da história, através da verdade, energia de seus gestos e expressão viva transmitida por seus movimentos.

Ele acreditava que para tocar a alma do observador, o objeto retratado ou a emoção do sentimento deveriam se referir a uma ação, à exposição de sentimentos ou afetos humanos. Portanto, o coreógrafo precisaria da expressividade do bailarino, da sua forma de interpretar, sendo este o motivo norteador de sua obra.

A ação em balé é a arte de fazer passar, por meio da expressão de nossos movimentos, de nossos gestos e da fisionomia, nossos sentimentos e nossas paixões na alma dos espectadores. A ação não é outra coisa senão a pantomima [...] A verdadeira pantomima segue a natureza em tudo [...] Não se pode realizar a ação-pantomima sem ser inspirado pela natureza [...] A arte da pantomima [...] não pode ser ensinada; é uma dádiva da natureza (MICHAILOWSKY, 1956, p. 62).

A dança que antes era tratada como um fetiche da corte, pelo fato de atender ao gosto da época, com os pressupostos que foram agregados a técnica, passou a ter um maior valor poético e envolvimento com os espectadores. A organização do corpo e dos movimentos permaneceram ao longo da história do balé, entretanto, a expressão que passou a ser discutida pelos mestres tornou-se indispensável aos grandes enredos.

Embora já houvessem tratados de dança escritos em séculos anteriores sobre a mecanicidade dos passos e locomoção dos bailarinos do espaço, neste momento da história, pode-se perceber uma maior preocupação com a realidade e expressividade das emoções e intenções dos balés que seriam criticados ou elogiados pelo público.

Os preceitos legislam apenas sobre os aspectos mecânicos das artes: a mecânica dos passos, as leis da perspectiva, a regra da combinação harmônica das cores etc. A inversão poética, porém, está fora de qualquer modelo, pode infringir todas as regras e ainda assim agradar (...) A importância da composição poética é correlata à valorização do julgamento do público (MONTEIRO, 1998, p. 121).

A preocupação com a expressividade que Noverre apresentava refletia o pré-romantismo, e a arte de imitar a que se referia era baseada no ideal aristotélico², segundo o qual “imitar não é copiar, mas apresentar a imagem das paixões humanas” (CAMINADA, 1999, p. 123).

(...) não tomeis jamais a vosso encargo uma grande composição sem de início ter um enredo lógico. Colocai as ideias no papel e não vos furteis a revê-las cem vezes. Dividi vosso drama em cenas, que cada uma delas seja interessante por si mesma e que se sucedam sem embaraço, sem futilidades, até um desenlace satisfatório. Evitai cuidadosamente o supérfluo, pois amortece a ação e arrefece seu curso. Os quadros e as situações são os mais belos momentos da composição, meditai sobre isso! (NOVERRE *apud* MONTEIRO, 1998, p. 131).

Noverre defendia a ideia de que o bailado seria construído de forma que a ação e os movimentos coincidissem, dando sentido ao enredo proposto. Desta forma, o drama dançado deveria expressar o drama falado e cantado.

Durante a concepção de um balé, o idealizador deveria primeiramente trabalhar com a sua imaginação transcrevendo-a a uma folha de papel, prevendo todas as cenas e como o enredo se desenvolveria até a resolução da trama, e somente em um segundo momento deveria se preocupar com a materialização da ideia no palco, e a sua relação com a plateia.

Para Noverre, vários preceitos deveriam ser adotados durante as construções dos balés: a divisão em atos do balé; personagens de contornos firmes participando de cenas contrastantes; a intenção do movimento dos bailarinos fazendo-os entender estas movimentações da dança como um movimento de espírito e a expressão das mãos, rosto e olhos que declamam completando assim a arte da dança eram algumas das suas regras (CAMINADA, 1999).

(...) o ballet, como sinto e tal qual deve ser, pode com justa razão ser chamado de ballet; aqueles que ao contrário são monótonos e sem expressão, que só apresentam cópias mornas e imperfeitas da natureza, apenas podem ser chamados de divertimentos tediosos, mortos e inanimados (NOVERRE, carta 3, *apud* MONTEIRO, 1998, p. 205-206).

Para que a dança fosse capaz de mostrar sua beleza e intencionalidade sem estar limitada esteticamente pelo figurino nem pela técnica apurada em excesso, era necessário extinguir as máscaras, as perucas, os vestidos incômodos e as anquinhas.

Com o passar do tempo, os bailarinos passaram a utilizar sapatos mais baixos e flexíveis, renunciando as sapatilhas; e trajes mais leves, com o rosto à mostra. Desta forma,

² O balé deve possuir exposição, desenvolvimento e solução (CAMINADA, 1999, p. 123).

precisavam cuidar mais das expressões, pois além de se movimentarem deveriam transmitir uma interpretação (PORTINARI, 1989, p. 75).

Há um papel proeminente atribuído ao jogo fisionômico que passa a ter lugar de honra entre os meios expressivos à disposição do intérprete. É a fisionomia que dá sentido à movimentação do bailarino como o lugar, por excelência, onde se desenham os afetos da alma. Na dança expressiva, as feições devem estar em permanente mobilidade e o olhar carregado de nuances. O homem, no palco, se expõe como um laboratório de emoções, as quais se refletem, materialmente o seu rosto (MONTEIRO, 2006, p. 136).

Por conceber que a dança e a arte em geral eram muito mais do que reprodutibilidade, Noverre criticava o balé na Ópera de Paris, dizendo que lhe parecia uma espécie de ornamento fantasioso, sem vinculação íntima com os temas e apoiado sobre o virtuosismo de solistas (PORTINARI, 1989, p. 72).

Por intervenção de Maria Antonietta, dois anos após a publicação de suas Cartas, Noverre conseguiu ser nomeado mestre da Ópera de Paris. Entretanto, depois de muitas intrigas e de algumas obras mal recebidas pelo público, por artistas e intelectuais, em 1781, decidiu pedir demissão do cargo, por sentir-se perseguido por seus inimigos.

As repulsas e críticas de Noverre à excessiva valorização do virtuosismo não impediram nem invalidaram o processo de desenvolvimento da técnica, suas atitudes agregaram para o desenvolvimento desta e proporcionaram a possibilidade de outros grandes bailarinos surgirem e marcarem a história com seus nomes. Segundo Caminada (1999, p. 124) a Viganò, através de Dauberval, e a Le Picq, discípulo de Noverre, se devem a divulgação e a realização das ideias do mestre em grande parte da Europa.

Embora Noverre fosse contra a mecanicidade de passos na dança, admitia que a técnica era um pré-requisito e um meio necessário, desta forma, percebia a importância de um forte treinamento aos bailarinos, para que suas aparições no palco não passassem de reprodutibilidade técnica à mera encenação.

Consciente e seguro da técnica, prescreveu regras para a utilização do *en dehors*³ e exercícios próprios para o desenvolvimento de habilidades motoras essenciais aos bailarinos como flexibilidade, força e equilíbrio, preocupando-se com as articulações e os músculos dos dançarinos (CAMINADA, 1999, p. 124).

As ideias de Noverre não quiseram abolir a dificuldade técnica da dança, mas sim dar um sentido maior às movimentações, acrescentando a estas, expressão e sentimento, libertando os

³ Rotação dos pés para fora, onde os dedos apontam para as laterais do corpo.

bailarinos das limitações, permitindo a utilização das expressões faciais e dos olhares para encantamento e convencimento do público.

É perceptível que o virtuosismo não significou um episódio sem importância para a história da dança. Essa vaidade e competição dos bailarinos, permitiram o incentivo a elaborações de métodos de ensino da dança, os quais foram associados à harmonia plástica dos gestos e das linhas.

Após a França atravessar fases agitadas como: Revolução, Diretório, Consulado, Primeiro Império e Restauração, os bailarinos da Ópera de Paris passaram por algumas adequações que acabaram por agregar ideias de Noverre, passando-se a associar a técnica à expressão. Michailowsky (1956, p. 64) afirma que “ a Revolução não reproduziu nenhuma “revolução” no seio do próprio balé, mas fez grandes modificações na indumentária teatral [...]”.

O período romântico foi considerado uma revolta da pequena burguesia contra o classicismo da nobreza, rompendo contra as normas, padrões da época e conteúdos comumente selecionados para os bailados, uma nova visão de enredo estava sendo inserida por certos mestres de dança.

Escritores e filósofos como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Diderot preconizavam que as emoções daquelas pessoas comuns da sociedade, que lutavam e trabalhavam para manter sua família eram mais autênticas, e foi durante o período pré-romântico que os temas absolutistas e convencionais passaram a ser esgotados e substituídos (CAMINADA, 1999, p. 126).

La Fille Mal Gardée (A filha mal vigiada) marcou a história do *ballet-pantomima* segundo as ideias de Noverre (PORTINARI, 1989, p. 74), caracterizando o pré-romantismo na dança. O autor deste balé, Jean Dauberval (1742-1806), que havia trabalhado com Noverre na Ópera de Paris, concordando com suas ideias e preceitos, decide ir trabalhar em uma companhia de Bordeaux, uma cidade composta por comerciantes ricos e aberta a ideais revolucionários.

É nesse contexto e ambiente social que Dauberval decide em 1789 criar *La Fille Mal Gardée*. Com personagens representando homens e mulheres camponeses e contando fatos que ocorriam diariamente na vida real do público que assistia e que estava imbuído do ideal de liberdade, igualdade e fraternidade, o balé foi considerado um trabalho sólido e que beneficiou a companhia de dança.

A primazia da escola francesa, as ideias de Noverre e a obra de Dauberval difundiram-se e chegaram à Prússia, Dinamarca, Suécia, Estados Unidos, Filadélfia, Rússia e Brasil, onde escolas já existentes apoderaram-se de características do balé francês e ideias de Noverre, e

ainda as novas academias que foram inauguradas compartilharam destas premissas (CAMINADA, 1999, p. 128-130).

O desenvolvimento do *ballet d'action* idealizado por Noverre, na segunda metade do século XVIII, ajudou a reduzir a subserviência da dança em relação à ópera, propiciando a emergência do balé como arte totalmente independente (FARO, 2004).

Segundo Michailowsky (1956), a técnica europeia continuava a se desenvolver e se aperfeiçoar enquanto o enriquecimento da pantomima tornava-se característica indispensável para as novas concepções de espetáculo. Entretanto, a maioria destes ainda contemplavam títulos e enredos mitológicos. Considerado como uma das formas artísticas, o balé se incorporou a cada época da história da Humanidade, e assim se fez no século XIX, com o surgimento do Romantismo.

O período romântico, segundo Anderson (2009), estendeu-se de 1830 a 1870, refletindo tendências em todas as artes e no movimento social. O balé, portanto, não tinha como manter-se indiferente à evolução artística que se apossou de diversas nações. Ainda nesta época, uma nova classe abastada vinha adquirindo uma posição de relevo, esta classe média que enriquecera com o comércio e a indústria foi a que descobriu a ópera e o balé passando a financiar os teatros.

No romantismo, foi possível perceber com maior clareza e exatidão os preceitos de Noverre. Com a abolição dos figurinos extravagantes, máscaras e formas arcaicas, o sentimento e paixão pela vida passaram a ter grande destaque nas artes. Músicos como Chopin e Liszt, pintores como Delacroix e escritores como Byron e Vitor Hugo expressaram durante este período, o desejo de viver de forma apaixonada (CAMINADA, 1999, p. 135).

A magia e o sobrenatural foram algumas das características mais almeçadas nos novos balés pelos coreógrafos durante o movimento romântico. O temperamento e a oscilação de sentimentos eram frequentes nos personagens, que variavam seus humores e amores, ora depressivos e melancólicos, ora alegres e entusiasmados. O mistério, a procura por novos ideais democráticos e por novos mundos, a valorização do ser humano puro eram frequentemente idealizado e fonte de inspiração para as novas criações.

O espiritual e o sobrenatural prevaleceram. A imaginação tomou o lugar da lógica. Literatura, pintura, teatro, música adotaram os novos padrões e os autores passaram a abolir a unidade de tempo, lugar e ação, características da tragédia clássica (PORTINARI, 1989, p. 84-85).

Segundo Mendes (1987, p. 44) o balé tornou-se um sensível instrumento na mão dos artistas para criar um mundo de ilusão, ideal para a divulgação de românticas concepções,

graças às fadas, às bruxas, às feiticeiras e aos vampiros que passaram a substituir os heróis da Antiguidade Clássica.

Os libretistas e coreógrafos foram influenciados por autores literários característicos do romantismo que escreviam sobre paixões avassaladoras, melancolias eternas, fixações no exotismo e na natureza. Desta forma, os balés como *Nina ou A louca por amor* (1813) de Louis Milon (1766-1849), *La Vestale* (1818) de Viganò (1769-1821) e *Gabriela di Vergy* (1819) de Gioja (1764-1826) foram sendo estreados trazendo novas configurações que enriqueceram e foram caracterizando o romantismo na dança.

O balé *La sonnambule* de 1827, criação do francês Aumer (1774-1833), foi considerado por muitos críticos da época como o primeiro balé romântico da história, pelo fato da alternância de cenas pastoris com eventos comoventes e pelo drama da personagem principal se passar durante o seu próprio sonho. Em 1831 Felice Romani (1788-1865) extrai do balé-pantomima o libreto da ópera *La sonnambula*.

A religião católica até este momento constituía uma barreira intransponível para o uso de assuntos humanos e obscuros nas artes. No entanto, eles emergiram com toda força após a Revolução Francesa devido o enfraquecimento da igreja. Este novo momento permitiu então aos criadores buscar novas tendências e terem como cenários e temas: regiões etéreas, sonhos, visões, amores e a bela mulher. Para Faro (2004),

foi através dessa liberdade de inspiração e de expressão que vários caminhos foram abertos em todos os setores da vida humana. No caso do balé romântico, essa luta passa a ser uma constante nos libretos das óperas do período, onde há quase sempre um herói apaixonado por um ser de outro mundo, pelo qual ele luta até a destruição.

Ainda durante o romantismo, alguns progressos científicos também auxiliaram para a evolução cênica. O surgimento da iluminação a gás proporcionou mais emoção e suspense ao enredo dos balés através dos efeitos que passaram a ser realizados com a utilização deste instrumento. Foi também neste período que começaram a surgir os primeiros relatos dos grandes saltos, sustentações das bailarinas e utilização das sapatilhas de pontas.

O aparecimento da dança nas pontas no período romântico é um marco na história do balé. Segundo Michailowsky (1956, p. 66) está técnica foi “preparada lentamente durante dois séculos de aperfeiçoamento dos estudos do balé europeu e já era conhecida na Antiguidade e, ainda, na aurora dos povos primitivos”. Várias bailarinas foram apontadas como precursoras desta técnica, entre elas citam-se Geneviève Gosselin (1791-1818) e Avdotia Istomina (1799-1848). Entretanto, seu reconhecimento maior deu-se com o aparecimento da bailarina Marie

Taglioni (1804-1884) no *Ballet des nonnes*⁴ (Ballet das monjas), na Ópera de Meyerbeer, em 1831. O auge do balé demonstrou que a sociedade e os críticos estavam preparados para o ideal do romantismo.

Com libreto de Adolphe Nourrit (1802-1839), música de Jean Schneitzhoeffter (1785-1852), cenário de Pierre Ciceri (1782-1868) e coreografia de Filippo Taglioni (1777-1871), o marco histórico do balé romântico se deu através de *La Sylphide*⁵. Estreado na Ópera de Paris em 12 de março de 1832, a obra continha como componentes: localização exótica, amor infeliz, perseguição de um ideal jamais conquistado, predomínio do sobrenatural e a morte como destino consumado (PORTINARI, 1989).

No papel principal de Sylphide, Marie Taglione, alcançou autêntico triunfo, e foi a partir deste momento que se passou a verificar em cena o predomínio da figura feminina, deixando o homem que antes dominava o palco mesmo nos papéis femininos, resumidos a “*partners*”, parceiro apenas para ressaltar a leveza e imaterialidade da mulher. Segundo Portinari (1989, p. 87), inaugura-se “o império das divas pálidas, delicadas e inatingíveis”.

Mendes (1987, p. 43) afirma que o triunfo da dançarina, dona absoluta da nova técnica do balé, marcou por outro lado, o declínio da importância do dançarino, que não acompanhou a elevação sobre as pontas conquistada pela mulher.

Em 1838, Théophile Gautier (1811-1872) escreveu as seguintes frases para descrever a romântica bailarina Marie Taglioni: “Mlle. Taglioni fazia você lembrar vales frios e sombrios, ela certamente se parecia com aquelas fadas da Escócia, que vagueiam sobre a luz da lua perto da fonte misteriosa, com um colar de gotas de orvalho e um fio dourado como cinto”. Esta descrição da dança de Taglioni feita por Gautier está focada em sua graça, delicadeza e leveza, sugerindo uma criatura que transcende seu próprio corpo material para promover uma visão tentadoramente elusiva do desejo do espectador. A visão final é a de um corpo dançante perfeito, livre de dor e da evidência de qualquer negociação física com a gravidade (GUEST, 1986).

⁴ O enredo da obra se passava em um convento abandonado, onde freiras que violaram seu voto de castidade saíam de seus túmulos para dançar (BOUCIER, 1987, p. 202).

⁵ O balé, conta em dois atos uma história que se passa na Escócia, onde James, noivo de Effie estavam prestes a se casar, até que Sylphide, um ser alado que mora nas florestas aparece para o rapaz deixando-o dividido entre o amor que sentia por sua noiva e a bela moça da aparição. Chega então o dia do casamento, onde aparece Madge, uma feiticeira que ao ler a mão de Effie diz-lhe que esta não casaria com James, sendo assim expulsa da festa. Na hora da cerimônia, quando os noivos estavam trocando as alianças, Sylphide aparece e James não resistindo vai embora em busca de seu amor na floresta. Neste momento, Madge aparece e oferece a James um xale mágico para transformar a Sylphide em uma mortal. Na hora que James coloca o xale nos ombros de sua amada, suas asas, símbolo de sua imortalidade, caem e ela morre em seus braços. Para completar sua vingança, Madge faz com que James escute as badaladas dos sinos que celebravam o casamento de Effie e Gurn (AGOSTINI, 2010).

Um elemento mais do que frequente nos figurinos para balé e que simbolizam toda esta fase da dança, é o tutu romântico de musselina branca e semitransparente, imaginado por Eugène Lami (1800-1890). A maleabilidade do tecido tinha o intuito de transmitir ao público a noção de leveza e de austeridade que as personagens femininas em sua maioria possuíam nos temas românticos.

Nesse período, o diretor-geral da Ópera de Paris, Louis Véron (1798-1867), com o intuito de aumentar os índices das bilheterias, contratou a bailarina Fanny Elssler (1810-1884) para que pudesse encantar ao público assim como Taglioni buscando criar um ar de competitividade entre as duas. A ideia de Véron funcionou e os admiradores passaram a dividir-se entre as duas bailarinas, embora ambas apresentassem características diferentes. Fanny se sobrepunha em papéis mais ágeis e fortes, enquanto Taglione enfeitiçava o público com sua leveza e delicadeza (PORTINARI, 1989).

Durante anos a Ópera de Paris nutriu-se desta rivalidade, até que Taglione em 1838 e Fanny em 1840, decidiram partir. Sem suas estrelas, a Ópera de Paris tentou substituí-las por outras duas bailarinas que não permaneceram por muito tempo. Foi somente quando Jules Perrot (1810-1892), bailarino *partner* de Taglione, descobriu em Nápoles Carlotta Grisi (1819-1899), que a Ópera de Paris reviveu seu êxtase romântico.

Carlota Grisi, conquistou o público desde a sua estreia, entretanto, foi no papel principal do balé *Giselle*⁶ que se impôs definitivamente. Admirador e apaixonado por Grisi, Théophile Gautier concebeu esta obra para a bailarina que foi estreada em 28 de junho de 1841. Assinalada como “a apoteose do balé romântico” por Portinari (1989, p. 92), a obra foi ovacionada.

Giselle é uma obra mestra absoluta, que sintetiza de forma admirável aspirações técnicas e dramáticas, tornando-se um dos balés de repertório mais remontados e apresentados em companhias clássicas até a atualidade. O tema foi retirado de uma lenda popular recolhida por Heinrich Heine (1797-1856), na coletânea de contos alemães *Reisbilder*; com ela, e com a

⁶ O balé conta a história de uma camponesa que durante as festas de colheita de uvas conhece um rapaz chamado Loys e os dois se apaixonam. Por este motivo, Loys, que na verdade é um nobre chamado Albrecht, esconde sua verdadeira identidade. Entretanto, Hillarion, antigo namorado da camponesa, desconfia e acaba descobrindo a farsa do rapaz. Ao saber da verdade, Giselle enlouquece de desgosto e morre. Sua alma vai então para o mundo das Willis, que são os espíritos de jovens que morreram por amor antes do casamento e que se vingam dos homens que as fizeram sofrer. Ao visitar o túmulo de Giselle, Hillarion é obrigado por Mirtha, a rainha das Willis, a dançar até a exaustão sendo levado à morte. Em seguida, é a vez de Albrecht, mas Giselle, ainda apaixonada, consegue protegê-lo e quando o dia amanhece ele escapa, salvando-se da morte (AGOSTINI, 2010).

ajuda do dramaturgo Henry Vernoy de Saint-Georges (1799-1875), o libreto tornou-se imortal, fascinando o mundo da dança (CAMINADA, 1999, p. 140).

As coreografias foram criadas por Jean Coralli (1779-1854) e Jules Perrot, embora seu nome não tenha entrado no libreto. O compositor escolhido foi Adolph Adam (1803-1856), que compôs uma partitura adequada e intimamente ligada ao espírito do balé e a cenografia de Pierre Ciceri foi sensível o suficiente para captar o propósito do espetáculo.

Grisi consagrou-se como a nova grande estrela da Ópera de Paris, reunindo em si qualidades ágeis e fortes, juntamente à leveza e delicadeza. Embora este período seja caracterizado pelo destaque da mulher em cena, Lucien Petipa (1815-1898) consolidou sua posição de estrela masculina na companhia (BOUCIER, 1989, p. 211).

Os aspectos contrastantes e complementares, já apresentados em *La Sylphide*, foram observados em *Giselle*, onde um primeiro ato real, sentimental e terreno se opõe a um segundo místico, irreal e espiritual, exigindo da intérprete a versatilidade de bailarina e atriz.

Inspirado e conciso, *Giselle* marcou a história da dança clássica como a obra-prima do período, mostrando uma combinação equilibrada entre elaboração de técnica e de arte, dramaticidade e lirismo, dança e balé pantomima (CAMINADA, 1999).

Após *Giselle*, Grisi interpretou outros papéis principais com muito sucesso. Entre os balés estão *La Péri* (1843) de Théophile Gautier, com coreografia de Coralli; *Le Diable à Quatre* (1845) de Joseph Mazilier (1801-1868) e *La Filleule des Fées* (1849) de Jules Perrot, que neste época já alcançara o reconhecimento como coreógrafo em toda a Europa. Segundo Faro (2004, p. 65), Coralli e Jules Perrot “foram os responsáveis pela avalanche de obras que encantaram as plateias na primeira década do século XIX”.

Em 1850, Grisi parte para São Petersburgo, permanecendo na Ópera de Paris somente a mística da bailarina etérea que perdurará por muitos anos. Como figura secundária da mulher, o bailarino precisou esperar o apogeu da escola russa para recuperar seu lugar de destaque no palco novamente. (PORTINARI, 1989).

Entre 1850 e 1870, foi Arthur Saint-Léon (1821-1870) o responsável pela movimentação da Ópera de Paris. Casado com a bailarina Fanny Cerrito (1817-1909), teve nesta a inspiração para muitas de suas obras. Como coreógrafo, conseguiu difundir seus trabalhos em muitos teatros, tendo fase marcante em solo russo, porém nunca se desligando por completo da Ópera de Paris. Entre suas viagens trouxe algumas bailarinas para abrilhantar o palco deste teatro que desde a saída de Grisi não possuía uma nova estrela.

Em 1845, Fanny Cerrito, a dinamarquesa Lucile Grahn (1819-1907), Taglioni e Grisi protagonizaram juntas o *Pas de quatre*, coreografado por Jules Perrot. Esta coreografia foi

considerada o primeiro encontro dos quatro maiores nomes da época, dividindo o mesmo palco e a mesma obra, cada uma com sua característica e personalidade compondo suas movimentações.

Ainda elencando os grandes nomes deste período, segundo Caminada (1999), Carlota Zambelli (1875-1968) foi o principal nome do fim do século na França que atuou como bailarina e posteriormente como *maîtresse* entre 1894 e 1895. Os nomes Saint-Léon, Lucien Petipa, Jean Coralli, Jules Perrot, Louis Mérante (1828-1887) e Joseph Mazilier embora não possuíssem a mesma importância dos nomes femininos, destacaram-se como bailarinos, diretores e coreógrafos da Ópera também neste período.

Em 1866, sem muita repercussão e sucesso, é estreado na Ópera de Paris o balé *La Source*, com coreografia de Sain-Léon que tentava ressuscitar a fantasia romântica, tendo no papel de *Nouredda* a bailarina Eugénie Fiocre (1845-1908) que foi imortalizada em tela por Edgar Degas (1834-1917), impressionista que retratou a dança e a realidade das bailarinas em seus quadros. Sendo algumas das obras deste artista o objeto de estudo desta dissertação.

Em 25 de maio de 1870, vai ao palco a obra-prima de Saint-Léon, o balé *Coppélia*⁷. Inspirado em um conto de Hoffmann, com partitura de Léo Delibes (1836-1891) e libreto de Charles Nuitter (1828-1899), a decadência masculina ficou atestada nesta obra, quando Franz, o papel masculino da obra foi dançado e interpretado pela bailarina Eugénie Fiocre (PORTINARI, 1989, p. 98).

Semanas após a estreia de *Coppélia*, iniciou-se a guerra franco-prussiana, determinando a queda do Segundo Império, atingindo Paris e fazendo com que as portas da Ópera se fechassem. Durante um ano as atividades do teatro foram interrompidas, acontecimento que coincide com a decadência do balé francês.

Saint-Léon, embora nunca tivesse tido a pretensão de revolucionar o mundo da dança, deixou escrito, *La Sténochoréographie* (1852), obra que pretendia oferecer um método de notação para o balé (CAMINADA, 1999).

O sucessor de Saint-Léon, Louis Mérante, não criou nenhuma obra que superasse ou se igualasse às obras românticas anteriores. Sua criação mais importante foi *Sylvia*⁸, que estreou

⁷ O balé conta a história de Swanilda, noiva de Franz, que descobre que *Coppelia*, uma boneca criada por um fabricante de bonecos o Dr. Coppélius, é sua temida e misteriosa rival e esta encantando seu noivo. Coppélius acreditava que poderia tirar a alma de Franz para dar vida a sua criação. Entretanto, no fim do balé, Franz casa-se com Swanilda e o casal decide doar o dote da noiva ao fabricante como consolo a destruição de algumas de suas criações durante o desenvolvimento da história (AGOSTINI, 2010).

⁸ Baseado em um poema pastoral de Torquato Tasso (1544-1595), o balé conta a história de Sylvia, ninfa de Diana, que rejeita o amor do pastor Amintas. Sequestrada por Orion, resgatada por Eros e vencida pela persistência, Sylvia e Amintas se unem com as bênçãos de Diana (PORTINARI, 1989, p. 99).

em junho de 1876. Entretanto, segundo Portinari (1989, p. 100) relatos do público e da crítica diziam que o espetáculo era mais atraente aos ouvidos do que aos olhos. Por mais talentoso que fosse, Mérante teve o infortúnio de estar responsável pelo balé durante o declínio do gênero na Ópera de Paris.

Foi durante a permanência de Perrot e Mérante que Degas se dedicou a pintar bailarinas e cenas da dança. O próprio Mérante é retratado em um de seus quadros, dando aulas no *foyer* da Ópera, cercado por esvoaçantes figuras em tutu romântico, assim como Perrot também aparece em um de seus quadros corrigindo algumas de suas bailarinas.

Com qualidades técnicas e expressivas, as bailarinas se faziam intérpretes de balés considerados pouco criativos. A grande coreografia de meados do século XIX, francesa e/ou italiana, existiu, mas não foi realizada em Paris, Milão e Londres, e sim na Rússia.

Na Rússia, a dança e o balé ganhavam impulso cada vez maior, tornando-se outra via de afirmação para criadores e intérpretes. Com este mesmo pensamento, Boucier (2001, p. 214) diz:

Não seria exagerado afirmar que até o final da década de 1870, a França era o professor de dança da Europa, antes que os alunos formados a partir da técnica francesa na Itália ocupassem os primeiros postos da Ópera de Paris, e que a escola acadêmica russa viesse impor sua supremacia no final do século.

A Rússia tornou-se destino a ser visitado por vários nomes do balé da época. Coreógrafos, bailarinos e *maîtres de ballet*, fizeram questão de acrescentar esta localidade às suas *tournées*, dando suas contribuições para o desenvolvimento de uma dança que em pouco tempo dominaria o mundo. Nomes como Christian Johansson (1817-1903), Perrot, Saint-Léon, Carlo Blasis (1797-1878), Enrico Cecchetti (1850-1928), Louis-Antoine Duport (1781-1853), Taglioni, Elssler, Grahn e Grisi foram vistos na Rússia durante a explosão do balé neste país.

Os princípios técnicos teorizados por Pierre Beauchamps no século XVII seguiram com outros *maîtres* que formaram bailarinos cujo preparo técnico atingiu alto nível no século XIX. Um dos grandes méritos da Academia foi preservar a terminologia francesa, utilizada até a atualidade. Entretanto, a passagem desses conhecimentos de geração a geração deu-se, primordialmente, através da transmissão oral.

O balé da escola Russa não inventou novos passos e posições, a base desta arte é a mesma em qualquer parte do mundo. Ao escrever a *História da Escola Russa*, Nicolas Legat explicou:

O segredo do desenvolvimento do nosso estilo consistiu em aprender com todos e adaptar esse aprendizado a nós mesmos. Nós copiamos, tomamos emprestado e nos inspiramos em diversas fontes, então, sobre o conhecimento adquirido, pusemos a estampa do gênio russo... A escola russa, conforme costuma dizer-me Christian Johansson, é a escola francesa que os franceses esqueceram (PORTINARI, 1989, p. 102).

Foi um francês, Marius Petipa (1818-1910), quem criou os inúmeros balés que fizeram da Rússia o centro e a referência do balé clássico na segunda metade do século XIX. Em sua carreira de bailarino, percorreu dançando por muitos teatros até se firmar em São Petersburgo, bem visto, assumiu o posto de professor na Escola Imperial. Entretanto, ainda nesse período Saint-Léon estava como coreógrafo na Escola. Somente sete anos depois Petipa estreia sua primeira montagem, *La Fille du Pharaon*⁹, neste momento, Saint-Léon deixa a escola e Petipa assume interinamente.

Em dezembro de 1869, Petipa estreia no teatro Bolshoi de Moscou, *Dom Quixote*, enredo adaptado livremente do romance de Miguel de Cervantes, tendo no papel de *Kitri* a bailarina Sobeshanskaia e Sergei Sokolov como *Basílio*. Mas foi em 1877 que seu primeiro sucesso é registrado. O balé *La Bayadere* estreou no Teatro Mariinski e demonstrou a essência das criações coreográficas de Petipa, uma linha que atravessa um drama lírico e espiritual, o privilégio no desempenho da mulher e a oportunidade da bailarina mostrar sua versatilidade, capacidade interpretativa, e nível técnico avançado.

Embora tenha recebido algumas críticas, tanto na estrutura coreográfica quanto nos figurinos, foi Petipa que encontrou a composição exata para construir os balés acadêmicos e modificou os tutus românticos. Ao encurtar as saias com intuito de mostrar ainda mais a capacidade técnica das bailarinas, criou os tutus clássicos ou acadêmicos, conhecidos atualmente como tutu bandeja (PORTINARI, 1989, p. 106).

⁹ A Filha do Faraó é um balé que conta a história de Lorde Wilson e John Bull. Durante uma expedição ao Egito, os dois são convidados para visitarem a tenda de alguns mercadores. No entanto, o local é atingido por uma tempestade de areia e subitamente, abalado, Lorde Wilson fuma ópio e adormece. Eis que, de repente, surge Aspícia, uma princesa egípcia, que transforma os exploradores ingleses em egípcios. Lorde Wilson e John Bull são, agora, Ta-Hor e Passiphonte. Na Floresta, Aspícia e Ta-Hor se apaixonam. Neste momento, o Faraó e de volta ao templo, ele faz um acordo para casar Aspícia com o Rei de Núbia mesmo contra a vontade da filha. Durante a cerimônia, Ta-Hor se liberta e salva a moça do matrimônio indesejado e os dois fogem. Ta-Hor e Aspícia escondem-se em uma cabana de pescadores à beira do Rio Nilo. Surpreendida pelo Rei da Núbia, Aspícia é ameaçada a retornar para o reino com ele. Sem pensar duas vezes, a jovem mergulha no rio, deixando claro que prefere morrer a casar-se com ele. Quando Ta-Hor e Passiphonte voltam à cabana, o Rei os captura. Resgatada por pescadores, a princesa volta ao palácio egípcio e implora a seu pai para que Ta-Hor seja libertado. Ao ter o pedido negado, ela tenta se suicidar mais uma vez. Para impedir o feito, o Faraó volta atrás e finalmente abençoa a união do casal. Neste momento, Lorde Wilson acorda ao lado do sarcófago de Aspícia e percebe que todas as emoções vividas no Egito Antigo não passaram de um sonho (AGOSTINI, 2010).

Inúmeras de suas criações se tornaram referência de balés de repertório. Em 1890 foi encenado *A Bela Adormecida*¹⁰, considerada segundo Caminada (1999), a mais límpida realização do ideal acadêmico, apoiada num enredo sutilmente dramático e sentimental associado à alta qualidade da música de Tchaikovsky (1840-1893).

Baseado em um conto de Hoffmann, é estreado em 1898 também com partitura de Tchaikovsky, *O Quebra-Nozes*. A criação coreográfica iniciada por Petipa foi concluída por seu assistente Lev Ivanov (1834-1901). Este, mostrando talento, maturidade e capacidade, foi elogiado pela crítica como um inovador no mundo das fábulas e contos.

Após algumas tentativas falhas da produção de *O Lago dos Cisnes*¹¹, primeira partitura para balé de Tchaikovsky, a dupla Petipa e Ivanov coloca em cena no ano de 1895 a mais romântica das obras, marcando este momento da história da dança como o mais sublime do período.

Imperando na escola sozinho, Petipa deixou após sua morte danças que foram executadas em algumas óperas e cerca de sessenta balés. Além dos supracitados pode-se destacar também: *La Camargo*, *Cinderela*, *La halte de cavalerie*, *Paquita*, *Talismã*, *Barba Azul*, *Raymonda*, *Harlequinade*, *As Estações*, *Os Milhões de Arlequim*. Além das criações de coreografias inéditas, realizou algumas remontagens como: *Giselle*, *Coppelia*, *La fille mal gardée* e *Corsário*.

Petipa tinha uma capacidade tão admirável de coreografar que foi considerado por muitos um exímio coreógrafo e diretor. Seus balés possuem não somente a beleza e dificuldade técnica, mas uma preocupação com a interpretação e expressividade de seus personagens.

A sua contribuição revelou-se vital para o amadurecimento do balé russo durante seu longo desenvolvimento. O balé mesmo dependente do patrocínio imperial, conquistou extenso público, passando de diversão aristocrática à arte nacional (PORTINARI, 1989).

¹⁰ O enredo se refere à maldição lançada sobre a princesa Aurora, no dia de seu batizado pela fada Carabosse, na qual a princesa espetaria o dedo com um fuso e morreria ao completar quinze anos. Entretanto a Fada Lilás minimiza a profecia e faz com que a princesa durma em um sono profundo, acordando depois de ser beijada por um príncipe, o final feliz dos contos de fadas é coroado com o casamento dos dois (AGOSTINI, 2010).

¹¹ O enredo narra a melancolia e o tédio do príncipe Siegfried submetido às convenções da corte, que se vê obrigado a escolher uma noiva sem amá-la. Ao sair para uma caçada, encontra Odete, uma formosa mulher, Rainha dos Cisnes amaldiçoada pelo feiticeiro Rothbart. Odete conta que somente um amor incondicional pode livrá-la da profecia e o príncipe a convida para o baile da noite seguinte, jurando-lhe amor eterno. O feiticeiro ao ouvir toda a conversa vai ao baile com Odile, ser criado a imagem e semelhança de Odete, fazendo o príncipe romper com o juramento feito à Rainha dos Cisnes. Desesperado, Siegfried vai atrás de sua amada para pedir-lhe perdão, existindo finais diferentes para o balé, pois em alguns, ambos os personagens morrem e em outros possuem um final feliz (AGOSTINI, 2010).

Segundo Mendes (1987, p. 50), Petipa pode ser considerado o principal artífice da revalorização do dançarino, cuja participação vinha readquirindo sua antiga significação desde Jules Perrot e Cristian Johansen. Disseminador da fórmula dos *grand-pas-de-deux*¹², foi durante o período de Petipa e Lev Ivanov que os bailarinos passaram a ganhar mais notoriedade nos palcos.

O bailarino, que antes era utilizado somente como parceiro para auxiliar a mulher a abrilhantar as cenas, passava a realizar a partir deste momento em determinados balés suas próprias variações mostrando seus potenciais técnicos e artísticos. Pavel Gerdt (1844-1917) foi o bailarino mais cotado da época, se impondo em papéis de príncipes, tanto em *O Lago dos Cisnes* como o príncipe Siegfried, quanto em *A Bela Adormecida* no papel de Désiré.

Nas obras de Petipa, a pantomima funcionava como elemento essencial e de ligação entre as danças. A expressividade e dificuldade das coreografias, a maestria dos conjuntos, o lirismo, refinamento e inspiração dos movimentos, a riqueza dos vocabulários utilizados e a genialidade, fazem de Petipa um dos grandes nomes da história do balé no século XIX.

A propósito deste ilustrado coreógrafo, Lifar afirmou:

Petipa soube levar em conta o ideal de Perrot, o dramaturgo do ballet, assim como o de Saint-Léon, cantor da ária dançante e da dança solista e, depois de vinte anos de colaboração com estes dois maestros, criou o ballet russo, que, ao final do século XIX, ocupou o primeiro posto no mundo inteiro (CAMINADA, 1999, p. 156).

Desta forma, os russos construíram duas maravilhosas expressões de dança acadêmica, distintas entre si, mas certamente inimitáveis (CAMINADA, 1999). Ambas com princípios técnicos e expressivos presentes. Enquanto o Ballet Kirov ficou reconhecido pela excelência dos bailarinos russos e pela qualidade das performances do balé acadêmico; o Balé Bolshoi se propôs a realizar um estilo com maior dramaticidade e liberdade aos bailarinos, pretendendo contrastar com a maneira mais contida e conservadora da companhia de Mariinski.

Diante das inúmeras produções, evoluções e desenvolvimento da dança na Rússia no fim do século XIX e início do XX, a França, perde sua notoriedade. No entanto, embora as atenções estivessem voltadas para a evolução Russa dos balés, apresentações e estreias de balés continuavam a ser realizadas na Ópera de Paris.

¹² Entrada do casal de bailarinos, onde a bailarina é cortejada e sustentada pelo seu *partner* (parceiro), seguindo-se da variação masculina, feminina e por fim a coda, onde ambos realizam demonstrações de virtuosismo técnico, em andamento musical mais acelerado (BOUCIER, 1987).

Merante coreografou e estreou balés na Ópera como *Sylvia* (1876), *Fandango* (1877), *Yedda* (1879), *La Korrigane* (1880), *La Farandole* (1883) e *Le Jumeaux de Bergame* (1885). Joseph Hansen também aparece como coreógrafo dos balés *La Tempete* (1889), *Le Reve* (1890), *La vie pour Le Tzar* (1892), *La Maladetta* (1893), *Fete Russe* (1893) e *L`eitoile* (1897). E registra-se ainda em 1878 a estreia do balé *Les Fleurs* de Mme. Laure Fonta e *Namouna* (1882) de Marius Petipa (WOLFF, 1962).

Para a construção dos balés era necessário um constante diálogo entre músicos, coreógrafos e cenógrafos. Portanto, essa interação fazia com que alguns artistas plásticos se envolvem com o meio da dança. É durante todo este contexto histórico que Edgar Degas passa a ter contato com o balé e faz das bailarinas sua maior fonte de inspiração. (CAMINADA, 1999, p. 146).

Integrante do grupo dos impressionistas, Degas, passou a fazer da Ópera de Paris um de seus lugares favoritos para inspirar seus quadros. Como possuía contato com Jules Perrot e Mérante tinha acesso as aulas, aos ensaios nas salas, bastidores e palcos, podendo captar cenas que demonstravam a realidade das bailarinas desta época e sua paixão pelo movimento.

1.2 O Impressionismo: contexto artístico

Em Paris, entre 1860 e 1870, formou-se o movimento artístico chamado Impressionismo, que buscava romper com o passado dizendo abrir caminhos para uma pesquisa artística moderna. Esse movimento pressupunha expressar a realidade sem o suporte do “clássico” e do “romântico”, libertando a sensação visual do artista de qualquer experiência, noção, regra, costume técnico ou postura adquirida de forma ordenada e prévia que pudesse vir a prejudicar seu imediatismo e sua representação em cores do real.

Durante a formulação das ideais que consolidariam este grupo, o jovem historiador de arte Richard Hamann (1879-1961) escreveu um livro intitulado *O Impressionismo na Vida e na Arte*. A obra descrevia as particularidades deste movimento a partir das características da sociedade da época, mais precisamente, das maneiras de percepção e comportamento que se encontravam não só na arte, mas também na vida cotidiana, na filosofia e na ciência (WALTHER, 2002).

O movimento não deve ser encarado como meramente francês, mas de toda a Europa e do mundo. Desta forma, sua gênese e semelhança estilística em outros lugares puderam ser explicadas, assim como a existência de tendências comparáveis.

O Impressionismo valeu-se de uma técnica pictórica criada para melhor representar as nuances da impressão visual da realidade. Para Balzi (2009), este movimento é considerado

um complemento do Realismo que constituiu uma importante revolução na temática da pintura, valorizando a paisagem como objeto único de um quadro.

A maioria dos impressionistas preferia pintar ao ar livre, privilegiando a luz natural do ambiente para registrar as diferentes tonalidades possíveis que os objetos adquiriam ao refletir a iluminação solar em momentos alternados do dia, concebendo imagens luminosas e coloridas da realidade a seus quadros.

As ideias do grupo nunca foram de negar a tradição, mas de uma seleção de características e elementos academicistas que somariam ao novo destino que buscavam para a arte pictórica. O Impressionismo foi uma extraordinária forma de representar e se apropriar do mundo através da pintura ou do desenho.

Walther (2002) acredita que a diversidade encontra-se em todos os contextos artísticos, salienta a existência de uma polifonia estilística, ou seja, a simultaneidade de diversas concepções artísticas. Fatores como associação de artistas de diferentes gerações desenvolvendo suas atividades em um mesmo período histórico, classes sociais e interesses individuais diferentes são essenciais para esta pluralidade artística em um mesmo movimento.

O grupo dos impressionistas não foi uma exceção desta realidade, composta por ideias divergentes, os artistas de maior importância que formaram este movimento foram Edouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906), Camille Pissarro (1830-1903) e Alfred Sisley (1839-1899).

Na época em que o impressionismo era ainda uma corrente artística, existiam muitas controvérsias entre os próprios associados do movimento. Mesmo antes da primeira exposição, as movimentações e interesses dos diversos componentes do grupo não eram os mesmos.

Cézanne e Degas consideravam a pesquisa histórica tão importante quanto a da natureza; sendo o primeiro, dedicado a estudar as obras dos grandes mestres no Louvre, fazendo esboços e cópias interpretativas. Ao contrário, Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, realizavam um estudo experimental, ao ar livre, trabalhando de preferência às margens do Sena, propõem-se a representar da maneira mais imediata, com uma técnica rápida e sem retoques, deixando de usar o preto para escurecer as cores na sombra. Evitando a “poeticidade” do tema, a emoção e comoção romântica, os artistas preocupavam-se com a sensação visual. (ARGAN, 1992, p. 76).

Embora tais artistas tenham se associado e decidido por formar um grupo, estes não possuíam nenhum programa definido e nem interesses políticos e ideológicos em comum.

Suas concordâncias se davam no âmbito artístico, no que dizia respeito à crítica à arte acadêmica, a opção pelo realismo, a preferência pela paisagem, do trabalho ao ar livre e a importância ao estudo das sombras e combinação de cores (STEVENSON, s.d).

O que o grupo tinha em comum não era simplesmente um traço singular, mas um conjunto de metas relacionadas, que seus membros concretizavam em graus diferentes. Todos eles eram fiéis a um ideal de modernidade que incluía a imagem do que realmente é visto como parte do mundo, se opondo à inclinação pela história, mito e mundos imaginados sempre idealizados e representados na época (SEIBERLING, s.d).

Os impressionistas buscavam uma expressão artística que não estivesse focada na razão e nem na emoção, mas sim que refletisse as impressões da realidade impregnadas nos sentidos e na retina de cada artista.

A retratação da realidade era o principal fator de convergência do grupo. O estudo de como compor o quadro com as formas, objetos e seres não se tratavam de mera cópia da cena que estava sendo observada, mas de uma seleção de fatores que seriam determinados por cada artista e influenciados por seus estilos e técnicas individuais.

Muitas das composições pictóricas de alguns dos componentes do impressionismo buscavam retratar um pedaço do espaço e do tempo. Desta forma, era exigida uma escolha e execução rápida dos elementos e imagens que formariam a cena de cada obra. Portanto, o esboço, passou a ser um elemento adotado por muitos destes artistas.

Como precisavam mostrar seus trabalhos, vender e circular suas obras, as exposições eram uma preocupação existencial para os artistas, tornaram-se fundamentais para a história da arte. Sendo assim, o impressionismo detém uma posição importante nesta evolução, dado que o movimento não poderia explicar-se sem o debate incessante que se estabeleceu à volta da admissão ou da rejeição das obras dos seus componentes durante as exposições.

Em 1874, no estúdio do fotógrafo Félix Nadar (1820-1910), aconteceu a primeira exposição desses artistas “independentes”. O nome do movimento surgiu a partir do deboche de um crítico sobre o quadro de Claude Monet intitulado *Impression, soleil levant*, que acabou sendo adotada e utilizada nas exposições seguintes (WALTHER, 2002).

Depois da primeira exposição no atelier de Nadar, os impressionistas continuaram a pintar incessantemente seguindo seus ideais, entretanto cada um com suas concepções artísticas diferentes, trazendo e configurando ao impressionismo uma iconografia específica, porém, diversificada.

Em 30 de Março de 1876, nas três salas do negociante Durand-Ruel, da Rue le Peletier, os artistas inauguraram a Segunda Exposição do grupo. Grande parte dos quadros que foram

expostos pertenciam a colecionadores, segundo Walther (2002, p. 193) “um dos objetivos visados por esta exposição era dar uma ideia do programa artístico do movimento e legitimá-lo em relação a futuros compradores mostrando que colecionadores conhecidos já o tinham aprovado”.

Depois desta segunda exposição, os pintores não poderiam se considerar satisfeitos, pois a situação econômica da França não encontrava-se estável. Sendo assim, em abril de 1877, os pintores impressionistas decidiram de novo ir a público, sendo Gustave Caillebotte (1848-1894) o responsável pela montagem e organização da Terceira Exposição, considerada a mais homogênea.

O número e disposição de obras da exposição de 1877 permitiu que esta fosse como um programa artístico, mostrando a personalidade individual de cada artista, a exposição favorecia uma visão mais clara dos elementos que o grupo acreditava.

Nos meses de Abril e Maio de 1879, ocorreu a Quarta Exposição do grupo dos impressionistas, entretanto muitos dos artistas das três primeiras exposições já não se encontravam presentes. Com cerca de 260 obras e 16 artistas, a exposição aconteceu em um apartamento no n. 28 da Avenue de l’Opera. A exposição foi dirigida por Edgar Degas, o qual também foi responsável pela Quinta Exposição, que ocorreu na Primavera de 1880, no sótão de um prédio que ainda estava em construção, na Rue des Pyramides, n.10.

A Sexta Exposição aconteceu então no mês de Abril de 1881 e foi apresentada no mesmo endereço da primeira, onde não mais funcionava o estúdio fotográfico de Félix Nadar. Este foi o menor empreendimento do grupo, com apenas 170 obras e 13 participantes. A exposição deu-se em um apartamento mal iluminado, prejudicando a fruição das obras, e impossibilitando que estas fossem apreciadas pelos espectadores, a ponto de prejudicar o interesse dos mesmos em possíveis encomendas e compras das pinturas (WALTHER, 2002).

Em 1877, desde a tentativa de uma nova exposição que não ocorreu, ficou claro que muitos dos componentes do movimento tinham incertezas quanto ao grupo e a arte que estavam realizando. Segundo Walther (2002, p. 218) “primeiro foi Renoir, depois Cézanne, quem mostrou mais nitidamente sintomas de uma vontade de se desfazer de sua posição e da sua reputação de extremistas”. Tais fatos foram consumados nas próximas exposições em 1889, quando muitos dos antigos adeptos do grupo já não se fizeram presentes.

As instituições artísticas de Paris, como a Academia de Belas-Artes e a exposição anual promovida pelo *Salon*, valorizavam a representação de imagens históricas e mitológicas, e os artistas aprendiam a se expressar de acordo com as tradições do Renascimento para que permanecessem ou que ingressassem no mercado das artes.

Zanchetta (2004) diz que os impressionistas, diferentemente das correntes artísticas acadêmicas da época, consideravam todas as coisas e objetos dignos de serem pintados e retratados, libertando-se da tendência de retratar, prioritariamente, figuras humanas. Desta forma, os artistas impressionistas se opuseram à representação defendida pela Academia de Belas-Artes e apresentaram uma abordagem revolucionária ao captar as impressões proporcionadas por uma cena.

Para além da paisagem e da luz, os centros de interesse mais vivos para estes artistas do impressionismo eram os aspectos da vida moderna. Independentemente das pesquisas temáticas diversas e da vontade de incluir na arte temas e pontos de vista correlativos, um novo processo de visão e de representação era uma das maiores aspirações deste grupo.

O objetivo era refletir o movimento, as mudanças permanentes e as velocidades desconhecidas de uma alegria de viver que se desenvolvia na metrópole, buscando romper gradativamente com elos e normas considerados sólidos e insolúveis para a obra pictórica.

Segundo Schapiro (2002, p. 24), “ a experiência de ver, em um momento particular e a partir da posição que depois se tornou a do espectador, foi sentida como conteúdo da obra”. Portanto, o lugar e a função do artista impressionista tornou-se a de um observador atento a momentos interessantes da sociedade que possibilitassem a retratação em suas obras.

O movimento impressionista procurou inspiração na vida cotidiana e nas impressões fugazes de uma cena. Não havia uniformidade de estilos ou temas, porém eles partilhavam um interesse comum em pintar temas modernos. Cenas como o moderno mundo das ferrovias, do lazer, da moda, das paisagens e dos cafés foram escolhidos por uma parcela do grupo. Enquanto outros, retratavam seres marginalizados, operários, dançarinas e camponeses que compunham igualmente a sociedade e o modo de vida contemporâneo.

Segundo Walther (2002), três razões fizeram do impressionismo um movimento importante para a evolução da pintura. O plano de cor e a forma gráfica de um momento da realidade, mostrando que a verdade do quadro é relativa e depende tanto do artista, quanto do observador.

A segunda razão que colaborou para a atualização da forma pictórica e do conteúdo das obras, trata-se da relatividade do quadro e a sua forma aberta que estimulam no observar um novo modo de realização visual e de percepção.

Embora os quadros impressionistas possuíssem um caráter representativo de uma cena ou paisagem, apresentavam valores espirituais autônomos de cada artista. Esta autonomia da criação pessoal do artista ocupou um lugar cada vez mais importante na concepção da arte,

permitindo sua consolidação como uma área independente, tornando-se este o terceiro elemento de destaque do movimento.

Foram inúmeros os elementos selecionados como inspiradores de cada artista deste grupo. Sendo justamente esta diversidade ideológica, temática e técnica dos componentes as razões que fortaleceram o movimento e possibilitaram um marco dentro do contexto histórico das artes.

Pissarro foi um dos mais importantes artistas para o legado das obras pictóricas de paisagens do impressionismo. Após a Guerra-prussiana, mudou-se para Pontoise onde pintou cerca de trezentos quadros que retratavam a paisagem e o modo de vida dos moradores desta região. Segundo Lloyd (s.d), com pinceladas mais soltas e suaves, o artista buscava a essência da imagem e do local a ser retratado, não pintava paisagens para capturar um ideal de um ambiente pastoral, e sim a intencionalidade e a relação entre as pessoas e o mundo.

Newall (2011) afirma que as primeiras paisagens de Pissarro tinham grande influência dos fortes tons de verde usados pela Escola de Barbizon, foi com sua aproximação ao grupo dos impressionistas que as cores adotadas tornaram-se mais brilhantes em seus quadros, empregando combinações para criar paisagens mais harmônicas.

Cézanne e Armand Guillaumin (1841-1927), que o tinham como conselheiro, aproximaram-se deste nas concepções de seus quadros. Em certos momentos Cézanne pintou os mesmos temas de Pissarro e, em outras ocasiões, criava composições de personagens representando suas obsessões sexuais em alguns de seus trabalhos.

Cézanne possuía um estilo de pintura que o distinguia dos demais artistas, se preocupava com a superfície, o aspecto físico e a tridimensionalidade dos objetos, era encantado por formações dos rochedos e com as cores e formas sutis da paisagem. Formas rústicas, os planos de cor e pinceladas bem-definidas são típicos do artista, tanto nas paisagens como nas naturezas-mortas (KEAR, s.d).

No final da década de 1870, Pissarro passou a realizar experiências com pinceladas mais curtas e fortes em suas paisagens, o que favorecia a representação de folhas, vegetações rasteiras e árvores, outra mudança deu-se nos temas de seus quadros que a partir deste momento passaram a representar mais os camponeses trabalhando em seu ambiente ou em visitas às cidades. A rusticidade desse modo de vida foi retratada através dos figurinos e cenários de suas obras.

Renoir era um dos artistas do grupo dos impressionistas que não se interessava pela paisagem, mas sim pela vida social, pelas representações naturalistas e forma humana. Deste modo, dirigia-se a locais onde pudesse encontrar pessoas se sociabilizando para criar suas

obras. Como se importava com os detalhes, o seu interesse pelo impacto decorativo de suas obras o levou a incluir em muitas de suas telas um marcante detalhe colorido que em geral permeavam entre tons de azul, rosa e laranja (NEWALL, 2011, p. 86-87).

Os quadros de Renoir resultavam de um mundo real observado em um determinado momento e situação, sempre buscando retratar a harmonia e a felicidade das pessoas. Embora seus quadros fossem cuidadosamente construídos, alguns críticos consideravam-nos como cópias reais de uma cena.

Edouard Manet também apresentava como temática principal de seus quadros as figuras humanas. Representou as pessoas em vários momentos e situações, entretanto, recebeu algumas críticas de que suas pinturas seguiam esquemas academicistas. Segundo Walther,

Manet nunca foi contra a tradição e as convenções da arte burguesa. Pretendia combater a concorrência no seu próprio terreno e provar ao público que era possível e até mesmo necessário satisfazer as suas exigências com uma forma de pintar moderna (2002, p. 168).

Manet ficou famoso pelo interesse por contrastes intensos usando cores com pouca variação de tons para criar formas e composições planas. Também foi habilidoso ao pintar naturezas-mortas utilizando pinceladas coloridas e vistosas para captar a intensidade dos detalhes (NEWALL, 2011).

Segundo Garb (s.d), influenciada por Manet, Berthe Morisot (1841-1895) criou obras que se destacavam pelas pinceladas suaves e pelos intensos detalhes de cor. Com uma execução ligeira fixava e retratava as impressões de felicidade familiar, de convívio e de bem-estar cultivados pelos familiares e amigos. Muito precisa para observações, utiliza-se de cores mais claras e doces e interessava-se pela expressão de seus modelos.

Como as mulheres nesta época só podiam sair acompanhadas, a maioria das suas obras foram confeccionadas em ambientes fechados como salas ou estúdios, raros são os quadros ao ar livre como *Roupa pendurada no varal* (1875) e *Dia de verão* (1879).

Enquanto Morisot testemunhava respeito de seus amigos para com ela, Alfred Sisley, segundo Walther (2002, p. 173), “tornar-se-ia um caso particular e trágico do impressionismo”. Mesmo suas obras possuindo grandes características dos ideais impressionistas, nunca conseguiu ultrapassar seus problemas financeiros, e como artista foi considerado por muitos somente como um amador de arte, que pintava um pouco como Monet, mas que nunca se destacou por ter uma personalidade artística que interessasse a

muitos apreciadores. Entre seus temas encontravam-se somente paisagens, onde vez ou outra, figuras humanas tinham alguma função no contexto retratado.

Como Pissarro, Sisley procurou localidades rurais cujas vistas permitissem explorar os aspectos específicos da pintura de paisagens. Segundo Newall (2011, p. 44-45), ele se interessava pelas relações visuais dentro de uma paisagem, concentrando-se na superfície, na textura, na cor, no tom, no movimento e na composição. Tinha menos preocupação em separar o homem da paisagem que em representar as complexas interações visuais de uma cena como um todo.

Gustave Caillebotte foi outro artista que, ao conhecer Degas e Renoir em 1874, foi convidado a expor suas pinturas na Segunda Exposição do grupo. Fascinado pela luz ao ar livre e pela fugacidade e ineditismo, seus temas variavam entre vista de telhados, largos de pequenas cidades, cenas de jardim, remadores, veleiros, nadadores, retratos e também paisagens e naturezas-mortas.

Seus quadros aproximavam-se em muitos aspectos do realismo impressionista do modo de pintar de Degas, e embora Caillebotte abrangesse várias temáticas, era mais recorrente a figura humana e a vida citadina, sendo atraído também pelo esforço físico dos operários, passando a retratá-los inúmeras vezes. A modernidade e as sensações da vida à época são exploradas em sua obra por meio de relações espaciais (NEWALL, 2011, p. 39).

Embora possuísse características e perspectivas do uso da luz, seu estilo apresentava poucos detalhes em cores vivas que era mais frequente nos trabalhos de seus colegas. Entretanto, Gustave Caillebotte foi um dos organizadores mais dedicados do movimento, dando suporte financeiro às exposições, e comprando muitas obras de outros componentes do grupo, o que auxiliou na permanência do movimento impressionista por algum tempo.

As descobertas da época sobre óptica, física, tecnologia e sobre o funcionamento da visão possibilitaram a exploração de novos parâmetros e concepções por esses artistas vanguardistas que não mais necessitavam retratar a realidade de maneira descritiva. O artista passou a ter total liberdade de expressar nas telas as impressões sentidas por ele diante das paisagens que se propunha a retratar, o realismo de todos os elementos tal como eles são passavam a ser uma função da fotografia.

Segundo Argan (1992, p. 75), “é difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia”. A dificuldade que o movimento impressionista deveria superar era a necessidade de definir suas finalidades e essências diante da ascensão da fotografia, a nova descoberta tecnológica da época.

Além das descobertas científicas, os impressionistas foram influenciados também pelas correntes positivistas da segunda metade do século XIX, dando lugar a noções mais objetivas e científicas da realidade, propiciando maior espaço à experimentação (SEIBERLING, s.d).

Entre as décadas de 1820 e 1830 foi inventada a fotografia, que se desenvolveu tecnicamente e em termos de produção industrial, ao longo do século XIX, apresentando-se no final deste mesmo século como uma forte concorrente da pintura. Com a difusão da fotografia, os retratos que antes eram ofício dos pintores, passaram ao encargo dos fotógrafos.

Segundo Argan (1992, p. 78), essa preferência pelos fotógrafos que significou uma crise para os pintores de ofício, tornou-se realidade também para os artistas, ao passo que os quadros passaram a ser interesse somente da elite da sociedade da época. A obra de arte, que era não acessível a todas as classes da sociedade, restringiu-se ainda mais à burguesia, fazendo com que a demanda e encomenda de quadros para os artistas também diminuíssem.

Embora muitos artistas e críticos acreditassem que a fotografia levaria a pintura ao declínio, outros viram nesta, maneiras e possibilidades para evoluírem sua arte. Pode-se, portanto, dizer que a fotografia ajudou alguns pintores, propiciando-os a separar os puros fatos de visão de outros componentes culturais.

Considerado realista, Gustave Courbet (1819-1877) nunca acreditou que o olho humano captasse a imagem melhor do que a fotografia, pelo contrário, não hesitou em transpor para a pintura imagens extraídas de fotos. Para ele, o que o meio mecânico nunca iria substituir era o trabalho do artista, força e subjetividade que este impunha à imagem (ARGAN, 1992, p. 81).

A visão que Courbet teve para com as fotografias, alguns outros artistas do grupo impressionista também possuíram, acrescentando assim valores às suas obras partindo-se das análises das fotos que utilizavam como recurso para aperfeiçoamento de suas técnicas.

Deste modo, alguns impressionistas passaram a utilizar materiais de imagens fornecidos pela fotografia, visto que esta tornava visível inúmeros detalhes que o olho humano mais lento e menos preciso, não conseguia captar. É a partir da abertura destes artistas para utilização das fotografias como meio de aperfeiçoar seus quadros que fatores como detalhes do movimento passam a fazer parte do visível dentro da obra de arte.

Segundo Argan (1992, p. 81), os detalhes dos movimentos das pernas das bailarinas, os galopes de cavalos, universos infinitamente pequenos ou grandes, antes somente revelados pelo microscópio e telescópio, passam a fazer parte da experiência visual e da “competência” do pintor, justamente pela capacidade de associação destas tecnologias que a fotografia trouxe à sociedade.

É possível encontrar nas obras dos impressionistas os melhores exemplos da influência da fotografia sobre as novas concepções artísticas. Dentre vários, é possível citar o trabalho de Claude Monet (1840-1926) e Edgar Degas (1834-1917) pelo acentuado sentido de movimento que aplicavam em seus quadros.

Na década de 1860, o artista Monet foi adquirindo características que o aproximou do grupo dos impressionistas, seus quadros que antes eram voltados para o Salão de Belas-Artes de Paris como retratos, foram com o tempo sendo substituídos por temas de paisagens fluviais inspiradas em um primeiro momento nas paisagens marinhas de Eugène Boudin e posteriormente às margens do Sena, onde pintou aspectos do rio.

As representações que mais correspondiam ao seu temperamento eram as que lhe inspiravam durante um passeio para experimentar a natureza e retratar a felicidade de uma reunião familiar em um jardim. Entretanto, a água foi um elemento muito recorrente em suas obras. Monet utilizava-se de pinceladas específicas e técnicas como textura, direção, forma e aplicação em camadas de tinta para criar efeitos que representassem o movimento aquático (NEWALL, 2011).

Claude Monet, considerado um dos mais dedicados ao movimento, ainda na juventude, elaborou uma técnica ágil que lhe permitisse captar no próprio local uma imagem que não poderia durar mais que alguns instantes. Para Paula (1999, p. 69), ele “era o próprio instantâneo fotográfico, só que as durações da impressão e sua permanência perceptiva não eram registradas pela câmara, mas pelos tempos indefinidos da existência psicológica”.

Anos mais tarde, Monet desenvolveu a forma das séries pictóricas, onde pintava várias versões sobre o mesmo tema com variadas condições de luz e atmosferas. Estas obras eram projetadas para serem expostas em conjunto para registrar a própria passagem do tempo, de uma tela para outra, o ângulo da imagem e a iluminação possuíam mínimas alterações.

Nessas variações sobre um mesmo tema, percebe-se de imediato a extraordinária habilidade de Monet em captar as mínimas mudanças sofridas pelos objetos e paisagens, quando submetida a uma iluminação diferente. Esse procedimento constitui um dos pilares do impressionismo, o pintor apresenta o que o olho capta e não o que a mente concebe sobre o tema.

As tonalidades diferentes, sombreamentos modificados e pequenas alterações de localização dos mesmos elementos que fazem com que o espectador das obras de Monet perceba as alterações que a paisagem sofre no decorrer do dia (NEWALL, 2011, p. 69).

Enquanto Monet encontrava as poses e as atitudes das figuras da arte nos contemporâneos, Degas, inversamente, conferia às figuras dos seus quadros históricos uma

nota moderna e descontraída. Ao mesmo tempo que copiava premissas dos antigos mestres italianos, desenvolvia já em seus cadernos todo um programa de forma a dar uma representação impressionista da vida contemporânea.

Edgar Degas, artista solitário e de caráter difícil, não era muito de se sociabilizar. Entretanto, no que diz respeito à defesa de sua concepção artística, sempre o fazia de maneira inteligente e casuística. Desde o princípio foi um dos organizadores do grupo e por toda a sua vida realizou inúmeras obras com intuito de sempre evoluir e aperfeiçoar suas pinturas (VALÉRY, 2012).

Embora, em algum momento de sua vida artística, Degas tenha feito estudo de paisagens, ao contrário de muitos do grupo, as rejeitava, assim como também não realizava suas obras utilizando a luz natural, sempre preferindo pintar em seu ateliê e com iluminações artificiais. Seu maior reconhecimento se deu por obras onde retratou os cavalos, a dança, as engomadeiras, as mulheres em suas toaletes e outras situações da vida cotidiana.

Retratar as pessoas em meio à vida social contemporânea de Paris era sua maior preocupação. Realizava também trabalhos de artistas e espectadores com perspectivas inusitadas. Suas pinturas sempre incluíam muitas informações como artistas, plateia e músicos, formando composições coloridas e variadas. Sua preocupação em traçar linhas e formas combinava muito bem com os tons pastel, e as cores vívidas satisfaziam seu desejo de representar a riqueza da sociedade parisiense (NEWALL, 2011).

Degas sempre buscou se superar tentando criar composições complexas com muitos elementos em cena, retratando posições de maior dificuldade técnica que o fizessem trabalhar de forma mais cautelosa e em certos casos com parte do tema fora de vista como se capturasse a imagem em uma fotografia. Era um artista que se utilizava muito do esboço para aperfeiçoar as formas e posicionamentos escolhidos para compor a cena de suas obras.

Os ensaios de dança, em alguns momentos neste período histórico eram abertos para homens da aristocracia e para as mães das dançarinas. Foi com esta possibilidade que Degas se envolveu e se dedicou por um longo período a obras que retratassem as bailarinas, conseguindo representá-las em poses inusitadas, durante as aulas, ensaios, bastidores e palco.

O processo de composição das estampas japonesas também constituíram para Degas importante fonte de inspiração para suas assimetrias até então desconhecidas na arte ocidental. A alternância entre figuras, elementos cortados pelas extremidades do quadro, e objetos pousados ao acaso reforçam a impressão de desordem de suas obras sobre a dança (WALTHER, 2002).

O caos encontrado em suas obras é equilibrado por uma série de correspondências lineares e de repetições paralelas que são notados nas figuras e no plano arquitetônico, que ordenam acordos ou contrapontos entre as acentuações de cor.

O formato dos quadros, as posições dos elementos e os locais onde as cenas acontecem variam, entretanto, são perceptíveis em cada uma de suas obras uma progressividade que vai da execução gráfica ou pictórica de maior facilidade de execução à exatidão dos antigos mestres miniaturistas.

Como brilhante desenhista de sua geração e observador rigoroso do cotidiano, Degas gostava de compor suas concepções fragmentárias na luz artificial, que lhes conferia uma dimensão mágica de espetáculo.

Suas milhares de bailarinas são criaturas em constante movimentação. Como na imagem fotográfica, ele se prendia de preferência às posições e aos equilíbrios mais complexos, não buscando no balé somente a leveza e a graça sedutora, mas deixando claro a dificuldade técnica tanto na execução do movimento para a própria bailarina quanto para o pintor que se prontificava a retratar tal movimento.

Segundo Paula (1999, p. 67), “o significado real não residia apenas no tema, pois quando pintava uma bailarina, não era a dança que o atraía, mas o espetáculo do corpo no espaço e o desafio de transformá-lo em arte”.

O movimento sempre foi uma das maiores aspirações e inspirações de Degas, seus quadros nunca foram meramente cópias de poses estáticas, a expressão corporal estava sempre associada às figuras que compunham sua obra.

Seu olhar, para alguns críticos, tornava-se impiedoso quando se voltava para a mulher em sua toalete, ou seja, seus quadros de nus. Ele a flagrava exatamente quando ela se acreditava só, ocupada com seus cuidados íntimos. Enfim, ele a descrevia e a retratava com a força e a veracidade de um instantâneo fotográfico, tal como a via e tal como esta se portava durante sua ação (NEWALL, 2011).

É visível a influência exercida pela fotografia nas composições de Degas, sua paixão pelo movimento fazia de seus desenhos rápidos e precisos um revelador de sua rara habilidade para romper o imobilismo de um quadro. Suas figuras humanas nunca estavam postas em cena sem uma intenção, independente da sua colocação postural, os corpos sempre mantinham alinhamentos que retratavam ter realizado, estar realizando e se preparando para realizar alguma atividade.

Admirador da técnica fotográfica e ciente das possibilidades que esta traria às suas obras, ele próprio fotografava cenas de seu interesse. Criava enquadramentos descentralizados, subia

ou descia a linha do horizonte buscando enquadramentos diagonais arbitrariamente. Suas imagens são sempre abruptamente cortadas nas bordas do quadro como se fixasse a cena de um instantâneo mal enquadrado com uma câmara fotográfica. E é justamente este sentido de casualidade que encobre o trabalhoso processo de elaboração de suas obras.

Mais do que qualquer outro estilo de pintura anterior, o impressionismo explorou e retratou ocasiões e objetos cotidianos que foram valorizados por suas qualidades sensoriais. Para os artistas desse grupo, os temas antes considerados banais constituíram a base da representação, entretanto, a restrição a eles significou um programa inseparável de diversas características do estilo. Os impressionistas, ao pintarem seus próprios temas, encontraram um caminho para uma nova ordem de cor e uma nova substância e composição pictórica.

Por volta de 1880, alguns artistas como Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) e Maximilien Luce (1858-1943) associaram-se com a intenção de superar algumas limitações do Impressionismo no sentido de dar um fundamento científico tanto ao processo visual quanto ao processo de composição e estruturação da obra que este grupo buscou estabelecer.

Essas novas associações e premissas que foram idealizadas por estes artistas, criaram um movimento ao qual se dá o nome de Neo-impressionismo, que estabeleceu uma posição entre o Impressionismo e o que muitos chamavam de “científico” (ARGAN, 1992, p. 82).

Embora as críticas, as divergências entre o grupo, o desenvolvimento tecnológico e a fotografia fossem considerados elementos que fariam do Impressionismo um movimento sem muito destaque na história da arte. A diversidade iconográfica do período foi justamente o fator de grande destaque para seu firmamento.

No que diz respeito a Degas, sua paixão pelo movimento fica explícita nas inúmeras obras que retratam a dança. A multiplicidade de cenas, movimentações, elementos cênicos e noções espaciais em suas obras possibilitam amplas leituras e releituras de cada cena projetada em suas obras.

CAPÍTULO 2: A ICONOGRAFIA DA DANÇA NAS OBRAS DE EDGAR DEGAS

2.1 Iconografia e Iconologia na Dança

Segundo Timmermann (s.d), o termo iconografia, inicialmente se referia a uma disciplina auxiliar da arqueologia, que entre outras coisas, identificava retratos antigos em moedas. Porém, a partir do século XIX, o significado da iconografia foi estendido, e passou a abranger a investigação descritiva e classificatória de assuntos nas artes.

A iconografia é utilizada para designar o significado simbólico de imagens ou formas representadas em obras de arte. Desta forma, se dedica a identificar, descrever, classificar e interpretar a temática das artes figurativas, estudando sua origem e formação (MARIANO, 2013).

Além da identificação de temas, motivos, atributos, alegorias e símbolos, a iconografia também permite traçar o desenvolvimento histórico de uma obra, focando na perpetuação das tradições visuais e padronização de imagens resultante de um período ou influência em comum.

Segundo Panofsky (1991, p. 47), “a iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”. Para que se compreenda a definição de Panofsky, é necessário distinguir a definição de tema ou significado, da análise formal.

O tema pode ser dividido e distinguido em três níveis segundo Panofsky. O primário ou natural, é entendido pela identificação das formas puras que são compostas por configurações de linha e cor; representativos de objetos naturais como seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas; identificação de suas relações mútuas com os acontecimentos; e percepção de algumas qualidades expressionais. Esses significados primários ou naturais podem ser chamados de mundo dos motivos artísticos.

O tema secundário ou convencional, trata-se da ligação dos motivos artísticos com assuntos e conceitos. Esses motivos portadores de um significado, são chamados de imagens, as quais combinadas dão origem a histórias e alegorias.

O significado intrínseco ou conteúdo é aprendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica, qualificados por uma personalidade e condensados em uma obra.

Em contraponto aos temas ou significados, a análise formal, segundo Wölfflin, é uma análise de motivos e combinações de motivos (composições), pois, no sentido exato da palavra, uma análise formal deveria evitar expressões como “homem”, “cavalo” ou “coluna”,

e/ou frases como “o feio triângulo entre as pernas de Davi de Michelangelo” (PANOFSKY, 1991, p. 51).

Assim sendo, falar que tema encontra-se em oposição à forma, significa dizer que a esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias estão em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos.

A descoberta e interpretação dos valores simbólicos das obras de arte, que, muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem até diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar, é o objeto que se designa iconologia em oposição a iconografia (PANOFSKY, 1991, p. 53).

Para Costa (2006), o termo iconologia de Panofsky, a partir de 1939 passa a ser utilizado para denominar o estado cultural de uma obra como símbolo de uma sociedade, acrescentando às bases de pesquisas positivistas, formalistas ou sociológicas um significado filosófico, histórico e social. Por fim, proporcionando um método eficaz e adequado de inserção da própria arte no ciclo cultural e social.

Deste modo, é possível através da análise iconológica, perceber como a cultura, a sociedade em que se está inserido e ainda o momento histórico podem influenciar na criação de uma obra de arte, e que tais elementos estarão presentes através da figuração e das formas contidas na tela.

O olhar do observador ao analisar elementos artísticos deve ser minucioso e apurado, para que características não se façam invisíveis durante a fruição da obra, deixando muitas vezes falsas percepções e análises passarem despercebidas, possibilitando um menor juízo de gosto ou valor da obra observada.

Panofsky (1991, p. 54) concebe a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar.

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica.

Com intuito de não deixar nenhum elemento passar despercebido, a análise iconológica de Panofsky é realizada em três etapas, onde não somente a experiência prática do indivíduo é necessária, mas também a sua sensibilidade e subjetividade.

A primeira etapa é a pré-iconográfica, onde as formas mais puras são percebidas pelo observador. Trata-se de uma observação e leitura dos elementos que compõe a obra, onde são identificadas as linhas, cores e objetos ou figuras, assim como motivos e significados artísticos presentes. Para esta etapa da análise são necessárias somente experiências práticas do observador.

A segunda, é a iconográfica, que está mais ligada a História da Arte, necessita de um conhecimento das fontes literárias e diz respeito ao estatuto e domínio de tudo que antes foi identificado. Segundo Panofsky,

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral (1991, p. 58).

A última fase, chamada de iconológica, trata-se de uma interpretação de intuição sintética que busca identificar o seu significado intrínseco ou o seu conteúdo. Requer mais do que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias. Segundo Panofsky (1991), para captar os princípios necessários para esta etapa da análise, necessita-se de uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos.

É necessário entender que essas categorias, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo. Desta forma, os métodos de abordagem que aparecem como três operações de pesquisa diferenciadas, fazem parte de um mesmo processo orgânico e indivisível.

Segundo Mariano (2013, p. 32), a utilização da iconografia em imagens da dança possibilitam um maior entendimento do registro documental histórico, assim como, análise e reconstrução de coreografias e exercícios técnicos de qualquer período da história da dança.

É importante ressaltar que as alterações técnicas e interpretativas da dança acompanham o desenvolvimento estilístico e cultural de cada período histórico. Portanto, cada gênero e tempo trazem especificidades que ditaram as prioridades a serem registradas nas imagens pictóricas. Por esta razão, as alterações coreográficas ou diferenças de interpretação e estilo foram impressas de forma diferenciada em cada período da história, por seus determinados artistas que retrataram a dança.

A dança, em sua execução, obedece aos interesses e ao estado de espírito das diversas civilizações, desempenhando, nos diferentes momentos históricos, o papel de comunicação, de expressão de cultura e de educação do homem. Em outros termos, assim como as demais atividades humanas, sofreu influência das instituições

sociais incorporando características do desenvolvimento sociocultural dos povos (PEREIRA, 2009, p. 806).

Resgatar as nuances da dança por meio da história documental e acervo pictórico de cada período, é como oferecer uma variedade de recursos não apenas para o conhecimento das estruturas de cada época, mas também, para perceber as influências e interrelações com outras artes e estruturas político-sociais dentro de cada contexto histórico.

Comprovando esses elementos e influências históricas que são perceptíveis por meio de imagens, na Grécia antiga (1100 a.C – 146 a.C), pinturas em vasos mostram corridas livres, saltos e poses levemente acrobáticas como características deste período da história (KRAUS; CHAPMAN, 1981 *apud* MARIANO, 2013). Como a dança figurava como ensinamento básico ministrado a jovens sob orientação de professores particulares, muitos desses movimentos realizados por estes jovens são encontrados em pinturas deste período.

Entre os séculos XI e XII, os registros iconográficos e musicais mostram que as danças foram enriquecidas com o balanço dos quadris e o giro do pé para dentro (KASSING, 2007, p. 74). Ainda na Idade Média, inúmeras obras pictóricas passaram a apresentar caveiras representando as danças macabras.

Segundo Pereira (2009, p. 805), “as imagens da dança macabra podem ser analisadas como um meio de expressão corporal, ou seja, uma maneira de demonstrar na gestualidade, as angústias, o medo, o sofrimento e a morte”.

A iconografia das artes cênicas ou dos espetáculos foi posicionada durante um longo período, na perspectiva literária. Entretanto, com o passar do tempo, foi-se utilizando a base visual como fonte de informação, e o seu estudo sistemático ganhou contornos de maior credibilidade dentro de uma metodologia que foi se desenvolvendo e sendo respeitada (KATRITZKY, 1999, p. 69 *apud* MARIANO, 2013).

A música e o teatro, devido aos maiores números de fontes acessíveis de notas manuscritas, notas musicais impressas, literatura dramática, trajes, estruturas teatrais e críticas, estão entre as artes do espetáculo que apresentaram e ainda apresentam mais estudos iconográficos desde o século XIX.

Embora com pouca frequência, ainda no século XIX, começam a aparecer publicações que apresentam análises iconográficas da dança e da expressão corporal. Uma das primeiras obras a utilizar a dança como objeto de estudo iconográfico dedicou-se a representação da dança na arte grega. Hincks (1909, p. 351), trazendo em seu estudo uma representação da dança em vasos gregos, defende que a dança grega não deveria ser considerada como um

fenômeno isolado dentro da sociedade, mas como um elemento cultural que estava envolto de características culturais, religiosas e sociais daquele povo.

Segundo Duarte (2011, p. 35), em 1912 também foi publicado em Dresden, na Alemanha, um importante catálogo com 192 entradas de comunicação visual de obras relacionadas com a dança e bailarinas. Ainda segundo o autor, os restantes, e poucos estudos realizados, são marcados pelo extremismo. Pois, na tentativa de compreender o significado das imagens, o processo tende a seguir caminhos díspares: ou eleva o sentido metafórico da origem da dança minimizando-a ao estigma de divina ou maléfica, consoante a sua graciosidade.

Em 1991, Seebass tenta caracterizar a iconografia específica da dança dos últimos 50 anos, mas encontra inúmeras dificuldades para concluir seu trabalho ao deparar-se com a falta de reflexões e estudos na área quando comparado com as informações disponíveis no campo da música.

As imagens da dança são estudadas para dar informações sobre a ação dos bailarinos tais como elas são ou como foram retratadas de acordo com a intencionalidade do artista que pintou o quadro. Desta forma, pode-se entender a iconografia da dança como o estudo da documentação ou acervo pictórico da dança. Entretanto, não se pode esquecer que todas estas obras apresentam-se envoltas de elementos que a compõem, e que não podem ser descartados na análise, entre estes estão as interferências e técnicas do artista e o momento artístico-cultural que em obra foi confeccionada (SEEBASS, 1991).

Contudo, existem referências a diversas exposições realizadas no do século XX, que apresentam a dança como tema nas artes plásticas. Estas exposições apresentavam quadros, desenhos, gravuras, fotografias e peças escultóricas. Atualmente, são diversos os museus, exposições, trabalhos e pesquisas que são exclusivamente dedicadas a arte do espetáculo e a iconografia da dança (DUARTE, 2011).

Em 2011, Barbara Sparti e Judy Van Zile editaram o livro, *Imaging Dance – Visual representations of Dancers and Dancing*. A obra trata-se de uma coletânea de pesquisas sobre imagens da dança dividida em quatro partes. A primeira trata-se de concepções de artistas da dança e do movimento; a segunda, de imagens da dança como registro histórico; a terceira, da política, classe e sociedade em imagens da dança e a última, do movimento na quietude.

Entre as pesquisas presentes na coletânea, encontra-se a de Heller (2011, p. 21), que faz um estudo relacionando obras de Henri Matisse (1869-1954), com o Monumento e danças realizadas em Sardana-Barcelona (figura 1) tentando responder o seguinte questionamento: Quando um círculo de dança é simplesmente um círculo de pessoas? Desta forma, o autor

busca relações entre a obra do pintor, com as danças circulares realizadas em praças, nos Jogos Olímpicos de 1992 e o monumento da cidade.



Figura 1. À esquerda, Henri Matisse, *Dance (II)*, 1910, óleo sobre tela, 260 x 391 cm. The State Hermitage Museum, St Petersburg, Russia. À direita, Josep Canàs, *Monument to the Sardana*, 1996. Montjuic Hill, Barcelona, Espanha.

No que diz respeito a política, classe e sociedade em imagens da dança, Sparti (2011, p. 149) realiza uma pesquisa intitulada, *Chastisement and Celebration: Dance in Papal Bologna in the Etchings of G. M. Mitelli (1634-1718)*. Nesta pesquisa, a autora traz informações sobre o estilo de dança, vestimenta e temáticas de balés da época por meio das gravuras de Mitelli.

Reason (2011, p. 275) interessado pelo movimento e expressão dos corpos, realizou um estudo sobre fotografias de dança (figura 2), onde analisava o movimento que ainda estava visível nas imagens estáticas, caracterizando-as como uma revelação ou representação de dança. O autor apresenta análises de várias fotografias de Arnold Genthe's (1869-1942), Lois Greenfield (nascido em 1949) e Chris Nash (nascido em 1961).



Figura 2. À esquerda, Lois Greenfield, fotografia de Flipper Hope, Jack Gallagher, Daniel Ezralow e Ashley Roland, 1993. À direita, Chris Nash, fotografia de *Blind Faith*, coreógrafa Yolnade Snaith, 1991.

Quanto a pesquisas relacionadas ao registro histórico, Kaepler (2011, p. 87) mostra por meio das análises de imagens que representam a dança realizada na Polinésia durante o século XVIII (figura 3), a importância das mãos e braços na época, caracterizando estas partes do corpo como as responsáveis por contar histórias e/ou transmitir intenções aos espectadores por meio da dança.



Figura 3. *A Night Dance by Men in Hapaeae.* Smithsonian Institution, Washington, DC, 1784.

A perspectiva histórica da técnica do balé também é relatada por Hammond (2011, p. 123) através das obras de Edgar Degas (1834-1917). A pesquisa retrata uma breve história do balé clássico na Ópera de Paris e da prática diária das bailarinas por meio das imagens de Degas (figura 4). Como o artista teve acesso a rotina de aulas, ensaios, bastidores e apresentações das bailarinas, tornou-se um dos mais importantes pintores na representação da arte do balé.



Figura 4. Edgar Degas. *Bailarina na barra, 1885* – giz preto com toques de rosa e branco sobre papel - 31 x 24 cm, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio.

Outros estudos de iconografia utilizando-se de obras de Edgar Degas já foram realizados. Drummond (2010) realizou uma análise de sete pinturas de autoria de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Edgar Degas (1834-1917) e Toulouse Lautrec (1864-1901),

que possuíam o banho como tema principal. Na pesquisa foram considerados e analisados os elementos estéticos, contexto de produção e autoria das obras selecionadas.

Para o autor da pesquisa, as obras que retrataram o ato de banhar-se constituíram um dos instrumentos responsáveis pela ampliação na utilização de figuras desconhecidas e anônimas que eram representadas em ambientes e situações intimistas e cotidianas, sem que para isso fosse necessário o álibi de uma grande cena mitológica (DRUMMOND, 2010).

Diante das inúmeras obras de Degas que retratam a dança, e da pouca utilização da iconografia nesta arte como elemento para o processo de criação, a presente dissertação de mestrado buscou por meio da análise de vinte obras do artista, a criação de cenas que tornaram-se um breve espetáculo de dança.

Durante a catalogação das obras pictóricas, foram encontradas 145 pinturas do artista que retratavam momentos das bailarinas durante a prática do balé na Ópera de Paris. Todas estas obras foram divididas em cinco categorias, imagens que retratavam o ambiente da sala durante as aulas; os ensaios; o momento de repouso das bailarinas; as apresentações em palco e os quadros que apresentavam elementos musicais. Partindo desta divisão, delinearam-se as categorias e as obras que seriam selecionadas para a composição do espetáculo.

A análise das obras de onde foram selecionados elementos para o processo criativo em dança, produto desta pesquisa, encontram-se abaixo, divididas nas categorias que deram origem as cenas para a composição final do espetáculo.

2.2 As bailarinas de Degas

Degas foi reconhecido como o maior pintor de bailarinas de sua época e, mesmo depois, poucos conseguiram se comparar a ele ao retratar as minúcias dos ensaios e das apresentações. Seus famosos quadros testemunham seu entusiasmo pela dança e sua intimidade com os bastidores da Ópera de Paris, com a plateia e com os camarotes do teatro, de onde assistia várias apresentações e compunha as cenas de seus quadros (MÜHLBERGER, 2002).

Os motivos que fizeram com que Degas explorasse o tema das bailarinas são expostos por Douglas Cooper. O primeiro seria pelo fato de que as bailarinas são os seres humanos que vivem e trabalham com o movimento e expressão corporal; o segundo, porque elas seriam modelos perfeitos do corpo feminino (IANNONE, 1969, p. 11).

O encanto pelo movimento levou Degas a eternizar as expressões das bailarinas, sendo considerado um dos representantes do estilo da época. Levado pelos estudos baseados em

fotografias, Degas conseguia expressar com veracidade as intencionalidades e os movimentos das bailarinas, o que o tornou um artista de renome.

Para Zorzo (2007) a fotografia foi usada como fonte para diversos estudos, não para reproduzir a imagem, mas para incorporar a imagem técnica sem medo e para evitar qualquer competição com os artistas da câmera.

Dos pintores impressionistas, Edgar Degas foi o que em suas obras mais deixou evidente a aproximação com a fotografia. O artista é conhecido por sua escolha na composição de formas improvisadas equivalente a uma imagem instantânea e fragmentada, com ângulos oblíquos e principalmente se beneficiando da decomposição do movimento em suas cenas hípias e movimentos da dança (FATH, 2012).

Mais que qualquer outro artista do século XIX, Degas compreende a nova visão proporcionada pela fotografia e dela se aproxima, dando vida à composição descentralizada, usando contornos sintéticos, cores ousadas, angulações oblíquas, introduzindo uma nova perspectiva, que multiplica os pontos de vista e confere dinamismo e amplidão do espaço (FABRIS, 1991, p. 194).

É por meio do movimento que percebemos que a matéria do corpo humano não é estática e de que a real função da musculatura é tornar-nos dinâmicos. Através do movimento percebe-se, que músculos e esqueleto não são matéria inerte, mas matéria em permanente alteração, matéria expressiva (IANNONE, 1969).

Foi um dos primeiros a estudar de perto instantâneos fotográficos (figura 5). As fotos tornaram-se manifesto para ele. Isso não significou descartar a invenção e a técnica dos antigos mestres, mas sim a percepção daquilo que o olho elabora sobre os dados brutos que chegam à retina.

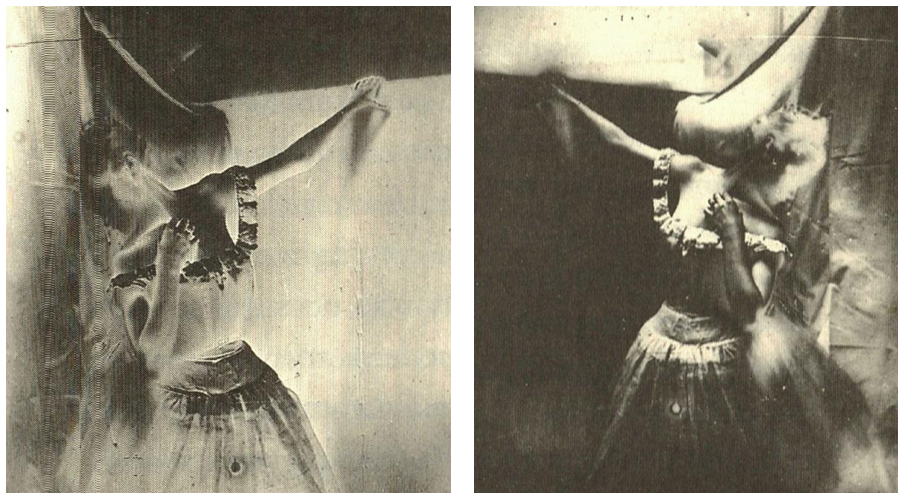


Figura 5. Edgar Degas. Fotografias, 1896.

Os movimentos rápidos eram desenhados como se fossem observados sem pressa, em câmera lenta, passo a passo de maneira que esses “movimentos interpolados” avivavam a imaginação tornando-se fonte de invenção e inspiração.

Na maioria das telas de dançarinas, notamos uma aliança entre a antiga técnica à maneira clássica, e a nova concepção, a composição em busca do agrupamento diagonal. Além disso, a adoção do pastel, que se deu gradativamente a partir de 1878 proporciona ao pintor a possibilidade de expressar melhor o efeito das cores sobre a luz viva. Por meio desta técnica, Degas reconciliou os dois elementos a princípio inconciliáveis, o desenho e a cor, o primeiro, produto de sua formação acadêmica e de seu temperamento intelectual, e o segundo, fruto de sua sensibilidade e inteligência (IANNONE, 1969).

Segundo Spence (2001) a fascinação pelas bailarinas fez com que Degas observasse a forma feminina em ação, em repouso, em tensão pelo esforço do exercício e em descanso ou entediada, esperando pelo próximo movimento nos ensaios.

Embora todos os seus quadros tenham sido pintados em seu ateliê, segundo Mühlberger (2002, p. 46), “Degas queria, porém, era que a pintura parecesse espontânea [...] sua busca constante era fazer com que os observadores se sentissem exatamente ali, a seu lado”.

Degas sempre buscou se superar tentando criar composições complexas com muitos elementos em cena, retratando posições de maior dificuldade técnica que o fizessem trabalhar de forma mais cautelosa e em certos casos com parte do tema fora de vista, como se capturasse a imagem em uma fotografia. Era um artista que se utilizava muito do esboço para aperfeiçoar as formas e posicionamentos escolhidos para compor a cena de suas obras. “Degas estudava profundamente um tema antes de pintá-lo, mas gostava da ideia moderna de capturar uma impressão nova e vivaz. A forma aparentemente rápida e incompleta de aplicar a tinta era outro meio de fazer a pintura parecer espontânea” (MÜHLBERGER, 2002, p. 46).

É perceptível que Degas tinha posições e situações favoritas para retratar as bailarinas, mãos na cintura, bailarinas olhando para os pés e arrumando suas vestes são uma recorrência frequente em suas obras pictóricas, desta forma inúmeros esboços nestas posições foram realizados pelo artista, a fim de que buscasse a perfeição e o detalhamento do posicionamento corporal em cada movimento.

Os desenhos das bailarinas, estudos e esboços realizados por Degas, mais do que um estudo de composição a ser realizada na pintura, era uma tentativa de compreender e entender o corpo em movimento, sua dinâmica, suas alterações musculares, seus pontos de equilíbrio e tensão, sua especificidade de matéria viva.

Os desenhos faziam o artista pensar naquilo que sempre o chamou a atenção ao assistir um espetáculo de dança, a forma como o corpo em movimento adquire possibilidades de equilíbrio, de torção, de alongamento (IANNONE, 1969).

O estudo realizado nos esboços (figura 6) podem ser reconhecidos em várias obras de Degas, onde em meio a uma enorme gama de informações e personagens, as mesmas formas são encontradas com pequenas alterações nas vestimentas ou ângulos do rosto, no entanto, com o posicionamento do corpo de forma muito semelhante. Esta situação comprova a importância que Degas dava ao estudo prévio de suas bailarinas, e ainda de como compunha as cenas escolhidas como tema de suas obras.



Figura 6. Edgar Degas, Dançarinas ensaiando, 1877, Coleção J. Paul Getty Museum.

2.2.1 Categoria 1 - A sala de aula

No quadro, *A lição de Dança* (Figura 7), são observados em um primeiro plano no canto inferior esquerdo, o violinista que está a tocar o seu instrumento com o olhar voltado à frente, ignorando o movimento e a imagem da bailarina, que em um segundo plano está posicionada na barra no canto superior e direito do quadro, com o olhar voltado ao músico. Com este alinhamento diagonal, Degas procurou não ocultar a imagem da bailarina e os braços do violinista, permitindo ao observador detalhes do movimento de ambos.

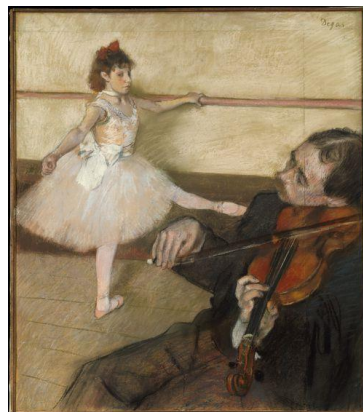


Figura 7. *A Lição de Dança*, 1879, pastel sobre papel, 64,5 x 56,2 cm, Metropolitan Museum of Art.

Utilizando a técnica do pastel com certo monocromatismo, Degas consegue retratar toda a aura que envolve uma aula de balé, a leveza e delicadeza da música ao retratar o violinista e a polidez, força, postura e equilíbrio representados pela bailarina ao realizar sozinha o exercício na barra. A preocupação com a forma de movimento e colocação postural das bailarinas que Degas possuía, fica clara ao se atentar a detalhes como correto posicionamento dos pés, cabeça e braços durante a execução do exercício.

Em *Bailarinas praticando na barra* (figura 8) e *Bailarinas na barra* (figura 9), duas figuras humanas são retratadas em sala de aula utilizando-se do elemento barra, que é indispensável para o aperfeiçoamento da técnica clássica e utilizado em todas as aulas com uma série de exercícios que buscam trabalhar alongamento, força e flexibilidade. Na figura 8, a bailarina da esquerda mantém sua perna apoiada na posição de *arabesque*, enquanto a da direita está com a perna pousando sobre a barra na posição *devant* (frente), duas formas de se trabalhar a flexibilidade das pernas.

Como as figuras humanas encontram-se posicionadas mais para o canto direito do quadro, o artista utiliza-se de um regador para contrapor o vazio que surgiria no quadro se este não fosse colocado em cena, este mesmo elemento é utilizado em outras obras com esta mesma intenção. O presente quadro também apresenta uma tomada em diagonal, como se quem observasse as bailarinas, estivesse em um plano mais inferior do canto direito.

Utilizando-se de tons pastéis, Degas compõe o quadro com pinceladas mais soltas e grossas na parede ou tela, enquanto que no restante da obra torna-se mais detalhista com os elementos da vestimenta das bailarinas e de suas posições, atentando-se ainda a qualidade técnica do posicionamento dos pés que apresentam-se em *en dehors*¹³.

Na figura 9, novamente duas meninas são retratadas na obra pictórica, sendo a posição *a la second*¹⁴ o movimento realizado pelas bailarinas. Estes exercícios dependendo da dinâmica com que são realizados podem servir tanto para sustentação e treino de força, quanto para ganho de flexibilidade e alongamento.

O cuidado do artista ao retratar os pés e as mãos das meninas também é perceptível neste quadro, por ser uma tomada mais aproximada da cena, a bailarina da direita encontra-se fora dos limites da tela, com seu rosto oculto.

Utilizando-se dos tons pastéis, raros são os detalhes com cores mais fortes, como a fita na cintura e pescoço da bailarina de direita em tom azul, e o enfeite da cabeça da bailarina da esquerda.

¹³ Rotação dos pés para fora.

¹⁴ Pernas posicionadas ao lado do corpo.



Figura 8. Bailarinas praticando na barra, 1877 – técnica mista sobre tela, 75.6 x 81.3 cm, The Metropolitan Museum of Art.

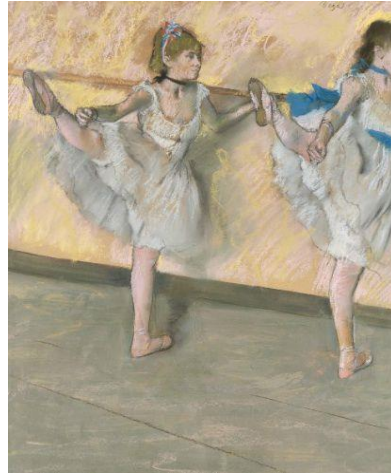


Figura 9. Bailarinas na barra, 1880 Pastel, guache e carvão sobre papel, 65,8 x 50,7 cm. Coleção particular.

No quadro, *Sala de dança* (figura 10), Degas mostra seu interesse pela fotografia através do posicionamento de captura da imagem da obra, mantendo toda a arquitetura em uma linha diagonal que vai da escada no canto esquerdo até a coluna ao fundo no canto direito, que leva o observador até o último plano da imagem.



Figura 10. Sala da dança (Escola de dança), 1873 – óleo sobre tela - 42 x 49 cm, Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.

A cena retratada no quadro remete a uma sala de dança onde as bailarinas estão em situações diferenciadas. No canto esquerdo do quadro, percebe-se a descida de duas bailarinas de um andar superior por meio da escada. No canto inferior direito em destaque e em maior tamanho encontram-se quatro bailarinas, a com casaco vermelho sentada ao banco parece

conversar com a que se encontra à sua frente, esta por sua vez, apoia seu pé sobre uma cadeira de madeira e ainda apresenta-se com as fitas de suas sapatilhas desamarradas. As outras duas encontram-se por trás do banco, a da esquerda com o laço rosa na cintura, abaixada, como se ajeitasse algo em seus pés, e a da direita está atenta ao outro grupo de meninas que são desenhadas no centro do quadro em um segundo plano. Neste, duas dançarinas encontram-se em quinta posição nas pontas, e as demais parecem conversar e arrumar-se.

Existe ainda um terceiro plano, no canto mais direito do quadro, onde outro grupo de bailarinas prepara-se para uma aula que está prestes a iniciar. A cena retratada por Degas remete a momentos, situações e ações destas meninas que chegam à sala de dança e preparam-se para uma aula ou ensaio.

É um quadro cheio de informações e detalhes que representa claramente a preocupação deste artista em conhecer a realidade e os por menores da ação que pretende tornar estática. Completando a obra encontram-se alguns objetos como um par de sapatilhas sobre o banco de madeira, um xale laranja no chão ao lado de um leque vermelho e um fio branco que parece ser a fita de uma das sapatilhas que descosturaram.

2.2.2 Categoria 2 – Os ensaios

Na época em que se preparava para pintar *A aula de dança* (figura 11) e outras das mais importantes cenas de balé, Degas conheceu um dos maiores bailarinos e coreógrafos da época, Jules Perrot. Sua força e graça dominaram os palcos de balé da França e da Rússia, nas décadas de 1830 e 1840 e, quando Degas se tornou um pintor, Perrot era um renomado professor.

A composição da cena na obra é formada por recortes de emoções e sensações de bailarinas. Em meio à vaidade em frente ao espelho e a busca pelos passos perfeitos, é possível perceber a apreensão e o nervosismo de algumas das outras bailarinas, visto que, exibir de forma correta os movimentos aos olhos do exigente *maître*, carregava a intenção de garantir um papel de destaque nas coreografias dos próximos bailados.

O ato de roer as unhas de uma das quatro bailarinas que se encontram em primeiro plano do quadro demonstra a apreensão destas meninas que se enquadram nos sistemas e mecanismos exigidos pela repetição que treina e habilita os corpos. Entretanto, ao mesmo tempo, estas se deparam com outras sensações e vontades, e sabem que seus corpos se movimentarão em cena com maior perfeição e qualidade de acordo com a sua dedicação ao estudo do movimento proposto pelo coreógrafo.



Figura 11. A aula de dança (1874)- óleo sobre tela, 83.5 x 77.2 cm, The Metropolitan Museum of Art.

Degas desenhou estudos minuciosos do mestre de balé Jules Perrot, estes mostravam o senhor de aproximadamente 64 anos na pose característica de um mestre da dança, em pé, com as pernas afastadas, as mãos pousadas num bastão grosso e uma expressão experiente e crítica no rosto (figura 12). Degas havia feito diversos esboços de bailarinas em todas as poses possíveis e a partir deles criou uma aula imaginária para o grande professor.



Figura 12. Recorte de Jules Perrot do quadro a *Aula de Dança* (1874), Degas.

O artista poderia ter situado Perrot em uma verdadeira aula na Ópera, mas não o fez. Sua maneira de criar quadros não era captar toda a cena de uma vez no local, ele preferia imaginar e depois dar-lhe vida com o uso cuidadoso de seus desenhos. Neste quadro podemos perceber que ele sobrepôs figuras que possivelmente apareciam por inteiro nos seus desenhos, e também modificou seus tamanhos para que parecessem convincentes na comprida sala de aula. O espelho, no meio do quadro e da sala, focaliza a atenção no professor, enquanto este

olha para a *prima ballerina*, com sua expressão e pose que sugerem que está mentalmente anotando maneiras de sua aluna aperfeiçoar seu *arabesque*¹⁵.

As dançarinas do quadro estão dispostas ao longo da parede em estágios distintos do ensaio. As cinco bailarinas perto do primeiro plano do quadro são consideravelmente maiores que a figura que dança no centro, mas nem por isso afastam a atenção dela. Junto com o suporte da partitura e o violoncelo no chão, elas formam um grande desenho.

No fundo, com as mãos nos quadris, uma bailarina de cabelos escuros está sobre a plataforma, olhando as exhibições de dança. Degas transformou o grupo de pessoas e os atraentes objetos que normalmente deteriam o olhar, em um arranjo que, ao contrário, faz o olhar deslocar-se. Essa disposição complementa o uso do espelho que direciona a atenção para a bailarina e o professor.

As técnicas de composição de Degas são reforçadas por um artifício infalível para levar o observador ao centro do quadro: deixando a metade do piso vazio no canto inferior esquerdo do quadro, o artista permite a entrada de qualquer um que deseje se aproximar de Perrot e sua aluna, se não com os pés, pelo menos seguramente com os olhos.

A composição diagonal de saias brancas e sapatilhas rosa margeando o espaço vazio do assoalho de madeira leva às arquibancadas e à parede do fundo, onde as mães esperam com chapéus vistosos e xales nos ombros, vigiando suas filhas. Como as bailarinas quase sempre vinham de famílias pobres, a exibição no palco da Ópera era uma maneira de abrir as portas para uma vida melhor.

O quadro captura a atmosfera da sala de ensaio, cheia de movimento e atividade; bailarinas conversando, descansando, ajustando seus trajes, bocejando e se coçando, complementam o quadro, enquanto o professor observa uma delas a dar os seus passos. Esses detalhes ajudam a transmitir uma impressão de espontaneidade.

O plano aparentemente arbitrário da cena, que corta a metade da bailarina que está de pé no canto superior direito do quadro, e a forma pela qual as figuras se sobrepõem são típicos das obras de Degas. O quadro parece imitar o efeito instantâneo de uma fotografia. A bailarina de costas para o observador e o espaço vazio no canto inferior direito do quadro servem para acentuar o senso de profundidade na pintura. Esse efeito é muitas vezes criado pela lente de uma câmera, o interesse de Degas pela fotografia o teria ajudado a alcançar essa imagem cuidadosamente composta.

¹⁵ Arabesque é o nome de uma posição no balé clássico em que a dançarina se apoia em uma perna e estica a outra para trás. Enquanto ela está de frente, o mesmo braço da perna esticada é também esticado à frente e o outro braço é esticado para trás ou para o lado do corpo. Os pés podem estar na ponta, meia-ponta ou inteiramente no chão.

No canto afastado, para o qual o olho do observador é atraído pela pronunciada perspectiva angular, bailarinas esperam com suas mães, que se ocupam com as roupas de suas filhas. A forma com que a cena é pintada reforça o papel de Degas como observador invisível. As bailarinas literalmente estão de costas para o artista, como se não percebessem sua presença (SPENCE, 2001).

Em *A Lição de Dança* (figura 13), mais uma vez as bailarinas são retratadas em posições espontâneas e em uma linha diagonal que vai do canto inferior esquerdo ao superior direito.



Figura 13. *A Lição de Dança*, 1879, Óleo sobre tela, 38 x 88 cm, National Gallery of Art, Washington.

Uma primeira bailarina enrolada em um xale vermelho, apoiando o rosto sobre a mão esquerda, encontra-se sentada sobre um contrabaixo. No centro do quadro duas figuras estão em destaque, uma delas sentada com um xale rosa claro sobre os ombros, e uma outra em pé com um laço verde na cintura, olhando para seus pés. Em tamanhos menores e no canto superior direito, encontra-se um grupo de bailarinas que se arrumam e conversam dando a impressão de que estão à espera do mestre de balé para iniciarem seus ensaios.

No quadro, *O ensaio* (figura 14), ao som da música que é tocada por um violinista, encontram-se quatro bailarinas com as pernas *en l'air a la second* (no ar com a perna ao lado do corpo). Do lado esquerdo do músico encontra-se uma bailarina de costas que parece arrumar seu vestido, mesma ação que as duas mais ao fundo em frente à janela central do quadro. Uma outra figura feminina apresenta-se apoiando sua perna na barra que se encontra na parede para fazer um alongamento, e uma segunda bailarina observa os pés das que estão ensaiando, fazendo com que o observador desloque seu olhar para o mesmo ponto que ela observa.

Em *O ensaio de dança da Ópera na rua Le Peletier* (figura 15), encontram-se duas figuras masculinas. O maître que ao segurar seu bastão posiciona-se de pé, e ao seu lado, sentado em uma cadeira de madeira um outro homem, com seus olhares voltados para a bailarina que encontra-se preparada para mostrar alguma coreografia ou movimento, ambos encontram-se atentos à espera da movimentação da figura feminina.

O artista ainda posiciona várias outras bailarinas para finalizar a composição do quadro. Mais uma vez, as figuras se encontram de formas e em posicionamentos variados. Conversas, olhares curiosos e apreensivos, exercícios de alongamento na barra, ajustes em roupas e mãos na cintura são recorrências nesta obra.

Em primeiro plano junto a bailarina que parece ser avaliada, encontra-se ainda uma cadeira de madeira desocupada, o que proporciona um equilíbrio na composição do quadro, ocupando um espaço que possivelmente ficaria obsoleto sem a presença da mesma, a composição parece bem estruturada com a presença do objeto.



Figura 14. O ensaio, 1873-1878 – óleo sobre tela, 45.72 x 60.01 cm. Harvard University Art Museums, Massachusetts.



Figura 15. O ensaio de dança da Ópera na rua Le Peletier, 1972, óleo sobre tela, 32 x 46 cm, Museu d'Orsay.

2.2.3 Categoria 3 – O Repouso

Na figura 16, *Bailarina sentada massageando sua perna*, de forma minuciosa Degas coloca em sua tela uma bailarina sentada sobre uma cadeira de madeira, com seu tutu romântico de forma harmonicamente arrumado. Enquanto a menina passa a mão sobre a perna, fato que remete a um ato de relaxamento e descanso após um ensaio, utilizando-se de tons pastéis sem detalhes coloridos, o artista confirma o ar de monotonia e relaxamento da cena em que a bailarina encontra-se.

Retratando ainda o momento de descanso, nas obras pictóricas *Bailarinas em descanso* (figura 17) e *Duas bailarinas* (Figura 18), o artista transmite ao observador não somente a

beleza das formas corporais através das obras que retratam o movimento, mas também a delicadeza e capacidade humana das bailarinas em se cansar após horas de aulas e ensaios.

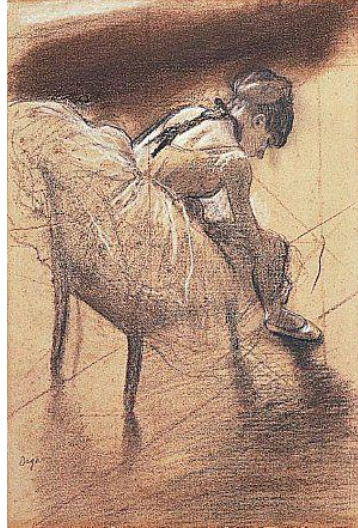


Figura 16. Bailarina sentada massageando sua perna, 1878, pastel sobre papel, 44.8 x 31.1 cm. Norton Simon Museum.

Na figura 17, o artista retrata duas bailarinas repousando, a que se encontra sentada sobre o banco de madeira remete a mesma posição do quadro da figura 16, sentada com as pernas abertas, pés em *en dehors* e costas arqueadas para frente. A segunda mais ao fundo e no canto superior esquerdo, também já tinha sido retratada em outra obra sua que se encontra na figura 13, com o mesmo xale vermelho, sentada sobre um contrabaixo e com o rosto apoiado sobre a mão esquerda, a diferença entre as figuras humanas dos dois quadros está no posicionamento das pernas, enquanto em na *Lição de Dança* (figura 13), os pés das bailarinas encontram-se fora dos limites da tela e voltados para frente, fato que pode ser concluído pelo posicionamento dos joelhos, a bailarina de *Bailarinas em descanso* (figura 17) encontra-se com pés dentro de cena e voltados para fora em uma rotação externa.

No quadro *Duas bailarinas* (Figura 18), Degas retrata duas figuras que apesar de estarem em repouso, suas posições ainda permanecem com toda a técnica de balé e alinhamento postural. O grande espaço livre a frente do quadro faz com que o olhar do observador se aprofunde no mesmo, e mais uma vez a composição e o posicionamento dos elementos faz com que a cena retratada tenha um equilíbrio, não sobrepondo nenhuma das figuras e elementos.

Essa interiorização do movimento retratada nos quadros de repouso de Degas, que deixa implícito que mesmo no descanso a bailarina não se encontra em repouso absoluto, nos

remete a Paul Verlaine, que por meio de suas poesias simbolistas buscava sensações e quebra da lógica descritiva.

A poética simbolista rejeita tudo o que é reconhecido de imediato em todos os níveis do sentido, olfato, audição, visão e tato, pois se perde o caráter do vago e do sugestivo, negando - se ao leitor a possibilidade de “construir”, ele mesmo, o poema. Por isso, de maneira irônica Verlaine sugere que se mate por asfixia a eloquência, já que ela diz mais do que é preciso (MARIETTI, 2008).



Figura 17. *Bailarinas em descanso*, 1881-1885, Pastel sobre papel montado sobre papelão, 49,8 x 58,4 cm, Museu de Belas Artes, Boston

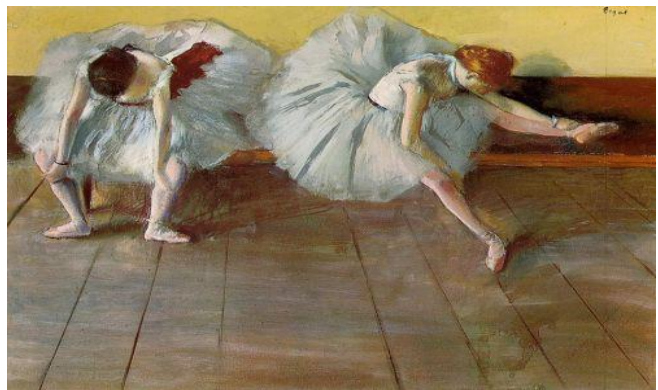


Figura 18. *Duas bailarinas*, 1879, pastel e guache sobre papel, Shelburne Museum.

Ainda em situações de repouso e descanso, Degas pinta o quadro *Bailarinas em um banco* (figura 19), com quatro figuras humanas em cena, o artista acrescenta os leques à mão de duas bailarinas. Da direita para esquerda a primeira bailarina encontra-se sentada sobre o banco, com o pé direito totalmente apoiado sobre o chão e o esquerdo em ponta, o braço direito apoia-se sobre a perna para descansar as costas, enquanto o esquerdo segura o tornozelo. A segunda, segura o pé direito sobre o banco com a mão mantendo seu corpo todo apoiado e relaxado na parede, na mão esquerda um leque aberto. A terceira bailarina, em pé com o pé esquerdo sobre o banco, amarra as fitas de sua sapatilha ao mesmo tempo que a quarta bailarina posicionada por trás da terceira situa-se em pé na quarta posição dos pés, com a mão esquerda apoiada na cintura enquanto abana-se com o leque que esta aberto na mão direita.

Existe ainda uma quinta bailarina que está por trás da parede, entretanto, somente uma parte do seu vestido encontra-se à mostra à esquerda da quarta bailarina. Ainda com recorrência dos tons pastéis, Degas utiliza-se do azul em grande parte da obra, podendo ser

visto na parede e nos vestidos das bailarinas. Outra observação é que o artista contrapõe as linhas e pinceladas da parede na vertical, com as do chão que se encontram na horizontal do quadro.



Figura 19. Bailarinas em um banco, 1898, Pastel, Museus em Glasgow.

Degas encantou-se tanto com a arte do balé que as aulas e ensaios não foram suficientes como tema de seus quadros. Segundo Spence (2001), a fascinação pelas bailarinas fez com que Degas observasse a forma feminina em ação, em repouso, em tensão pelo esforço do exercício e em descanso ou entediada, esperando pelo próximo movimento nos ensaios.

2.2.4 Categoria 4 – Os bastidores

Em *Dançando no camarim* (figura 20), enquanto uma senhora arruma seu vestido, a bailarina parece dançar e relembrar a coreografia que fará em cena. Com tons mais vibrantes e cores mais fortes, Degas utiliza-se do vermelho para os enfeites da cabeça e na cintura do vestido da dançarina, e faz uma mistura de tons no chão, utilizando-se de verde, rosa e tons pastéis.

Dois bailarinas (figura 21), trata-se de uma obra mais detalhista onde duas bailarinas encontram-se nos bastidores. Primeiramente observa-se a utilização de cores fortes como amarelo e vermelho em grande extensão da pintura, com uma mescla de pinceladas fortes e grossas com algumas delicadas e mais finas nas feições das bailarinas. A bailarina do primeiro plano arruma seus brincos e a alça de sua roupa, enquanto a do segundo, mexe em seus cabelos, ambas parecem ignorar a presença do artista que as retrata.

A subjetividade do movimento das obras de Edgar Degas é uma recorrência em seus quadros. Mesmo quando o artista não está retratando bailarinas em posições com nomenclaturas específicas da técnica do balé clássico, os corpos das modelos retratadas

apresentam-se com estudos minuciosos de efeito de movimento, onde a subjetividade do espectador é aguçada para interpretar as sensações promovidas pela sensibilidade do artista ao compor suas obras.



Figura 20. Dançando no camarim, 1878-1879, Pastel e guache sobre papel. Oskar Reinhart Coleção.

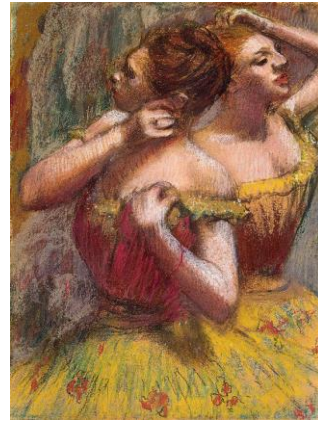


Figura 21. Duas bailarinas, 1898-1899, carvão e pastel, 47,8 x 36,2 cm, Hermitage Museum.

Embora todos os seus quadros tenham sido pintados em seu ateliê, segundo Mühlberger (2010, p. 46), “Degas queria, porém, era que a pintura parecesse espontânea [...] sua busca constante era fazer com que os observadores se sentissem exatamente ali, a seu lado”.

Na obra *Quatro bailarinas* (figura 22), Degas retrata as meninas na coxia antes de adentrar o palco. As três que se apresentam em primeiro plano, arrumam os detalhes das mangas de seus vestidos, enquanto a quarta bailarina posicionada mais atrás, apoia-se com a mão esquerda do que parece ser uma parte do cenário representando uma floresta.

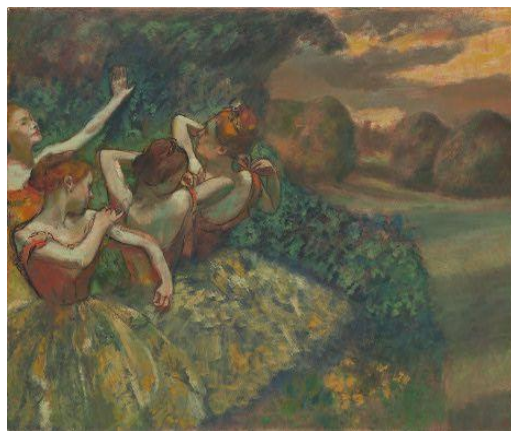


Figura 22. Quatro bailarinas, 1899, Óleo sobre tela, 151,1 x 180,2 cm, National Gallery of Art, Washington.

Em *Bailarinas rosa e verde* (figura 23), cada bailarina está em uma pose característica enquanto possivelmente esperam para entrar em cena. Uma em quarta posição dos pés, parece se alongar e observar seus pés, outra, ajeita o cabelo, uma terceira está quase oculta, sendo incapaz de perceber suas feições e delimitações corporais. A quarta, que olha para a alça do vestido para ajustá-la, está em uma das poses que parecem ser prediletas do artista e que foi retratada em vários quadros.

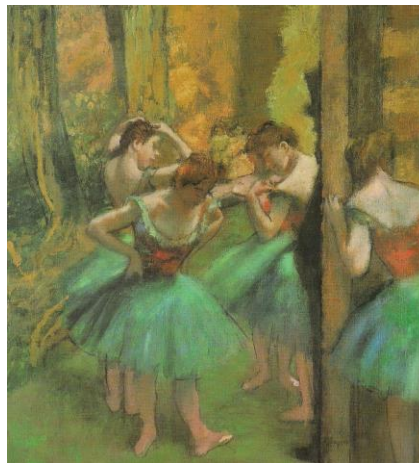


Figura 23. *Bailarinas rosa e verde*, 1899, Óleo sobre tela, 151,1 x 180,2 cm, National Gallery of Art, Washington.

Uma viga reta separa a quarta da quinta bailarina, que está com a cabeça virada na direção oposta, provavelmente olhando para o palco. Acima dela, mas distante, estão possivelmente os camarotes, que Degas simplificou numa pilha de seis retângulos marrons e amarelos na borda da tela. A viga vertical que a bailarina toca estende-se de alto a baixo no quadro e por trás da mesma aparece a silhueta parcial de um grande homem de cartola. Ele parece estar tentando não atrapalhar, mas seu perfil saliente se sobrepõe a uma das bailarinas, mas nenhuma delas lhe dá atenção. Elas também ignoram umas às outras, pois esta cena representa a concentração e tensão do momento que precede a abertura da cortina.

A presença da figura masculina no quadro representa o chamado *foyer de la Danse*, onde homens e espectadores cativos da Ópera eram admitidos aos bastidores do teatro, e alguns aproveitavam para conversar com as bailarinas.

As formas verticais multicoloridas atrás das bailarinas, representam uma grande paisagem pintada usada provavelmente como cenário. Elas darão ao balé o aspecto de um mundo de sonho, incorpóreo, como dão ao quadro.

Degas descobriu que podia captar com tintas a óleo a mesma sensação de frescor obtida com os pastéis. Embora essa pintura tenha levado o mesmo tempo que várias outras para ser

terminada e tenha sido projetada e executada em seu ateliê, Degas queria que parecesse ter sido realizada rapidamente nos bastidores, como era a ideia da maioria de seus quadros. Para isso, imitou com pincel as marcas do carvão, contornando o corpo das bailarinas com finas linhas pretas. Depois usou sua inovação de simular o acabamento fosco do papel retirando o brilho da pintura a óleo, e preencheu os esboços “a carvão” das figuras com uma limitada gama de cores.

As cores usadas nas bailarinas estendem-se ao chão e ao fundo, esta técnica dá a impressão de que ele aplicou com pressa as tintas, enquanto estava parado nas coxias observando as bailarinas se prepararem para entrar no palco.

Segundo Nogueira (2013) o Fovismo, é a primeira vanguarda artística do século XX, e apresenta como algumas de suas características a aplicação aleatória de cores puras e vivas com pinceladas irregulares e justapostas e a não preocupação em se copiar os elementos da natureza. O objetivo é focar a expressividade, não os aspectos que dão a ideia de espaço, como a perspectiva e a narrativa do quadro. Esses elementos podem ser percebidos também em alguns quadros de Degas ao retratar as bailarinas nas coxias.

Degas estudava profundamente um tema antes de pintá-lo, mas gostava da ideia moderna de capturar uma impressão nova e vivaz. A forma aparentemente rápida e incompleta de aplicar a tinta era outro meio de fazer a pintura parecer espontânea (MÜHLBERGER, 2002, p. 45).

Em todas as obras pictóricas que retratam as figuras femininas nos bastidores, estas nunca se apresentam posando para o artista. O intenção dele nunca foi de realizar retratos embora tenha realizado obras com bailarinas sozinhas compondo a cena. Seu objeto era justamente mostrar de forma espontânea, a realidade vivida pelas bailarinas por trás das coxias, ou seja, imagens e ações que o espectador do espetáculo não tinha acesso.

2.2.5 Categoria 5 – O palco

No quadro *A Estrela*, ou *Première danseuse* (figura 24), Degas escolhe uma visão a partir da plateia em direção ao palco em lugar das frequentes cenas de bastidores ou dos ensaios em sala de aula. As pinturas enfocando apresentações são em menor quantidade, visto que Degas preferia acompanhar os ensaios ou levar as modelos vestidas em seus trajes para seu estúdio.

Nesta obra ele visa uma técnica conhecida como *repoussoir* (do verbo francês *repousser*, fazer recuar, realçar), que pode ser observada em muitas de suas pinturas. Essa técnica consiste em apresentar uma pessoa fortemente definida (ou em foco) em primeiro plano, frequentemente fora do centro, que desvia a atenção do observador para o fundo e realça a

ilusão de profundidade. Nesse quadro, o olho do observador é atraído para a figura masculina anônima, observando dos bastidores. Novamente percebemos que a composição da imagem é feita em uma diagonal que nos leva do canto inferior direito para o canto superior esquerdo, onde se encontram as coxias e o provável cenário da cena.

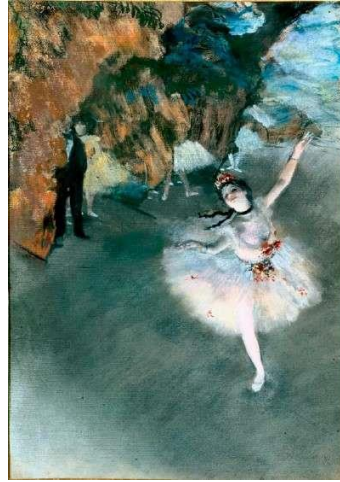


Figura 24. A primeira bailarina; A estrela, 1876-1878 - Pastel sobre papel, 44.1 x 34.3 cm, Philadelphia Museum of Art.

O mesmo alinhamento e posição corporal da bailarina desta obra é encontrada em diversas outras. Degas escolhe uma visão a partir da plateia em direção ao palco para retratar o solo da primeira bailarina. No primeiro plano temos a primeira bailarina que encontra-se dentro do palco retratada de forma maior que as demais e com delicadeza através das pinceladas leves e detalhistas, diferindo-se do segundo plano que com pinceladas mais fortes encontra-se o cenário de floresta recobrendo as coxias, onde é possível perceber a presença de um homem e uma bailarina entre a primeira e a segunda. Logo atrás da solista, existe ainda um terceiro plano, onde existem bailarinas que atrás da segunda coxia esperam por suas entradas em cena.

A realidade que Degas retrata desta vez no quadro, trata-se não somente do movimento realizado pela solista em cena, mas do que acontece nos bastidores com o corpo de baile. A composição diagonal e o espaço vazio no canto inferior esquerdo do quadro, leva o olhar do observador a ser atraído não somente para a figura principal, mas para os bastidores do espetáculo.

Bailarina no antigo Ópera House (figura 25), é uma obra em que Degas realiza uma tomada de posicionamento diferenciado, é como se o espectador da obra estivesse assistindo a cena de dentro da coxia, tendo a possibilidade de observar parte da orquestra, os camarotes da esquerda do palco, e ainda as bailarinas que estão mais a frente do palco na cena que decorre.

Em *O ensaio no palco* (figura 26), além das bailarinas que estão no palco para ensaiar, encontram-se também três homens, dois deles estão sentados à direita do quadro em cadeiras de madeira, e parecem olhar sem muita preocupação técnica para o que as bailarinas executam, ação realizada pelo que parece ser o ensaísta, àquele que está posicionado por trás da bailarina em primeiro plano com a fita azul da cintura. Fora do palco existem ainda duas bailarinas no canto inferior esquerdo da tela, uma delas de costas com os braços cruzados para trás e uma segunda que se apoia no cenário, parecendo voltar o olhar para as bailarinas que estão ensaiando e realizando os movimentos.



Figura 25. Bailarina no antigo Ópera House, 1877 - 21.8 x 17.1 cm, National Gallery of Art, Washington.



Figura 26. O ensaio no palco, 1874 - 53.3 x 72.4 cm, The Metropolitan Museum of Art.

Sempre interessado em tomadas inesperadas e diferenciadas, em 1880, Degas pinta o quadro *O fechar da Cortina* (figura 27), retratando o término de um espetáculo, onde as figuras das bailarinas ainda em cena são aos pouco cobertas pela cortinas que vai se fechando enquanto estas ainda se movimentam. É possível ainda perceber uma parte das feições de dois músicos que formam a orquestra, provavelmente no grupo de cordas, com violinos.



Figura 27. O fechar da cortina, 1880, Pastel, 54 x 74 cm, Sammlung Sra. Thomas Card, New Bedford.

Utilizando-se de cores fortes em todo o quadro, Degas também se preocupa com os minimalismos, que podem ser observados nas roupas das bailarinas, em seus enfeites de cabelo e nas posições de suas mãos e pés.

2.3 Imagens da música na pintura de Edgar Degas

A partir de uma reunião prévia de algumas imagens que representam a dança, foi possível verificar um conjunto pictórico no qual diversos instrumentos musicais são retratados. Observando que estes instrumentos diferem-se de acordo com as situações e ambientações desenvolvidas nos quadros, foi realizada uma análise iconográfica musical de algumas obras pictóricas de Degas que encontravam elementos de música como componentes da cena.

Para esta análise, as obras selecionadas foram *O ensaio* (1873-1878), *A sala de dança* (1874), *O ensaio do ballet no palco* (1874), *Ballet da Ópera de Paris* (1877), *A Lição de Dança* (1879) e *A orquestra da Ópera* (1870).

O acompanhamento musical nas aulas de balé durante o século XIX eram consideradas indispensáveis pelos *mâitres* de balé, entretanto os instrumentos poderiam variar. Estas variações são perceptíveis em algumas obras de Edgar Degas.

O acompanhamento musical realizado pelo violinista em *O ensaio* (figura 28) mostra uma realidade da época, em que não somente o ensaio no palco era realizado com orquestra, mas também as aulas em sala já se contavam com a participação dos músicos, a fim de que as bailarinas adquirissem de forma mais ágil a musicalidade exigida pelos balés de repertório do período.

A presença de instrumentos de corda são retratados em várias obras em que as bailarinas encontram-se na sala de aula, fato este, que corrobora para a conclusão de que a presença dos músicos eram utilizadas para o acompanhamento dos ensinamentos dos professores e ainda para os ensaios, buscando o aprimoramento musical das bailarinas.

A ausência dos músicos no quadro *A aula de dança* (figura 29), deixando aos olhos do espectador somente o instrumento e a partitura aberta, transmitem a impressão da ausência da música no determinado momento em que o artista capturou a cena. A espontaneidade das bailarinas que rodeiam a cena do professor corrigindo a solista, e o ato do mestre de observar e indicar as melhores formas de execução do movimento deixam claro que neste momento o elemento musical não se fazia presente, embora o instrumento esteja pronto para voltar a ser utilizado.



Figura 28. O ensaio, 1873-1878 - óleo sobre tela, 45.72 x 60.01 cm. Harvard University Art Museums, Massachusetts.



Figura 29. A aula de dança, 1874 - óleo sobre tela, 83.5 x 77.2 cm, The Metropolitan Museum of Art.

Em *O ensaio de ballet no palco* (figura 30) e *Ballet da Ópera de Paris* (figura 31) como elemento cênico de composição do quadro são pintados a voluta e caixa de cravelha de dois contrabaixos, fato que nos possibilita afirmar que as ações das bailarinas estavam sendo acompanhadas pela música da orquestra e ainda propicia estabelecer o disposição destes instrumentos na mesma.



Figura 30. O ensaio de ballet no palco, 1874 - 53.3 x 72.4 cm, The Metropolitan Museum of Art.



Figura 31. Ballet da Ópera de Paris, 1877 - Pastel sobre papel, 35.2 x 70.6 cm, Art Institute of Chicago.

Enquanto em *O ensaio de ballet no palco* (figura 30), a forma com que imagem foi captada pela artista não possibilita vermos os componentes da orquestra, em *Ballet da Ópera de Paris* (figura 31) é possível observarmos grande parte dos músicos.

No quadro *A lição de Dança* (Figura 32), é observado novamente a presença do violinista que está a tocar o seu instrumento com o olhar voltado à frente. A presença da bailarina na barra leva o espectador a entender que se trata de uma aula de balé que está sendo acompanhada pelo músico que se encontra em destaque na obra.



Figura 32. *A Lição de Dança*, 1879, pastel sobre papel, 64,5 x 56,2 cm, Metropolitan Museum of Art.

Segundo Muhlberger (2002), os poucos retratos que Degas pintou foram realizados por encomenda. Seus temas eram basicamente pessoas que ele conhecia e apreciava, e essa familiaridade o encorajou a buscar novas abordagens. Désiré Dihau, o fagotista da orquestra da Ópera de Paris, solicitou de Degas que o pintasse.

Descartando a ideia de pintá-lo sozinho na obra, decidiu representá-lo em ação no fosso da orquestra, durante uma apresentação na Ópera. O resultado é a ilusão de um momento real na vida do músico (figura 33).

Todos os homens presentes no quadro foram identificados. Alguns eram músicos da Ópera, outros amigos do artista que não sabiam tocar nenhum instrumento. Degas fez com que parecessem músicos autênticos, fazendo poses que aprendeu observando os concertos ao longo dos anos. Degas não apenas transformou homens comuns em músicos, como modificou a disposição tradicional da orquestra. Usualmente, a cadeira de Dihau ficava à esquerda, atrás do violoncelos e dos contrabaixos. Nesta obra, ele encontra-se no centro, à frente, em uma posição de destaque. Neste quadro ele captou de modo convincente a respiração controlada de Dihau, assim como seus dedos hábeis (MUHLBERGER, 2002).

Degas retratou em torno de quatorze homens, todos muito próximos no lado esquerdo do fosso da orquestra. Duas linhas levemente inclinadas separam o grupo dos músicos, do palco e da plateia.

O ângulo do fagote de Dihau aponta para o homem na extrema direita, que toca contrabaixo, e o braço deste instrumento, por sua vez, liga os músicos as bailarinas no palco. Embora a parte superior do instrumento de Dihau esteja escondida pelo ombro do contrabaixista e sua porção inferior esteja atrás da linha divisória, Degas mostrou mais o instrumento da fagotista comparado aos dos demais. Essa sobreposição dos músicos e instrumentos, dão a sensação de que o espectador da obra encontra-se no teatro assistindo a performance da orquestra e do balé.

As bailarinas parecem estar no quadro, não por sua beleza e graça, mas como contraste para os músicos na composição da obra. O contraste mais evidente está no fato das pernas dos homens não aparecem, enquanto nas mulheres, ao contrário, as cabeças e os ombros foram suprimidos.

A vestimenta é outro elemento de destaque na obra. A lã preta e o linho branco das roupas dos músicos realçam o tule rosa e azul das bailarinas. O grupo de homens usa trajes formais, mas o branco vivo do colarinho engomado, da gravata e da camisa de Dihau chama especial atenção para ele.

A luz que ilumina a orquestra contrasta com as luzes do piso do palco. Com intenção de dar destaque ao amigo que solicitou o retrato, Degas determinou a área mais iluminada do balé exatamente acima da cabeça de Dihau, e o movimento mais marcado de uma perna de bailarina imita perfeitamente o ângulo em que ele segura o seu instrumento.

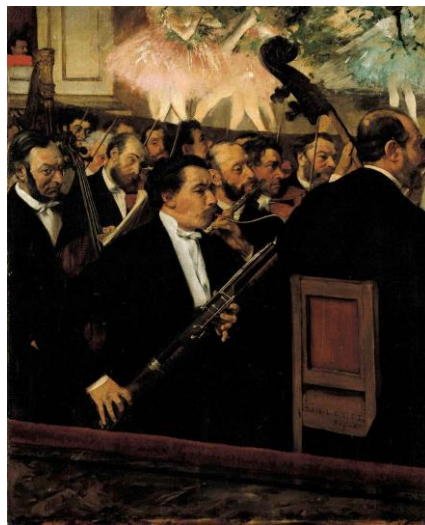


Figura 33. *A orquestra da Ópera*, 1870, óleo sobre papel, Musée d'Orsay.

Edgar Degas foi considerado por muitos estudiosos um amante do movimento, e não foi por outra razão que escolheu as bailarinas e os cavalos como alguns de seus temas favoritos para criação de suas obras pictóricas. Sua preocupação e admiração com este elemento foi tão intensa que o fez realizar seus trabalhos de forma diferenciada do seu grupo de artistas.

Como sempre buscou formas mais apuradas e complexas para a composição de suas obras, Degas utilizava elementos diversos para as cenas que criava, e alguns desses elementos recorrentes eram os instrumentos musicais utilizados nas aulas, nos ensaios preliminares e nos ensaios com a orquestra durante as apresentações nos teatros. A presença destes instrumentos em cena nas obras selecionadas possibilita além da compreensão da música, uma interlocução com o balé de repertório e características musicais do período.

Diante das análises das obras pictóricas que retratam o cotidiano das bailarinas de Edgar Degas, foram selecionados elementos que embasaram um processo criativo em dança. Não somente as movimentações e elementos cênicos que compõe as obras foram selecionadas, mas também alguns alinhamentos e sensações que os quadros transmitiam as bailarinas do espetáculo *Políptico XIX – XXI*, produto desta dissertação.

CAPÍTULO 3: PROCESSOS DE CRIAÇÃO E O ESPETÁCULO – “POLÍPTICO XIX – XXI”

3.1 O processo criativo

Inúmeros são os fatores que podem influenciar no processo criativo de um coreógrafo, pois a composição pode variar de acordo com os objetos e características que o criador determina como base para sua obra. Como diz Bonilla (2007), na coreografia, a estrutura da obra está fundamentada em sua dinâmica.

Falar de processos criativos e não mencionar a criatividade seria impossível. Segundo Ostrower (2010), a criatividade é um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades. Sendo assim, a criação não se limita somente aos artistas, mas todos, em algum momento de suas vidas podem se utilizar deste potencial independente de suas profissões.

Ostrower (2010, p. 10) complementa seu pensamento dizendo que no indivíduo confrontam-se a sua criatividade que representa as potencialidades de um único ser, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. Esta natureza criativa se elabora e reelabora em um contexto social, ou seja, está embutida de informações, imagens, conceitos, sentimentos, emoções e outros fatores que são agregados ao ser humano no decorrer de seu desenvolvimento e de sua maturação.

[...] muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização (SALLES, 1998, p. 33).

Essa organização própria supracitada é perceptível em todo processo criativo independente da área a que esteja relacionado. Até que o objeto artístico ou resultado da sua criação esteja formado, muitas indagações e obstáculos surgirão e modificações constantes ocorrerão até o criador delimitar ao certo que caminho seguir para sentir-se satisfeito ao término de um processo.

Sobre o conceito de projeto poético, que muito está associado às criações em artes, Cecília Salles (1998) afirma que este é o projeto pessoal caracterizado pelos gostos e crenças singulares do artista que rege suas ações no movimento criador. Sendo assim, toda criação ou projeto criativo anteriormente à execução e início de seu processo, é pensado e avaliado intuitivamente por quem o deseja configurar. Ostrower (2010) corrobora com esta ideia

quando diz: “Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhe damos uma forma”.

Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange fenômenos dinâmicos de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada. Transformando-se, a matéria não é destituída de seu caráter, ela é mais diferenciada e, ao mesmo tempo, é definida como um modo de ser. Ao adquirir forma nova, a matéria é reafirmada em sua essência. Ela se torna matéria configurada, e é impregnada de significações (OSTROWER, 2010, p. 51).

A dança é forma de conhecimento que se dá quando o indivíduo corporifica as experiências e informações partilhadas no ambiente onde está inserido. A pesquisa em dança é um caminho para o artista encontrar outros nexos de sentido nas suas relações com a dança, com a arte e com a vida, no entanto, o corpo é o lugar onde a investigação do movimento acontece. Essa experiência é um modo de acionar e articular a fisicalidade do criador-intérprete, pois ela possibilita e viabiliza que o indivíduo-artista atualize suas subjetividades e corporalidades, construindo configurações artísticas diferenciadas (SILVA, 2013, p. 69).

A compreensão do corpo como resultado de cruzamentos, de negociação, como “aquilo que se apronta” num processo coevolutivo de trocas, vem ao encontro desta reflexão sobre a questão autoral na dança, que tem no corpo seu material primeiro e mais essencial, mediado pelo processo perceptivo do mundo ao seu redor. O corpo possui capacidade de comunicação, é gerador de ações que podem determinar outras (BARRETO, 2012).

A experiência pelo, e no corpo se dá por meio da atenção ao foco interno aos sentidos da percepção e oferece a possibilidade de construir um ser que se move conscientemente e que estabelece uma relação com o momento presente (SILVA, 2013, p. 69).

A criação seria, pois, uma “experiência na qual o sujeito e o objeto se formam e se transformam um em relação ao outro e em função do outro” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2007, p. 57). Conforme Salles (1998), todo processo de criação é um percurso tradutório que nos oferece um instrumento fértil para discutirmos a poética contemporânea. Para aqueles que querem entender os processos criativos, o mais relevante é não só observar o que se recolhe, mas, principalmente, compreender como todas as pesquisas passam a integrar as obras.

O processo criativo é dinâmico e ocorre em múltiplos níveis que interagem e se influenciam reciprocamente. E em cada fase podem se revelar novas facetas. Assim, de acordo com Ostrower (1978), a personalidade vai se configurando mais nitidamente na medida que descobrir em si suas forças e formas novas de enfrentar os desafios e as

oportunidades da vida, seus conflitos e suas riquezas. Se não há possibilidade de crescimento, não é criatividade.

Salles (2006) diz ainda que o conhecimento das técnicas é adquirido das mais diversas maneiras e é parte integrante do processo, seja por meio de aulas práticas, seja através do trabalho como assistente, ou da observação minuciosa dos trabalhos de outros artistas ou pesquisas sistemáticas.

Desta forma, a criação é uma conquista da maturidade. Só ela dará ao artista a liberdade de formular novos conteúdos expressivos de crescente complexidade estilística e sutileza de nuances emocionais através de novas e constantes experiências vividas.

Como esse processo está diretamente ligado ao meio e à cultura, muitas vezes artistas veem-se envoltos por modelos estéticos que vão limitando suas criações e o próprio mercado, fazendo dos criadores apenas mais um dentro de uma massa quando este não se sente apto a mostrar que pode produzir além dos padrões, configurando-se o estabelecimento dos cânones.

Os cânones são uma realidade dentro das artes e da pós-modernidade e a dança não se contrapõe a estes conceitos e ideias que estão arraigados dentro da sociedade. Para Vargas (2007), quando fronteiras e limites de modelos são estabelecidos é que as marginalidades começam a surgir como menos importantes e são classificadas como fora das limitações e referências determinadas.

No meio artístico da dança na cidade de Manaus, no que se refere às composições coreográficas, os temas amazônicos tornaram-se frequentes e o coreógrafo que envereda por ramos adversos a estes é sempre questionado por suas decisões. Entretanto, essa atitude de emancipação criativa encaixa-se no conceito defendido por Vattimo (1992), de *desenraizamento*, que consiste nesta libertação das diferenças e dos elementos locais, do que se poderia denominar globalmente de dialeto.

A obra de arte é uma fonte de inúmeras formas de motivação e construção de cada olhar que a vê. As variações de expressão e interpretação dos elementos da obra relacionam-se diretamente com o sujeito interpretante, que pode suscitar novas formas para uma mesma aparência, e com isso movimentá-la.

No presente estudo os objetos de base da pesquisa tratam-se de quadros que retratam uma realidade do século XIX, entretanto não podemos desconsiderar que a atual criação será uma leitura entre várias que podem ser realizadas do mesmo quadro dependendo das características, conceitos, conhecimento e embasamento que o observador possui.

Segundo Ferreira (2010), políptico é um quadro pintado em vários painéis (figura 34). Trata-se, portanto, de um retábulo composto por vários painéis fixos ou móveis que

completam uma unidade formando um conjunto de obras sobre o mesmo tema. Diante deste significado e como o espetáculo de dança proposto como produto desta dissertação é composto por várias cenas que foram embasadas em 20 obras de Edgar Degas que retravam a dança, o balé foi intitulado como *Político XIX-XXI*.



Figura 34. Jan van Eyck. Políptico da adoração do Cordeiro Místico (1390-1441) - óleo sobre tela – 350x461 cm. Saint Bravo Cathedral.

Os números romanos que completam o título da obra artística foram embasados nos séculos que estão envolvidos com a pesquisa. Todas as obras e situações retratadas por Degas são influenciadas por valores estéticos, artísticos e culturais do século XIX, época em que o impressionista realizou todas as suas obras que apresentam o cotidiano das bailarinas como tema. Entretanto, seria impossível realizar análises destes quadros ignorando as características já embutidas no observador pelos séculos XX e XXI. É justamente esta junção de conhecimentos e experiências entre os séculos que possibilitam a esta pesquisa o caráter de ser considerada como um processo de criação diferenciado na dança, pois não caracteriza-se somente como releituras dos quadros, mas como um modo atual de representar o que já foi movimento no século XIX e passou a ser cristalizado em uma obra pictórica.

A seleção das bailarinas que fizeram parte de todo o processo de criação foi delimitada com alguns critérios de inclusão e exclusão. A intérpretes selecionadas tinham que possuir experiências não somente com a técnica clássica, mas também com a dança contemporânea, pois ambas foram utilizadas no processo de criação do espetáculo. Quanto aos anos de prática,

buscaram-se bailarinas que possuíssem no mínimo quatro anos de experiência com as técnicas, para que o resultado não fosse mais demorado ou prejudicado por falta de entendimento corporal e expressivo das participantes.

Os critérios que acabaram excluindo a participação de algumas bailarinas selecionadas foram a impossibilidade de horários disponíveis para participação dos laboratórios e experimentos e a não participação e envolvimento de forma assídua aos encontros marcados pela pesquisadora.

O *Políptico XIX – XXI*, pretende trazer a cena um espetáculo construído através de obras de Edgar Degas. A sequência das obras escolhidas para análise mostram todos os momentos que um corpo de baile e uma bailarina passam até o dia da apresentação de um balé. Desta forma, o produto desta dissertação, busca contar por meio de um espetáculo de dança esse processo que faz parte da vida dos bailarinos e coreógrafos.

O processo de criação foi realizado em várias etapas e todas elas foram registradas através de fotos, filmagens, conversas com as intérpretes e anotações diárias após cada laboratório de estudo e ensaio.

Os registros são informações capturadas durante o ato criador, é notação; talvez o índice de uma mudança de regra durante o jogo da criação, uma evidência da modificação, do movimento dinâmico e multidirecional em busca de uma recompensa material (CIRILO, 2009).

Estudar o documento do processo de criação nas artes visuais é certamente olhá-los a partir de sua dinâmica, pois são como um sistema oscilante cujas regras de funcionamento regem o movimento criador. Este, em sua instabilidade, estabelece padrões e fluxos; leis e movimentos em descoberta. É a busca pela origem da turbulência e da coerência da mente criadora (CIRILO, 2009).

Durante o processo de criação, diversas mudanças foram realizadas após análises dos registros e documentações dos laboratórios. Ao retomar as anotações e vídeos coreográficos, novas ideias e concepções foram surgindo, encaminhando o processo para um novo direcionamento.

Re-apresentar cenas passadas em apresentações no presente implica na reconstrução física e verbal da história do dançarino registrada em seu próprio corpo, transformando-a numa forma estética (FERNANDES, 2007, p. 30).

Como o processo criativo baseou-se em obras pictóricas que retrataram a dança realizadas durante o século XIX, no primeiro contato com as bailarinas que foram convidadas para participar como intérpretes do produto da dissertação, foi esclarecido qual o objetivo da

pesquisa e como ela seria desenvolvida. Após os esclarecimentos de dúvidas, foram marcados os primeiros laboratórios.

A primeira fase de laboratórios, foi realizada em três encontros com duração de duas horas cada um deles. Nestes laboratórios, foram trabalhados poses e gestos¹⁶ encontrados nos quadros que foram mostrados às bailarinas participantes.

Como as obras de Edgar Degas retratam a realidade das bailarinas da Ópera de Paris, nesse primeiro encontro buscou-se somente realizar as poses de balé clássico que encontravam-se nas obras selecionadas. Após a visualização das imagens dos quadros, as bailarinas realizavam as poses (figura 35). Este momento foi proposto para o conhecimento do que se tratava a proposta de trabalho a ser realizada e entendimento corporal das participantes.

É por meio da imagem corporal que o esquema dos gestos e posturas de uma sociedade é transmitido. A identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade (FERNANDES, 2007, p. 30). Neste momento, o objetivo era de reproduzir posturas e movimentos do século que pretendeu-se estudar.

No segundo laboratório de poses, as bailarinas não tinham mais o referencial imagético das obras pictóricas, as poses eram realizadas por meio da instrução e comando de voz da coreógrafa, que através de nomenclaturas da técnica clássica solicitava a execução de poses já realizadas no encontro anterior.



Figura 35. Laboratório I – À esquerda: bailarinas em atitude. À direita: bailarina em pose de repouso baseada nos quadros selecionados. Fonte: Acervo pessoal.

¹⁶ Segundo Fernandes (2007), gestos são movimentos corporais realizados na vida diária ou no palco. No cotidiano, gestos são parte de uma linguagem do dia-a-dia associada a determinadas atividades e funções. No palco, gestos ganham uma função estética; eles tornam-se estilizados e tecnicamente estruturados, dentro de vocabulários específicos, como o do balé ou da dança contemporânea.

Na terceira e última experiência com as poses as bailarinas foram instruídas a realizarem as poses de acordo com a sensação que as músicas que tocam lhe proporcionavam, possibilitando neste momento a associação da técnica contemporânea ao balé clássico, buscando novas possibilidades para o espetáculo.

A fase seguinte de laboratórios foi mais cansativa e produtiva. Composta por sete encontros de uma hora e meia cada um. Nestes, foram transmitidas às bailarinas sequências coreográficas que poderiam vir a compor o espetáculo.

A primeira célula coreográfica a ser trabalhada foram as sequências de aula. Nesses primeiros experimentos a barra foi utilizada como elemento agregador e suporte para as bailarinas. Mesclando técnicas do balé clássico e dança contemporânea, a composição foi aprendida por todas as intérpretes (figura 36).

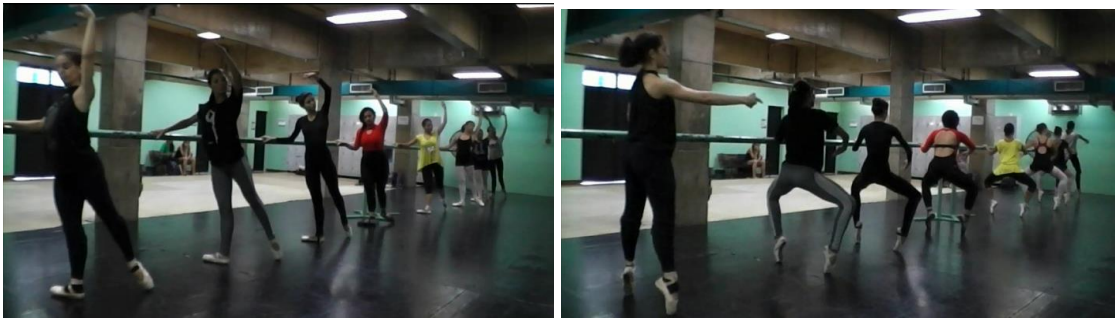


Figura 36. Laboratório II– Bailarinas realizando movimentos das aulas de balé clássico. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 37. Laboratório II– Bailarinas realizando movimentos de técnica contemporânea. Fonte: Acervo pessoal.

No terceiro encontro as composições coreográficas transmitidas as participantes da pesquisa foram as de técnica contemporânea. Com intuito de trazer elementos tanto do século XIX quanto do XX e XXI, propôs-se uma cena completa sem a presença da técnica clássica, utilizando-se de outras linguagens corporais. Dois dias de experimentos foram necessários

para o aprendizado e esclarecimento de dúvidas quanto a movimentação proposta pela coreógrafa (figura 37).

Mais dois laboratórios foram utilizados para aprendizagem de novas células, agora da técnica clássica retrata por Degas em todos os seus quadros sobre a dança. Cada intérprete aprendeu um solo (figuras 38) e juntas ensaiaram um conjunto montado para finalizar o espetáculo (figura 39).

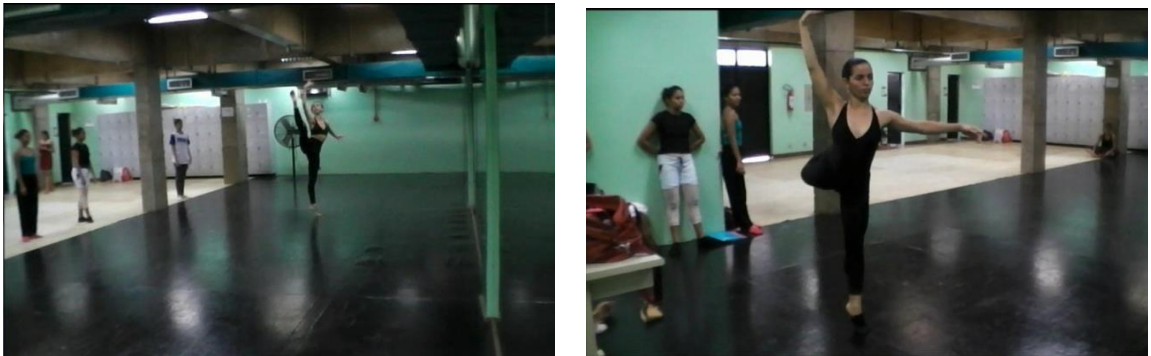


Figura 38. Laboratório II– Bailarinas realizando movimentos da técnica clássica (solos). Fonte: Acervo pessoal.

O conjunto foi ensaiado em mais dois laboratórios para que as bailarinas entendessem de forma clara cada movimento e que juntas realizassem as intencionalidades sugeridas pela coreógrafa, partindo dos elementos selecionadas das obras pictóricas que serviram como base para criação de cada e composição coreográfica.



Figura 39. Laboratório II– Bailarinas realizando movimentos da técnica clássica (conjunto). Fonte: Acervo pessoal.

Durante esta fase dos laboratórios II, a repetição tornou-se um método utilizado para o aperfeiçoamento das intenções de movimento. Somente após o esclarecimento de cada intencionalidade e caminho a ser seguido pelo corpo que as expressões e sensações passaram a ser solicitadas das intérpretes.

Para Fernandes (2007), a repetição torna-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstróem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. O método é inicialmente usado para fragmentar as experiências dos dançarinos e a narrativa de suas frases de movimento. Eventualmente produz uma continuidade distinta, transformando as histórias daqueles corpos, bem como nossos (pré) conceitos e percepções de nossa própria história corporal enquanto plateia.

A proposta desta fase laboratorial era permitir através da repetição um melhor entendimento corporal diante de uma releitura de obras no século XIX realizada no século XXI. A repetição, inicialmente usada para reconstruir experiências passadas e então para moldar a forma estética, mais tarde provoca diversas e imprevisíveis experiências no dançarino e em sua plateia, aumentando as possibilidades de interpretação e associação pessoais.

A terceira fase de laboratórios, foi composta por cinco encontros com duração de uma hora e meia cada. A proposta desta fase foi a inserção de elementos encontrados nas obras pictóricas de Edgar Degas nas composições coreográficas dos encontros anteriores. Saias, sapatilhas de ponta, um banco, uma barra móvel e alguns panos que transmitiram às bailarinas a sensação de que fossem as coxias do palco foram oferecidas como elementos para novas experiências (figuras 40). Nestes cinco dias, as sequências coreográficas e encenações já passaram a ser executadas de forma mais segura e com propriedade na movimentação.

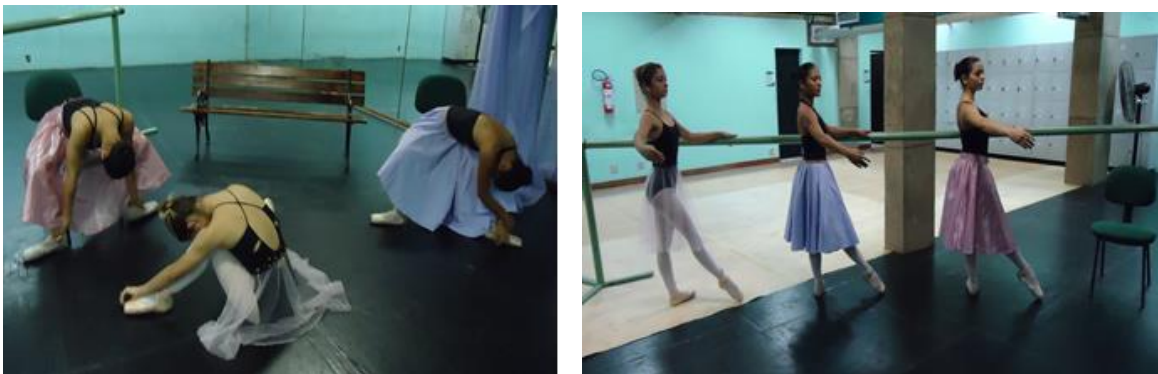


Figura 40. Laboratório III – À esquerda: em repouso. À direita: em aula de balé. Fonte: Acervo pessoal.

O quarto laboratório teve duração de aproximadamente três horas e foi todo filmado, a fim de que as bailarinas tivessem o *feedback* através do vídeo. Ao término, reunidas bailarinas e coreógrafa, o vídeo foi assistido e observações foram realizadas por ambas as partes, a fim de que um roteiro fosse criado para a filmagem do próximo encontro.

A filmagem foi realizada no quinto laboratório (figura 41), que ocorreu uma semana depois do último encontro. Antes da filmagem as bailarinas realizaram um breve aquecimento e aula de balé nas pontas, para evitar possíveis lesões, pela falta de preparo muscular. A preparação da musculatura mais a filmagem tiveram duração de quatro horas.

Todos os elementos elencados como importantes para o processo coreográfico como as poses retratas nos quadros, a composição espacial das figuras retratadas por Degas, a forma de como capturar as imagens, ou seja, posicionamento das câmeras e os elementos cênicos constituíram o roteiro previamente planejado. Ao término da filmagem, esta novamente foi assistida para a observação do resultado final dos encontros realizados até o presente momento da pesquisa.



Figuras 41. Laboratório IV – Fotos durante a filmagem do roteiro montado. Fonte: Acervo pessoal.

Após estes experimentos, um novo roteiro foi criado para que a composição começasse a dar origem as cenas do espetáculo final. Durante três meses foi construído uma base coreográfica para o espetáculo, onde a sucessão de movimentos e a monotonia de algumas cenas foram responsáveis por novas alterações no roteiro do espetáculo. Essas alterações foram realizadas após uma nova filmagem em um ambiente maior do que as bailarinas estavam acostumadas a ensaiar.



Figuras 42. Cena 1 – Chegada na sala de aula. Fonte: Acervo pessoal.

Este primeiro roteiro era composto por cinco cenas. A primeira, tratava-se da entrada das bailarinas na sala de aula, da arrumação das mesmas, o alongamento e preparação dos corpos para o início da aula de balé (figura 42).

A segunda cena referia-se especificamente aos exercícios da aula de balé clássico, retratada de inúmeras formas por Edgar Degas. Posicionamentos das bailarinas encontradas nas obras pictóricas de Degas eram retratadas em cena tanto pelas bailarinas que estavam fazendo as aulas como pelas outras que estavam ao redor das que se exercitam, assim como acontece nas composições do artista (figura 43).



Figuras 43. Cena 2 – Aula de balé. Fonte: Acervo pessoal.

O ensaio, era a cena seguinte, onde as bailarinas uma a uma, ou em pequenos grupos vinham ao centro da sala para treinar e executar suas coreografias, como se estivessem ensaiando para um espetáculo. Da mesma forma que acontecia na cena da aula, as demais bailarinas faziam parte da composição do cenário. Conversas, arrumações da fita das sapatilhas, de adereços do cabelo ou da própria roupa eram algumas das atitudes realizadas pelas bailarinas que não eram foco principal da cena (figura 44).



Figuras 44. Cena 3 – Ensaio. Fonte: Acervo do artista.

A quarta cena era composta por poses de descanso, também retratadas nas obras pictóricas utilizadas como base de pesquisa para o processo criativo (figura 45). Esta cena, foi composta partindo dos trabalhos realizados nos três experimentos realizados na primeira fase de laboratório. Portanto, entre as poses realizadas possuíam releituras contemporâneas do ato de descansar e do cansaço. Esta proposta foi aderida pela coreógrafa após os experimentos.



Figuras 45. Cena 4 – Repouso. Fonte: Acervo pessoal.

A última cena realizada neste primeiro roteiro, era um conjunto com coreografia de balé clássico (figura 46). Este momento do espetáculo tinha a intenção de retratar as obras das apresentações em palco que Degas pintou na Ópera de Paris.

O primeiro encontro depois desta segunda filmagem teve o intuito de mostrar o resultado do trabalho até o presente momento e de discutir e conversar sobre experiências corporais, sensoriais e emocionais durante o processo criativo. Neste momento, ficou perceptível que o espetáculo mostrou-se fraco quanto a sensações e momentos de calma. O roteiro era composto por cenas sempre dançadas, sem muito caráter expressivo.



Figuras 46. Cena 5 – Conjunto final. Fonte: Acervo pessoal.

Quanto ao relato das bailarinas, todas estavam satisfeitas com o resultado do trabalho corporal e da nova experiência de participar de processos criativos que partissem de análises iconográficas de obras pictóricas, mas também concordaram que faltavam alguns elementos na composição do roteiro e conseqüentemente no balé.

Após esta nova avaliação das cenas e dos elementos selecionados para o processo criativo. O roteiro foi adaptado para a apresentação final e novos experimentos foram realizados. O cronograma dos laboratórios foram divididos por cena que agora já estavam delineadas para a construção final.

A cena da aula, que abre o espetáculo, foi construída em dois laboratórios coreográficos com duração de duas horas cada uma. Nestes, as bailarinas foram selecionadas de acordo com suas habilidades para exercícios das aulas de balé e então passaram a executar as movimentações propostas pela coreógrafa. O alinhamento também foi modificado algumas vezes por questões de estatura das bailarinas, que no fim não influenciaram no resultado final.

No primeiro ensaio as bailarinas executaram as movimentações e aprenderam os alinhamentos e posicionamentos corporais, e no segundo dia com a presença do músico, foi trabalhado o tempo musical e o deslocamento do violinista durante a cena. Nesta cena do espetáculo ficou decidido que as bailarinas estariam de sapatilhas de meia ponta, com cabelos no coque e utilizando o tutu romântico, figurino em que todas as bailarinas de Degas são retratadas. Durante a cena as bailarinas realizariam movimentos que são executados nas aulas de balé acompanhadas pela música tocada pelo violinista (figura 47).



Figuras 47. Momentos da cena 1 – A sala de aula. Fonte: Acervo pessoal.

A primeira decisão a ser tomada como novo elemento agregador do espetáculo foi a presença do violinista no palco na primeira cena. Outra característica que tornou-se foco para o novo roteiro era a presença de cenas menos dançadas e com diminuição das sucessões de movimentos.

A cena seguinte do espetáculo é composta por uma junção de informações e técnicas da dança. Retratando o momento de ensaio das bailarinas, as intérpretes iniciam dançando contemporâneo, depois passam para o balé clássico na meia ponta seguido das pontas (figura 48).



Figuras 48. Momentos da cena 2 – O ensaio. Fonte: Acervo pessoal.

A evolução de meia ponta para as pontas é uma realidade da vida das bailarinas, portanto buscou-se mostrar o caminho percorrido por elas para que atinjam o nível técnico avançado. Ao calçarem as sapatilhas, como figurino, as saias românticas voltavam a ser utilizadas pelas intérpretes que não mais retiravam as sapatilhas de pontas.

Para a construção desta cena foram necessários dez laboratórios com duração entre uma e uma hora e meia. Primeiramente foram trabalhadas as sequências de contemporâneo, para isto foram utilizados quatro laboratórios. Somente no quinto dia as células coreográficas de balé começaram a ser transmitidas. Nos dois primeiros encontros foram realizadas somente na meia ponta para fixação da movimentação correta, depois, mais dois dias foram utilizados para a realização de correções das sequências com sapatilha de pontas. Para fechar o

cronograma de dez laboratórios, os dias restantes foram utilizados para memorizar as ordens de entrada, visto que, com intuito de passar ao público a ideia de um ensaio de verdade, as sequências seriam repetidas mais de duas vezes.

A repetição é usada como um instrumento de composição, criando uma narrativa abstrata que pressupõe a comunicação de sentimentos, de um conteúdo ou tema. A exata repetição de uma sequência de movimentos (“repetição obsessiva”), rompe a convenção de dança como expressão espontânea. Este efeito é particularmente relevante na apropriação de gestos e reações (FERNANDES, 2007).

A terceira cena do espetáculo, trata-se do momento de repouso e utiliza-se de movimentações contemporâneas. A intenção da coreógrafa foi mesclar as duas influências, o século XIX através da vestimenta trazendo referenciais do balé clássico, e as células coreográficas contemporâneas caracterizando as influências dos séculos XX e XXI (figura 49 e 50).



Figuras 49. Momentos da cena 3 – O repouso 1. Fonte: Acervo pessoal.

Em um primeiro momento desta cena, são exploradas pelas bailarinas todas as posições que foram analisadas nos quadros da categoria de repouso. Após uma série de poses características das obras pictóricas de Edgar Degas, é que as células de contemporâneo passam a ser executadas pelas intérpretes.

Para a montagem deste momento do espetáculo, foram realizados três laboratórios com duração de um hora cada um. No primeiro encontro as bailarinas aprenderam as células coreográficas que serviram de estudo para a cena. No segundo dia, a experiência era modificar as células base e realizá-las em outros níveis do corpo. No último encontro, foram selecionadas as células que iriam para a cena e como ela seria organizada.



Figuras 50. Momentos da cena 3 – O repouso 2. Fonte: Acervo pessoal.

Os bastidores da Ópera também são inúmeras vezes retratados por Degas, mostrando ao espectador cenas que não são observadas pelo público dos espetáculos. A quarta cena do *Político XIX – XXI*, retrata o momento em que as bailarinas em seus camarins ou nas coxias do palco arrumam-se e dão os retoques finais nas vestimentas para sua entradas em palco para apresentação do balé (figura 51 e 52).

Em cena as bailarinas realizam algumas ações para representar atitudes que são sempre realizadas nos camarins ou nas coxias antes de entrarem em cena. As intérpretes viram o tutu romântico do outro lado para mostrar cores mais vivas que foram retratadas por Degas em suas obras; com toalhas de rosto brancas, elas enxugam-se e limpam-se após terem ensaiado; amarram fitas coloridas ao pescoço, outra característica recorrente das obras do artista estudado; arrumam seus cabelos e passam batom.



Figuras 51. Momentos da cena 4 – Os bastidores 1. Fonte: Acervo pessoal.

Correria, gritos, vozes, conversas e nervosismo são alguns dos elementos que escondem-se por trás das coxias e que não chegam ao palco nem ao público. Com intuito de trazer mais elementos contemporâneos para a obra, todas as ações das bailarinas desenrolam-se ao som de sussurros e muitas vozes.



Figuras 52. Momentos da cena 4 – Os bastidores 2. Fonte: Acervo pessoal.

A última cena do espetáculo retrata as apresentações realizadas nos palcos da Ópera de Paris. Com cenário diferenciado, elementos como solos, divisão de grupos das bailarinas, alinhamentos diagonais e laterais são introduzidos à coreografia final. O fechamento da cortina sem que as bailarinas tenham terminado de se movimentar, que também é retratada por Degas, é a cena que finaliza o balé (figura 53).

Antes da filmagem final ainda foram realizados dois ensaio gerais sem ser no teatro, para que todas as possíveis dúvidas fossem sanadas e para que a troca de figurino fosse ensaiada. Durante a realização desde ensaio o violista também se fez presente para a marcação do seu deslocamento no palco e posicionamento em relação as bailarinas. As correções mais realizadas foram quanto aos tempos musicais que foram perdidos devido troca dos figurinos estarem sendo realizados pela primeira vez.

No dia do filmagem oficial, antes de entrarem no palco, foi ministrada uma aula de balé para as alunas a fim de que o corpo já se adequasse ao movimentos que fazem parte do espetáculo nos momentos de utilização desta técnica. Desta forma, as bailarinas fizeram aquecimento para poderem calçar suas sapatilhas de pontas e realizarem os movimentos durante o espetáculo sem possíveis imprevistos.



Figuras 53. Momentos da cena 5 – O palco. Fonte: Acervo pessoal.

Após a aula foi realizado uma marcação de palco para teste de som, iluminação e ajuste de posicionamento espacial das bailarinas em cena. A filmagem oficial foi realizada no dia 6 de abril de 2014, no Teatro da Escola Dom Bosco as 19h.

3.2 Roteiro do Políptico XIX – XXI

O balé *Políptico XIX – XXI*, pretende trazer a cena um espetáculo construído através da leitura das obras de Edgar Degas. A sequência das obras escolhidas para análise mostra todos os momentos que um corpo de baile e uma bailarina passam até o dia da apresentação de um balé. Desta forma, o produto desta dissertação, busca contar por meio de um espetáculo de dança esse processo que faz parte da vida dos bailarinos e coreógrafos, partindo-se das aulas para os ensaios, o repouso, os bastidores, para enfim mostrar o resultado que chega aos olhos do espectador.

O roteiro detalhado com as cenas e os quadros que foram escolhidos e analisados para a criação do processo coreográfico e de encenação encontram-se abaixo:

3.2.1 Primeira cena – A SALA DE DANÇA

Neste momento do espetáculo buscou-se por meio das análises das obras, retratar movimentações que são realizadas durante as aulas de técnica clássica. A seleção dos

movimentos para compor as células coreográficas foram embasadas naqueles retratados por Degas em suas obras pictóricas (figura 54).

Durante a abertura das cortinas, encontram-se em cena as bailarinas e o violinista que toca a “Aria” da Suite Orquestral n. 3, BWV 1068, de Johann Sebastian Bach, versão para violino solo. Com uma vestimenta preta, como a retratada na obra de Degas, o músico caminha por entre as bailarinas que vestidas com seus tutus românticos realizam os movimentos de balé.

Os exercícios da aula escolhidos foram o *plié*, movimento realizado para alongamento e preparação da musculatura dos membros inferiores e tronco; *tendu*, movimento de articulação do pé, tornozelo e quadril, que são utilizadas com o objetivo de aquecer a musculatura; *port de bras*, movimento dos braços onde são exploradas as capacidades expressivas do tronco e rosto das bailarinas; e o *adagio*, exercícios em que a flexibilidade e equilíbrio são essências para sua execução.



A Lição de Dança, 1879, Giz pastel e preto em três pedaços de papel tecido, juntas, 64,5 x 56,2 cm, Metropolitan Museum of Art.



Bailarinas na barra, 1880 Pastel, guache e carvão sobre papel, 65,8 x 50,7 cm, Coleção particular.



Bailarinas praticando na barra, 1877 – técnica mista sobre tela, 75.6 x 81.3 cm, The Metropolitan Museum of Art.



Sala da dança (Escola de dança), 1873 – óleo sobre tela- 42 x 49 cm, Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.

Figura 54. Obras selecionadas para a criação da cena 1.

3.2.2 Segunda cena – OS ENSAIOS

Ao som do “Minueto” da Sonata nº 20 em Sol maior, Op. 49, de Ludwig van Beethoven (arranjo para quarteto de cordas) e com a utilização de linhas coreográficas contemporânea e clássica, o intuito deste momento do balé é trazer aos olhos do público o rotina de ensaio das bailarinas. Enquanto algumas vão ao centro do palco para treinar suas sequências de movimento, as demais intérpretes ficam ao redor realizando ações corriqueiras que acontecem durante ensaios de espetáculos. Beber água, arrumar a roupa, colocar as sapatilhas, o ato de se alongar e algumas poses retratadas nas obras analisadas (figura 55) são algumas das atitudes realizadas pelas outras bailarinas que não estão em destaque na cena.



A sala de dança (1874)- óleo sobre tela, 83.5 x 77.2 cm, The Metropolitan Museum of Art.



O ensaio, 1873-1878 – óleo sobre tela, 45.72 x 60.01 cm, Harvard University Art Museums, Massachusetts



Le foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier, 1972, óleo sobre tela, 32 x 46 cm, Museu d'Orsay.



A Lição de Dança, 1879, Óleo sobre tela, 38 x 88 cm, National Gallery of Art, Washington.

Figura 55. Obras selecionadas para a criação da cena 2.

A cena é composta por quatro momentos distintos tecnicamente. Com malhas cor da pele e sem sapatilhas, iniciam-se solos e duos contemporâneos que vão repetindo-se em direções e velocidades diferentes. Ao calçarem as sapatilhas de meia ponta e vestir os tutus românticos, as bailarinas passam a realizar células coreográficas clássicas que em um terceiro momento também serão realizadas nas pontas.

A cena é finalizada com todas as bailarinas no centro do palco realizando repetições de um único movimento retirado das suas células, mostrando como o treino e repetição de movimentos é realizada para alcance do objetivo final da construção de um espetáculo.

3.2.3 Terceira cena – O REPOUSO

Com linha coreográfica contemporânea, todas as intérpretes se encontram em cena. O objetivo deste momento é retratar o cansaço que as bailarinas enfrentam após horas de ensaio e repetições. Com a utilização do I movimento do quarteto de cordas Op. 18 n° 1, de Ludwig van Beethoven, as poses dos quadros pintados por Degas que retratam este instante de repouso são elementos que influenciaram a montagem da cena (figura 56).



Bailarinas de descanso, 1881-1885, Pastel sobre papel montado sobre papelão, 49,8 x 58,4 cm, Museu de Belas Artes, Boston.



Bailarina sentada massageando sua perna, 1878, pastel sobre papel, 44.8 x 31.1 cm, Norton Simon Museum.



Duas bailarinas, 1879, Pastel e guache sobre papel, [Shelburne Museum](http://Shelburne.Museum).



Bailarinas em um banco, 1898, Pastel, Museus em Glasgow.

Figura 56. Obras selecionadas para a criação da cena 3.

Sentadas ou deitadas ao chão, posições de cansaço são adotadas pelas intérpretes no início deste momento do balé. As células coreográficas montadas para esta cena são realizadas no decorrer da música com em dois níveis de movimento, baixo, caracterizado pela sequência realizada ao chão; e alto, quando as bailarinas movimentam-se em pé. Sem deslocamento no espaço, a cena desenvolve-se sem grande dificuldade técnica.

3.2.4 Quarta cena – OS BASTIDORES

Neste momento serão retratadas situações que acontecem nos bastidores de um espetáculo, e que foram observadas nas obras do artista estudado (figura 57). Em cena, ao som de vozes e sussurros as bailarinas, enxugam-se com toalhas, amarram fitas no pescoço, arrumam seus cabelos, passam batom e trocam a saia de lado para tornarem-se com cores mais fortes (fato que está relacionado diretamente às cores das obras pictóricas do artista que passam a ser mais vibrantes com o aumento da sua perda de visão).



Dançando no camarim, 1878-1879
Pastel e guache sobre papel, [Oskar Reihart](#) Coleção.



Duas bailarinas, 1898-1899, carvão e pastel, 47,8 x 36,2 cm, [Hermitage Museum](#).



Quatro bailarinas, 1899, Óleo sobre tela, 151,1 x 180,2 cm, [National Gallery of Art, Washington](#).



Bailarinas rosa e verde. 1899, Óleo sobre tela, 151,1 x 180,2 cm, [National Gallery of Art, Washington](#).

Figura 57. Obras selecionadas para a criação da cena 4.

De forma livre, cada uma realiza suas ações. A cena retrata fatos, atitudes e ações que acontecem e são executados em camarins, por entre as coxias e nos corredores do teatro antes da entrada das bailarinas no palco. Desta forma, mostra-se ao público situações que não chegam aos seus olhos quando estes vão ao teatro assistir um espetáculo de dança.

3.2.5 Quinta cena – O PALCO

Com uma linha coreográfica clássica, com as bailarinas sobre as pontas, a última cena terminará com cenário ao fundo. Elementos dos quadros escolhidos para todo o processo do espetáculo também são utilizados neste momento (figura 58).



A primeira bailarina; A estrela, 1876-1878 - Pastel sobre papel, 44.1 x 34.3 cm, Philadelphia Museum of Art.



Bailarina no antigo Ópera House, 1877 - 21.8 x 17.1 cm, National Gallery of Art, Washington.



O ensaio no palco (1874) - 53.3 x 72.4 cm, The Metropolitan Museum of Art.



Der Vorhang fällt, 1880, Pastel, 54 x 74 cm, Sammlung Sra. Thomas Card, New Bedford.

Figura 58. Obras selecionadas para a criação da cena 5.

Acompanhados pelo I movimento da Sonata para cordas em Ré Maior (O burrico de pau) de Antonio Carlos Gomes. Solos e conjuntos de balé estão presentes na constituição coreográfica, utilizando os alinhamentos laterais e diagonais, movimentos e poses dos

quadros. O espetáculo encerra-se com o fechamento da cortina com as bailarinas ainda dançando, fato retratado no quadro *O fechamento da cortina* (1880).

Apesar do processo criativo desde espetáculo partir de obras pictóricas que estão enraizadas de elementos sociais e culturais do século XIX. Deve-se compreender que os caminhos que precedem a criação de uma coreografia são, muitas vezes, um mistério, pois uma obra de arte pode nascer a partir das experiências do artista e de sua relação pessoal com o mundo objetivo, com o mundo das ideias, das emoções ou dos sentimentos.

Ao criar, ao receber sugestões da matéria que está sendo ordenada e se altera sob suas mãos, nesse processo configurador o indivíduo se vê diante de encruzilhadas. A todo instante, ele terá que se perguntar: sim ou não, falta algo, siga, pare... Isso ele deduz, e pesa-lhe a validade, eventualmente a partir de noções intelectuais, conhecimentos que já incorporou, contextos familiares à sua mente (OSTROWER, 2010, p. 70).

A ideia do espetáculo *Políptico XIX – XXI*, nunca foi realizar releituras dos balés dançados no século XIX que foram retratados por Degas. O objetivo do processo criativo, foi utilizar-se elementos das obras para compor um roteiro onde as características do século XXI fosse agregada a elementos do período analisado, permitindo novas possibilidades ao meio da criação em dança.

Presume-se que o criador, em seu processo de concepção da obra, intenta resolver por meio da criação os problemas gerados a partir de suas inquietações e sente por vezes uma necessidade de expô-las, e esse trânsito do processo criativo está inundado pela razão-emoção.

O processo criador é um percurso com ‘um objetivo a atingir e um mistério a penetrar de acordo com Picasso (1985). A intenção do artista é por obras no mundo. Ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo [...] cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto (SALLES, 2004, p.30).

Vale ressaltar que o produto desta dissertação é uma das várias leituras que as obras do artista e do período do século XIX podem transmitir. Mais importante do que o resultado final, o processo para a composição do espetáculo tornou-se um elemento agregador de experiências tanto das bailarinas quanto da coreógrafa e pesquisadora. Dar vida aos movimentos que foram cristalizados em obras, passou a ser uma das características mais utilizadas no desenvolvimento da pesquisa.

A pesquisa e a compreensão de aspectos interdisciplinares para compor o universo da criação em dança, fazem-se importantes para o desenvolvimento de suas tendências coreográficas. Foi a partir da proposta de agregar novas configurações estéticas para

processos criativos em dança na cidade de Manaus, que surgiu esta pesquisa. O objetivo da pesquisa foi mostrar novas possibilidades de processos criativos e composições coreográficas, abrindo o horizonte para as múltiplas possibilidades a que a dança possibilita. Desta forma, o resultado procura revelar a possibilidade de relacionar imagem e dança, mostrando que processos criativos podem se utilizar de elementos observados através da iconografia.

A pesquisa proporciona uma abordagem diferente, mostrando que através da iconografia, ou seja, do tema e mensagem das obras artísticas em contraposição à sua forma, características e influências de períodos históricos que moveram o artista a retratar determinada cena; experimentações, laboratórios e processos criativos podem ser realizados, tornando-se possível criar e recriar coreografias e espetáculos, gerando da imagem estática, uma série de movimentações e cenas em dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Políptico XIX-XXI*, espetáculo de dança produzido como resultado final da pesquisa desta dissertação, foi resultante da análise iconográfica de 20 obras pictóricas de Edgar Degas, artista que integrou o grupo dos impressionistas durante o século XIX, e que retratou a dança em grande parte de suas obras tornando-se o pintor das bailarinas.

Os quadros pintados por Degas apresentam as bailarinas em inúmeras situações cotidianas de sua vida profissional. As aulas, os ensaios, o momento de repouso, os bastidores e as apresentações nos palcos da Ópera de Paris, são alguns dos temas que serviram de inspiração para a composição das cenas das obras do artista.

As diversas situações retratadas nos quadros possibilitaram a montagem de um roteiro que resultaram na produção de um espetáculo de dança. Além da inspiração das cenas, movimentações, posicionamento no espaço das intérpretes, elementos para figurinos e cenário, a análise das obras permitiu uma discussão sobre como utilizar e agregar tais elementos na contemporaneidade que a dança se insere hoje no século XXI.

Todas as obras e situações retratadas por Degas são influenciadas por valores estéticos, artísticos e culturais do século XIX, época em que o impressionista realizou todas as suas obras que apresentam o cotidiano das bailarinas como tema. Entretanto, seria impossível realizar análises destes quadros ignorando as características já embutidas no observador pelos séculos XX e XXI.

É a junção de conhecimentos e experiências entre os séculos que possibilitam a esta pesquisa o caráter de ser considerada como um processo de criação diferenciado na dança, pois não caracteriza-se somente como releituras dos quadros, mas como um modo atual de representar o que já foi movimento no século XIX e passou a ser cristalizado em uma obra pictórica. Desta forma, o resultado procurou revelar a possibilidade de relacionar imagem e dança, mostrando que processos criativos podem se utilizar de elementos observados através da iconografia.

Sabendo que muitos são os fatores que podem influenciar no processo criativo de um coreógrafo, variando de acordo com os objetos e características que o criador determina como base para sua obra, a presente pesquisa buscou através do movimento estático da dança do século XIX, criar novas características e fatores de base para criações na contemporaneidade. A iconografia possibilitou a realização de experimentações, laboratórios e processos criativos, com intuito de idealizar e montar coreografias e espetáculos, gerando da imagem estática, uma série de movimentações e cenas em dança.

As análises e pesquisa realizada durante todo o processo de construção do produto da dissertação possibilitaram ampliar o horizonte no que diz respeito a pesquisa envolvendo as artes visuais e a dança, observando múltiplas possibilidades entre a associação da iconografia da dança e processos de criação. Estas conclusões que foram surgindo ao longo da pesquisa, laboratórios e experimentos representam outros caminhos para que a pesquisa nesta área continue a gerar produções artísticas e acadêmicas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGOSTINI, Barbara Raquel. *Ballet Clássico – Preparação Física, Aspectos cinesiológicos, metodologia e desenvolvimento motor*. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2010.

ANDERSON, Jack. *Dança*. Tradução portuguesa de Maria da Conceição ribeiro da Costa. Publicação: Lisboa; São Paulo : Editorial Verbo, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann, Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BALZI, Juan José. *O impressionismo*. São Paulo: Claridade, 2009.

BARRETO, Ivana Menna. *Aquilo que se apronta*. In: Coleção corpo em cena, volume 5. Org: Lenira Rangel, Karin Thrall. Guararema, SP: Anadarco, 2012.

BONILLA, Noel. *A composição coreográfica: estratégias de fabulação*. Disponível em: <<http://idanca.net/2007/03/23/a-composicao-coreografica-estrategias-de-fabulacao/>> . Acesso em: 20/08/2012.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMINADA, Eliana. *História da Dança- Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CIRILLO, José; BEZERRA, Ângela Maria Grando. *Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

COSTA, Mariana Jorge Nobre. *Panofsky: Iconologia*. Faculdade de belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006.

DRUMOND, Fernanda Cristina Pereira. *Análise das cenas de banho presentes em alguns quadros de Jean Auguste Dominique Ingres, Edgar Degas e Toulouse Loutrec*. Universidade estadual de Campinas, 2010.

EDGAR Degas. Trad. Ângela Blum. Naucalpan de Juárez: Numen, 2005.

FABRIS, Annateresa. (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1991.

FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FATH, Telma. A linguagem fotográfica e a pintura de artistas baianos no final do século XIX início do século XX. In: *Cultura Visual*, n. 17, maio/2012, Salvador, EDUFBA, p.63-74.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba – PR: Positivo, 2010.

GARB, Tamar. Morisot, Berthe. *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T059646>>. Acesso em: 31 Mar. 2013.

GUEST, Ivor. *Gautier on Dance*. Londres: Dance Books, 1986.

HAMMOND, Sandra Noll. In the Dance Classroom with Edgar Degas: Historical Perspectives on Ballet Technique. In: *Imaging Dance- Visual Representations of Dancers and Dancing*. New York: Olms, 2011.

HELLER, Nancy G. When is a Circle Dance Simply a Circle of Dancers? Matisse and the Sardana. In: *Imaging Dance- Visual Representations of Dancers and Dancing*. New York: Olms, 2011.

HINCKS, Marcelle Azra. Representations of dancing on Early Greek vases. In: *Revue Archéologique*. Ser. 4, v. 14, 1909, p. 351-369.

IANNONE, Carlos Alberto - *Bibliografia de Fernando Pessoa*. Coimbra : Inst. de Alta Cultura : Centro de Estudos Românicos, FLUC, 1969.

KAEPLER, Adrienne L. The hands and Armes Tell the Story: Movement through Time in Eighteenth – Century Dance Depictions from Polynesia. In: *Imaging Dance- Visual Representations of Dancers and Dancing*. New York: Olms, 2011.

KASSING, Gayle. *History of Dance, an Interactive Arts Approach*. Illinois/ Champaign: Human Kinetics, 2007.

KEAR, Jon. Cézanne, Paul. *The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e514>>. Acesso em: 20 jan 2013.

LASH, Willem F. Iconography and iconology. *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T039803>>. Acesso em: 20 jan. 2013

LLOYD, Christopher. Pissarro. *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University. Disponível em: <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T067923pg1>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

MARIANO, Sara Maria Pinto. *A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como base para a reflexão acerca dos códigos escritos no teatro*. Dissertação para obtenção de título de mestre em Artes, apresentada ao Departamento de Artes da Universidade de Brasília, 2013.

MARIETTI, Melissa Andréa. *A construção do sujeito poético e a noção de tempo na poesia de Paul Verlaine e na de Camilo Pessanha*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade de São Paulo. São Paulo – SP, 2008.

MENDES, Miriam Garcia. *A Dança*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MICHAÏLOWSKY, Pierre. *A Dança e Escola de Ballet*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956.

- MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1998.
- MÜHLBERGER, Richard. *O que faz de Degas um Degas?*. Trad. Valentina Fraíz-Grijalba. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- NEWALL, Diana. *Segredos do Impressionismo*. São Paulo: Publifolha, 2011.
- NOGUEIRA, Rejane Martins de oliveira. *Uma explosão de cores no início do século XX: o Fauvismo*. I Encontro Nacional de Estudo da Imagem. Londrina –PR, 2013.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação artística*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____. *Criatividade e processo de criação artística*. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PAULA, Jeziel de. *Imagem & Magia: fotografia e Impressionismo. Um diálogo imagético*. Ver. Impulso. n. 24. abr, 1999.
- PEREIRA, Jacqueline da Silva Nunes. *Um estudo da dança macabra por meio de imagens*. Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina –PR, 2009.
- PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- REASON, Matthew. Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography. In: *Imaging Dance- Visual Representations of Dancers and Dancing*. New York: Olms, 2011.
- SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado – Processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- _____. *Redes de Criação Construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.
- SILVA, Rosemeri Rocha da. *Corpo propositor: um ponto de partida na criação*. In: Coleção corpo em cena, volume 5. Org: Lenira Rangel, Karin Thrall. Guararema, SP: Anadarco, 2013.
- SCHAPIRO, M. *Impressionismo*. Trad: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- SEEBASS, Tilman. Iconography and dance research. In: *Yearbook for tradicional music*, 1991, p. 33-51.
- SEIBERLING, Grace. Impressionism. In: *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T040015>. Acesso em: 25 mar 2012.
- SPARTI, Barbara. Chastisement and Celebration: dance in Papal Bologna in the Etchings of G. M. Mitelli (1634-1718). In: *Imaging Dance- Visual Representations of Dancers and Dancing*. New York: Olms, 2011.
- SPENCE, David. *Degas – O olhar invisível*. Trad: Luiz Antonio Aguiar, Marisa Sobral. Col. Grandes Artistas. São Paulo: Melhoramentos, 2001.

STEVENSON, Lesley. "Impressionism." *The Oxford Companion to Western Art*. Ed. Hugh Brigstocke. *Oxford Art Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e1272>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad: Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

VARGAS, Antônio Pinho. A ausência da música portuguesa no contexto europeu: Uma investigação em curso. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Nº 78, Outubro 2007.

VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

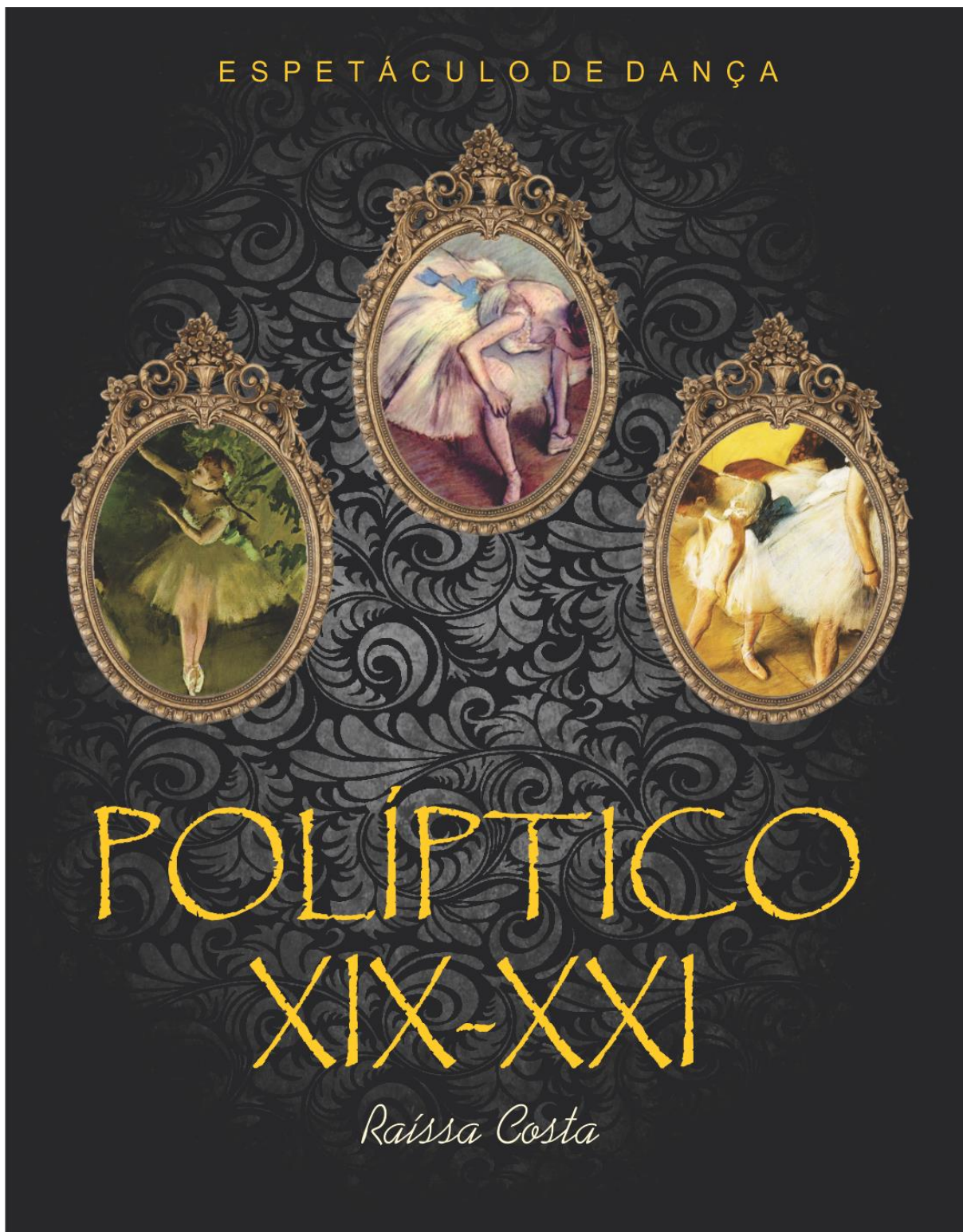
WALTHER, Ingo F. *Impressionismo*. Trad. Alice Milheiro et al. São Paulo: Taschen, 2002.

WOLFF, Stéphane. *L'Opera au Palais Garnier (1875 – 1962)*. Paris, 1962.

ZANCHETTA, Luciene. Impressionismo: 230 anos de luz. *Ciênc. Cult.* Vol. 56. n.3. São Paulo, jul-set, 2004.

ZORZO, Francisco Antônio. Procedimentos Visuais: Alguns problemas do desenho contemporâneo. *Graphica*, 2007.

PROJETO GRÁFICO POLÍPTICO XIX-XXI



ESPETÁCULO DE DANÇA

POLÍPTICO
XIX-XXI

Raissa Costa

FICHA TÉCNICA DO POLÍPTICO XIX-XXI

Roteiro

Raíssa Caroline Brito Costa

Músicas

“Aria” da Suite Orquestral n. 3 BWV 1068, de Johann Sebastian Bach (violino solo);

“Minueto” da Sonata nº 20 em Sol maior, Op. 49, de Ludwig van Beethoven (arranjo para quarteto de cordas);

I movimento do quarteto de cordas Op. 18 nº 1, de Ludwig van Beethoven;

I movimento da Sonata para cordas em Ré Maior (O burrico de pau), de Antonio Carlos Gomes.

Seleção e colagem musical

Gabriel de Sousa Lima;
Raíssa Caroline Brito Costa

Coreografia

Raíssa Caroline Brito Costa

Bailarinas

Demmy Ribeiro; Layane Conde; Vanessa Viana; Marta; Simone; Ingrid; Manuela Barros.

Figurino

Raíssa Caroline Brito Costa;
Dona Maria Neves

Cenário

Raíssa Caroline Brito Costa;
Fábio Rodrigo Vieira Teixeira

Iluminação

Raíssa Caroline Brito Costa;

Projeto Gráfico

Adria Souza

Filmagem

Jeander Brilhante