

PAS DE TROIS ENTRE DANÇA, PINTURA E FENOMENOLOGIA

Marcilio de Souza Vieira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

A tríade dança, pintura e filosofia lança um olhar sobre as imbricações dessas duas manifestações artísticas com a Filosofia, em especial do fenomenólogo Merleau-Ponty em seus escritos sobre pintura. Considera-se o corpo em seu não movimento, mas registrado sob o formato de pintura de artistas como Degas, Matisse e Toulouse-Lautrec, que em suas pinturas registraram a dança como premissa para se pensar o corpo. Tal propósito se fará a partir do singular encontro entre os trabalhos de pintores que trazem em suas obras a dança. Propõe como objetivo compreender como a percepção/sensação de um corpo que dança pode expressar-se também na pintura, bem como refletir sobre o estatuto do corpo e da dança nas artes visuais, em especial na pintura a partir da fenomenologia. A natureza da pesquisa é qualitativa descritiva, tendo como abordagem metodológica a fenomenologia no que diz respeito à estesiologia e seus sentidos, buscando tal compreensão no sensível e nas vozes do silêncio.

Palavras-chave: Corpo. Dança. Estesia. Filosofia. Pintura.

A pontada como uma arte efêmera, já que seu suporte é o corpo em movimento, e, por isso mesmo, em constante transformação, a dança pode, assim, lançar mão de interessantes fontes para sua pesquisa, proporcionando com isso uma ampliação do referencial teórico utilizado para seu estudo. Neste artigo dialogamos com a pintura, a filosofia e a dança para entendê-la a partir do olhar de pintores como Degas, Toulouse-Lautrec e Matisse, que elegeram em alguns de seus trabalhos a dança como temática a ser pintada.

A tríade Dança, Pintura e Filosofia lança um olhar sobre as imbricações dessas duas manifestações artísticas com a Filosofia, em especial do fenomenólogo Merleau-Ponty em seus escritos sobre pintura. Considera-se o corpo em seu não movimento, mas registrado sob o formato de pintura de artistas como Degas, Matisse e Toulouse-Lautrec que em suas pinturas registraram a dança como premissa para se pensar o corpo. A relação e as interfaces com a Filosofia de Merleau-Ponty se dá no entendimento dessas duas linguagens da arte como as vozes do silêncio. O silêncio dos gestos estáticos da dança na pintura, com sua imensa capacidade de criar sentidos, de significar, posto que, sendo linguagem, não diz pela fala, mas diz a seu modo pelo quadro (tela). Tal propósito se fará a partir do singular encontro entre os trabalhos de pintores/desenhistas que trazem em suas obras a dança. Propõe como objetivo compreender como a percepção/sensação de um corpo que dança pode expressar-se também na pintura, bem como refletir sobre o estatuto do corpo e da dança nas artes visuais, em especial na pintura, a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty. A natureza da pesquisa é qualitativa descritiva, tendo como abordagem metodológica a fenomenologia no que diz respeito à estesiologia e seus sentidos, buscando tal compreensão no sensível e nas vozes do silêncio.

A percepção/sensação de um corpo que dança pode expressar-se nessa linguagem artística em si, como também na pintura. A afirmativa responde, inicialmente, a questão feita neste artigo e coaduna com o entendimento do conceito de percepção de Merleau-Ponty. Para tal afirmação tomamos, para entendimento do conceito de percepção de Merleau-Ponty. De acordo com o filósofo francês, a percepção deve ser apreendida do ponto de vista da vida, quer dizer, do movimento, que, no plano vital de nossa condição de ser-no-mundo, revela nossa experiência de perceber enquanto movimentos de se dirigir em direção à existência.

A experiência de perceber exige, de acordo com Caminha (2008), a presença concreta ou fenomenal de algo percebido sensivelmente. Ela distingue-se, assim, do pensamento em um sentido estrito, devido ao seu caráter sensível, que nos remete sempre ao aparecer do fenômeno percebido enquanto ser que se fenomenaliza para nós. A percepção provém, então, da maneira de ir ao encontro do mundo por meio dos movimentos de nosso corpo.

É por meio do corpo que se propagam as nossas relações com as coisas e as pessoas, sendo assim, é preciso nos perceber antes como corpo que somos, com limites e possibilidades às vezes desconhecidas, para que, por meio deste corpo, percebamos o outro e o mundo. A percepção do outro se dá pela empatia de duas

corporeidades que se comunicam não como um “eu penso”, mas como um “eu sinto”. O corpo é o sujeito da atividade que reconhece as formas percebidas que nos aparecem como manifestação fenomenal do mundo. O corpo que percebe faz do mundo um “meio de comportamentos”, em que aquilo que aparece se faz presente em um campo que é, ao mesmo tempo, perceptivo e motor (Merleau-Ponty, 2004).

Bailarinas de Degas: o estatuto do corpo e da dança

O pintor emprega seu corpo, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um espírito pudesse pintar. Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e movimento. (Merleau-Ponty, 2004, p. 50).

A citação merleau-pontyana nos faz pensar no estatuto do corpo dançante das bailarinas de Degas sob seu olhar investigador. O artista em voga teve acesso à rotina de aulas, ensaios, bastidores e apresentações das bailarinas, tornando-se um dos mais importantes pintores na representação da arte do balé. O encanto pelo movimento levou Degas a eternizar as expressões das bailarinas, sendo considerado um dos representantes do estilo da época. Hammond (2011) diz que os motivos que fizeram com que o artista explorasse o tema das bailarinas seria pelo fato de que elas são os seres humanos que vivem e trabalham com o movimento e a expressão corporal e porque seriam também modelos perfeitos do corpo feminino. O artista francês, de certa maneira, dava expressão à sua arte pelo corpo da bailarina e sua dança.

Newall (2011) diz que Edgar Degas era 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 o intuito de sempre evoluir e aperfeiçoar suas pinturas (Valéry, 2003). 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.

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.

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 movimento. 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. 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 bailarinas nunca estavam postas em cena sem uma intenção; independentemente da sua colocação postural, os corpos sempre mantinham alinhamentos que retratavam ter realizado, estar realizando ou se preparando para realizar alguma atividade. Essa paixão pelo movimento fica explícita nas inúmeras obras que retratam a dança. A multiplicidade de cenas, movimentos, elementos cênicos e noções espaciais em suas obras possibilitam amplas leituras e releituras de cada cena projetada em suas bailarinas.

Em suas bailarinas, 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. 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 (Spence, 2001).

Para Spence (2001), 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. Mais do que um estudo de composição a ser realizado na pintura, suas bailarinas eram 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.

Degas, o grande mestre das figuras em movimento, definia-se como um “realista”. Pertencendo ao ciclo dos pintores do impressionismo, rascunhava esboços do lado de fora, para depois trabalhá-los em estúdio fechado. O artista francês capturava o instante em movimento e as formas de expressar das bailarinas.

Eis um exemplo de uma de suas obras mais famosas: *A Aula de Dança* (1874), óleo sobre a tela, medindo 85cm x75 cm. O quadro *A Aula de Dança*, de Degas, é composto majoritariamente pela representação de bailarinas. A preferência pelo pintor justifica-se por ser conhecido como pintor de bailarinas, como explica Grole (2001, p. 47): “[...] Ainda mais que os jôqueis, são as bailarinas de Degas que determinaram, até à actualidade, a sua imagem popular”. Ele se esforçou em capturar o universo dos movimentos perfeitos das bailarinas junto com a expressividade que contemplava a alma daquelas mulheres e dos espectadores do século XIX e XX.



Figura 1. *A Aula de Dança*, pintura de Edgar Degas.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

A Aula de Dança trata-se de uma pintura adequada em termos de proporção das figuras e que mostra o grau de mobilidade do corpo das bailarinas. A cena pintada por Degas acontece em uma grande sala; as bailarinas, as principais personagens que compõem o quadro, estão voltadas para um homem no centro da sala que nos lembra um professor de balé, pois, apesar de não usar roupas específicas para essa prática, veste sapatilhas. O professor se apoia em um bastão, que pode ser usado para marcar o ritmo, e tem à sua volta, formando um semicírculo, várias bailarinas. Umas atentas, outras não, de forma que a aula do professor denota, de certa maneira, uma desatenção na aula de balé.

Nessa pintura emblemática de uma aula de dança, “[...] Degas revela a deterioração causada por este trabalho assalariado que parece tão fácil” (Grove, 2001, p. 51). Ele mostra o treino diário, bem como os corpos exaustos e as pausas dessa aula. Podemos notar que o artista francês não ignora os adereços usados pelas bailarinas,

pois é perceptível nelas o uso de muitos acessórios, como brincos, laços, colares e penteados, o que fazia parte da moda da época em que a tela foi pintada.

Embora na pintura seja possível perceber um possível desinteresse de algumas bailarinas para a aula do *maître*, o corpo nessa dança apresenta-se com uma gestualidade e movimentação singulares. Os movimentos do balé podem ser compreendidos como corpos educados, ou civilizados. Ao corpo do balé clássico apresenta regras rígidas referentes à estética corporal; a um padrão de corpo desejável para a bailarina, tanto para aquelas que são profissionais, quanto para as diletantes.

No interior desse cenário de exigências técnicas e de padrões corporais, os sentidos das vivências apresentados pelas bailarinas evidenciam formulações subjetivas em relação ao ideal de corpo e àquilo que é necessário para atingi-lo. O corpo requerido nesse universo é fundamental, pensado com vistas ao progresso no aprendizado e, para a bailarina, não é possível evitar aquilo que já foi determinado pela cultura do balé e veiculado pelas reconhecidamente melhores companhias de balé clássico. Exige-se um corpo magro (até mesmo esquelético), longilíneo, sem muitas curvas que denunciasses a mulher dentro do *tutu*.

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 à 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.

Outra tela importante para se pensar o estatuto do corpo na obra de Degas é o quadro *Quatro Bailarinas em Cena* (1889).

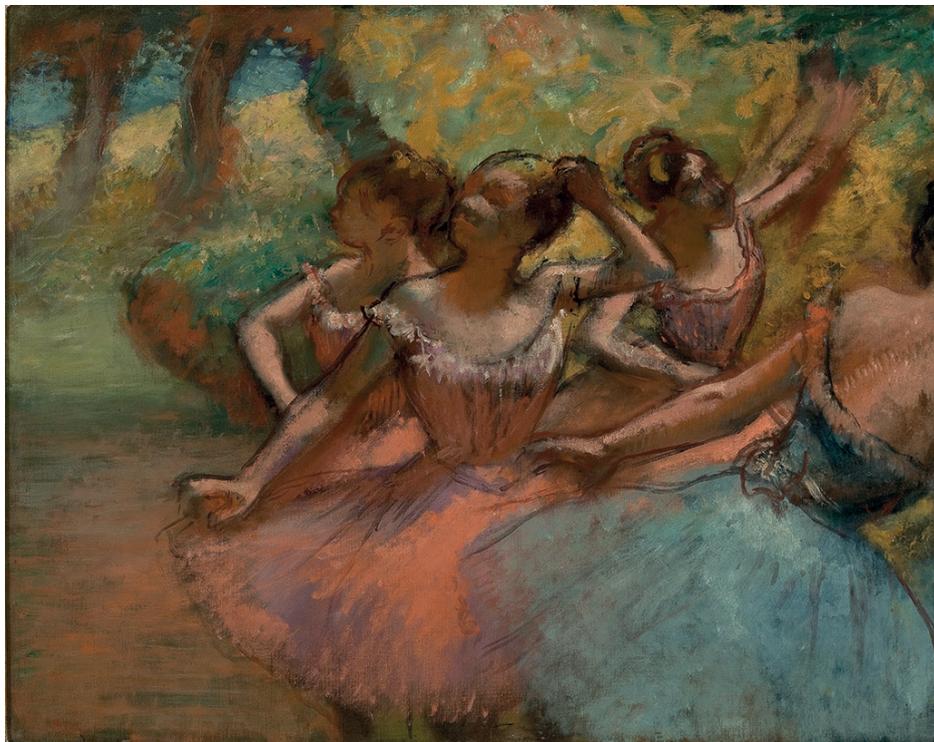


Figura 2. *Quatro bailarinas em cena*, pintura de Edgar Degas.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Sobre essa pintura, Borba (2016) comenta a “falta” no quadro como as partes finais do braço, cabelo, ombro, pernas e pés de algumas bailarinas. Ela diz que não é mesmo para aparecer, e sim para expandir-se enquanto arte. “[...] A imagem sugere que ultrapassemos a cena do discurso para que concebamos, nós mesmos, a forma que ela pode *vir a ser*, fora dos limites do ajuste formal, realista, ou para além de um *imitativo*” (Borba, 2016, p. 166).

A autora comenta ainda que o quadro das *Quatro Bailarinas em Cena* não permitiria que o pintor se deslocasse de sua frente. É aí que ele deve estar. Se ela é percebida por nós como se fosse vista de cima, isso se deve à própria expressividade conseguida. “[...] Os tons, cores, formas denunciam o que possivelmente Degas pretendia: seria preciso que nossas percepções entrassem em sintonia, cúmplice ou conflituosa, com aquilo que só pôde surgir em sua *poiesis*” (Borba, 2016, p. 166).

Degas retrata as meninas dessa tela na coxia antes de adentrar o palco. Embora todos os seus quadros tenham sido pintados em seu ateliê, “[...] 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” (Mühlberger, 2010, p. 46).

Na pintura percebe-se que há uma subjetividade do movimento, mesmo as bailarinas não estando em cena ou fazendo os gestos técnicos característicos do balé clássico. Tais corpos retratam minuciosos movimentos em que a subjetividade do espectador é aguçada para interpretar as sensações promovidas pela sensibilidade do artista ao compor suas obras.

A sensação de quem as aprecia é sempre a de um movimento. O resultado é sempre um movimento que se caracteriza como passagem de um instante – um instante que apenas repousa; reveste-se da potência de um novo deslocamento. Sobre a sensação, nos dizem Deleuze e Guattari (1992) que essa se compõe com o vazio, compondo-se consigo.

Ainda nessa pintura se percebe que as bailarinas não estava necessariamente posando de forma estática para o artista, mas, sim, que foram surpreendidas pelo artista em pleno movimento. Em função disto, fez-se necessário que a observação do artista e o movimento de seu corpo adquirissem a velocidade do movimento daquilo que era observado. Neste sentido, pensar sobre o movimento é pensar, principalmente, na mobilidade de quem desenha. Ao movimento do desenho pronto, corresponde uma peculiar movimentação da mão, do pulso, do braço, do corpo inteiro de quem desenha.

Outra pintura relevante do artista para se refletir sobre o estatuto do corpo na dança sob o viés da pintura e a sensação é o quadro *Étoile ou Prima Baillerina*, de 1876. Neste quadro é possível ver o corpo da primeira bailarina em movimento, bem como sua dinâmica, suas alterações musculares, seus pontos de tensão e equilíbrio, sua especificidade de matéria viva. Especificidade que, segundo Valéry (2003), impõe o movimento. O movimento e a velocidade permitem ao observador perceber melhor o aspecto da figura enquanto um todo, não permitindo que se fixe por tempo demais em partes isoladas.



Figura 3. *L'Étoile ou Prima Ballerina*, pintura de Edgar Degas.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

No quadro ficam evidentes ainda três bailarinas nas coxias, bem como a presença do *maitre du ballet*. Como já informado, o artista francês também deixa à mostra nessa tela a “falta” ou o “desenquadramento” das figuras, como pode ser visto nas bailarinas nas coxias e o professor de dança. O pintor desloca o olhar do espectador da Etoile para as outras bailarinas e sua falta. Esse deslocamento provoca uma tensão visual no espectador da tela, uma vez que este tende, de forma automática, a olhar para o centro da tela.

Desenquadrar é enquadrar de outra maneira. Mesmo nessa tela havendo a primeira bailarina, há nesse desenquadramento uma preponderância para o chão. A cena é representada de um ponto de vista oblíquo em relação ao palco e à composição da mesma. O descentramento e a conseqüente assimetria reforçam a sensação de movimento

gado pela movimentação em arabesque dos braços da bailarina, do equilíbrio em uma das pernas e das posições de pés das demais bailarinas nas coxias.

Costa (2014) vai dizer que o mesmo alinhamento e a posição corporal da bailarina desta obra são encontrados 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 tem-se a primeira bailarina, que se encontra dentro do palco, retratada de forma maior que as demais e com delicadeza por meio de pinceladas leves e detalhistas, diferindo-se do segundo plano, que, com pinceladas mais fortes, encontra-se o cenário de floresta recobrimdo as coxias, em que é possível, como já ratificado, perceber a presença de um homem e uma bailarina entre a primeira e a segunda. Logo atrás da solista existe ainda um terceiro plano, em que 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 levam o olhar do observador a ser atraído não somente para a figura principal, mas para os bastidores do espetáculo. (Costa, 2014, p. 69).

Há de se observar na tela em voga a falta ou os corpos fragmentados: na primeira bailarina a falta de uma perna, nos demais corpos fragmentados faltam membros superiores, tronco e cabeça. Podemos pensar essa falta como unidade e pluralidade do corpo e de suas partes; ou ainda que “[...] há uma presença de todo o corpo em cada órgão” (Gil, 2001, p. 144), de outra maneira que o corpo esteja em todas as partes. Essa sensação de pluralidade pode ser observada na obra analisada. O fragmento significa simultaneamente a parte e o todo, e isolar é, de acordo com Deleuze (2011, p. 33, 35), “[...] o meio mais simples, necessário embora não suficiente para romper com a representação, anular a narração, impedir a ilustração, libertar a Figura: permanecer no plano do fato”.

Assim, creio que Degas, ao retirar partes do corpo de suas bailarinas, dê-lhes uma identidade e outros sentidos para perceber a dança. Em suas pinturas sobre as bailarinas é possível notar a leveza, E ainda, seu gosto por pinturas de bailarinas e em seus quadros nota-se a leveza, ritmo e suavidade, além da análise de bailarinas em repouso, ensaiando, em classes, fadigadas, amarrando sapatilhas e ajeitando o saiote. Por meio de sua forma clássica, com luz e reflexos impressionistas, observa os gestos de suas protagonistas em movimento. Seu realismo não se limita a uma formação extrema da realidade, captura mais o essencial e o mais íntimo, sem deixar de faltar os dados do cotidiano.

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. Assim, inúmeros esboços nestas posições foram realizados pelo artista, buscando a perfeição e o detalhamento do posicionamento corporal em cada movimento.

Das circularidades da dança em Matisse

Outro artista pintor que nos dar a ver a sensação do corpo em movimento em suas telas é Matisse. *Dança I* (1909), *Dança II* (1910), *Jazz* (1947), uma série de gravuras feitas em papel recortado, técnica que marca os últimos trabalhos do artista, e *A Dança* (1932-1933), três painéis de óleo sobre tela, são trabalhos emblemáticos para pensarmos a dança a partir do olhar do pintor fauve.

Sobre a pintura *Dança (I e II)* – óleo sobre tela medindo 259,7 cm x390,1 cm (1909) e óleo sobre tela com 260 x391 cm (1910) – existem duas versões: a primeira, pintada em março de 1909, é o estudo para a segunda, concluída em 1910. A grande obra, inspirada na pintura de William Blake *Oberon, Titânia e Puck*, com dança das fadas, foi pintada simultaneamente com a sua obra companheira *Música*¹, que retrata nus tocando música em um ambiente similar. As peças foram criadas especialmente para o empresário e colecionador de arte russo Sergei Shchukin, que era um associado de longa data de Matisse. Esta pintura é frequentemente reconhecida como ponto-chave no desenvolvimento das obras de arte de Matisse, bem como no desenvolvimento da pintura moderna. É também muitas vezes associada a *Dança das Moças*, em *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky.



Figura 4. *Dança I* (1909), pintura de Henri Matisse.

Fonte: www.googleimage.com

¹ Somente quando vistos juntos eles adquirem a sua plena ressonância.

Na tela de 1910 pode-se ver a harmonia expressiva de verde, vermelho e azul; cinco figuras simplificadas de bailarinos e a ideia de Homem unificado com a terra e o céu. No quadro, “[...] Os dançarinos se agarram pela mão, correm pelo salão, envolvem as pessoas que estão afastadas [...], é algo extremamente alegre [...]. Não precisei me aquecer, essa dança estava em mim” (Matisse *apud* Pleyne, 1994, p. 328).

Nóbrega (2008) dirá que na pintura de Matisse o mundo não está diante do artista por representação, mas como acontecimento febril, uma encruzilhada onde o chão, assim como as linhas, os contornos, deslizam sob os nossos pés. “Essa mesma atitude pode ser estendida ao conhecimento do corpo, da percepção e a recusa dos determinismos científicos, históricos, filosóficos ou de qualquer ordem” (Nóbrega, 2008, p. 143).

Nas pinturas citadas de Matisse, a sensação é entendida como percepção, como movimento. Recorremos a Nóbrega (2008) para essa compreensão, quando diz que a sensação, segundo a fenomenologia de Merleau-Ponty, não é nem um estado ou uma qualidade, nem a consciência de um estado ou de uma qualidade, como definiu o empirismo e o intelectualismo, mas movimento.



Figura 5. *Dança I* (1910), pintura de Henri Matisse.

Fonte: www.googleimage.com

Sobre essa pintura, o que chama a atenção é a simplicidade do desenho, com seus três elementos básicos: as dançarinas, uma vastidão vazia de verde e outra de azul criam uma imagem na qual as relações abstratas entre forma e cor são fundamentais. Na tela observamos imagens distorcidas, tensão dinâmica, curvas rítmicas e elementos cortados dando a sensação do movimento.

Cinco personagens dão as mãos com o objetivo de criar um círculo, como parte de uma dança em turbilhão. A energia contida em meio à ação é passada ao es-

pectador por meio dos contornos sinuosos das pernas e dos pés da dançarina na extremidade. Dispostos contra o fundo azul, os braços marrom-avermelhados das dançarinas criam um ritmo ondulado por toda a composição. A anatomia delas é simplificada para aumentar o impacto. Enquanto a dançarina do meio inclina sua cabeça para a frente, a curva de seus ombros torna-se parte dos padrões ascendentes e descendentes dos braços entrelaçados.

A diagonal criada pelos braços estendidos ajuda a manter a sensação de movimento na tela. Na parte superior, à direita, o contorno da cabeça de uma das dançarinas é cortado pelo limite da tela, ajudando a dar a impressão de movimento. Em outros pontos do quadro os personagens atravessam ou tocam a margem. O confinamento faz com que o olhar se mantenha concentrado na composição intencionalmente simples.

Para Argan (1992), o quadro tem um significado mítico-cósmico em que o solo (verde) denota o horizonte terrestre, a curva do mundo; o céu (azul) demonstra a profundidade dos espaços interestelares e as figuras que dançam são como gigantes entre a terra e o firmamento. Para o autor, é o quadro da síntese da máxima complexidade expressa com a máxima simplicidade. A pintura foi concebida por Matisse como uma arquitetura de elementos em tensão no espaço aberto. As figuras se alongam e se dobram no ritmo que as transforma, e sua beleza não se desassocia da beleza do espaço em que se movem.

O quadro exprime movimento e ritmo derivado das formas arredondadas e volumosas das figuras que dançam. Estas figuras apresentam uma certa elegância (leveza de formas), assim como sugerem força corporal e muscular que impele ao movimento. As figuras transmitem energia. A figura inferior central, com posição oblíqua, funciona como o “veio de transmissão” do movimento em elipse, no sentido dos ponteiros do relógio, ritmado, como que a marcar o tempo.

O movimento e o ritmo apontam para uma certa embriaguez (ou entusiasmo) dionisíaca, no sentido de uma libertação da dualidade humana (em relação à terra). Para o efeito contribui a cor vermelha (cor quente), que pode simbolizar o fogo que aspira ao alto, ou a força da vida, logo, um culto iniciático, uma vertente divina; é essencial a tensão sugerida pelo tom cálido entre as cores frias (verde e azul).

Em *Jazz* (1947) transparece a busca por uma “representação simplificada”, captada na sua frontalidade. Sobre essa obra, Erber (2013) diz que ela tenha custado ao pintor fauve ao menos dois anos de dedicação. Embora Matisse tenha começado a utilizar os *cut-outs*² na maquete de *A Dança*, a autora referendada comenta que ele “[...] fazia questão de afirmar essa técnica não como mero exercício preparatório, mas como resultado de um longo percurso que não implicava numa condenação da pintura a óleo” (Erber, 2013, p. 7).

² Os guaches recortados são uma técnica, por ele utilizada, quando as limitações físicas decorrentes da falta de saúde impediram-no de dar prosseguimento à consecução de outros gêneros.

O esquema de suas combinações com motivos circenses, acompanhadas de um manuscrito, evoca esse gênero musical seguindo uma estrutura rítmica que acaba marcada por um repentino ato de improvisação.



Figura 6. *Jazz*, pintura de Henri Matisse.

Fonte: www.googleimage.com

O artista descobriu um novo formato de expressão e soltou as rédeas da sua liberdade naquele “jardim interior” de formas orgânicas que cobriam as paredes de seu habitat, perfilando, por exemplo, o movimento da dança que sempre o cativou com um imaginário de crescente escala e complexidade.

Néret (1998) diz que a maior parte das 22 peças do álbum, fiéis ao título da coletânea, representa variações em torno do movimento. O álbum de Matisse transpõe a discursividade jazzística para a linguagem da pintura, explorando quase que, até a saturação, a força expressiva do movimento. Os títulos das composições já são, por si mesmos, em grande parte, índice de mobilidade.

Sobre essa composição, o próprio artista fauve vai dizer que a exatidão do desenho não representa a verdade. Assim, “[...] a evidente inexatidão anatômica, orgânica dos desenhos, não prejudica a expressão do caráter íntimo da verdade essencial do personagem, mas ao contrário, ajudam a exprimi-lo” (Matisse, 2007, p. 194).

Podemos pensar nessa inexatidão do corpo nas obras *Jazz* e *Dança* e suscitar o filósofo francês Merleau-Ponty (1994) quando diz que não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, pois a exatidão da forma do corpo, as definições do organismo não constituem a verdade absoluta do sujeito, da ciência ou da filosofia,

mas, antes, a obra de arte. Nas duas pinturas citadas, partes do corpo são estudadas para que se tornem expressivas. São formas que ultrapassam a exatidão anatômica.

As imagens de Matisse têm um fundo sonoro, improvisações cromáticas e rítmicas, como percebemos também no tema *Jazz*. Ele liberta as formas, o que lhe permite, ao trabalhar com elas, obter uma agilidade maior na solução de suas composições, que dão ideia de movimento. A forma recortada permite o deslocamento rápido desta de uma determinada posição na superfície para outra, proporcionando a experimentação com uma mesma figura em áreas diferentes da superfície antes de optar por uma localização definitiva. *Jazz*, trabalho feito com recortes, dialoga com a bidimensionalidade da superfície sobre a qual estes recortes são posicionados.

A *Dança* (1932-1933) nos faz voltar nosso olhar para esse óleo sobre tela que é formado por três painéis, a saber: o esquerdo medindo 339,7 x 441,3 cm; o central, que mede 355,9 x 503,2 cm; e o direito, cuja medida é de 338,8 x 439,4 cm. Albert Barnes, um médico e amante da arte, encomendou essa obra a Matisse em 1931, um mural para o salão principal de sua galeria, que abrigava obras de Vincent van Gogh e Paul Cézanne, entre outros.

Matisse criou uma maquete para o mural, feita de papel cortado, que ele podia reorganizar à medida que determinava a composição. No entanto, a obra acabada era pequena demais para o espaço, porque foram feitas medições incorretas. Ao invés de adicionar uma borda decorativa, Matisse decidiu recompor toda a peça, resultando em uma composição dinâmica, em que os corpos parecem saltar através do espaço abstrato de campos rosa e azuis.



Figura 7. *A Dança* (1932-1933), pintura de Henri Matisse.
Fonte: www.googleimage.com

O conteúdo da sensação formalizado plasticamente na obra não representa exatidão, mas uma relação precisa que permeia todo o desenvolvimento dessa obra na qual se deseja apreender tal qual uma abertura ao outro, o mesmo em suas variações.

Nela denota-se unidades expressivas e singulares às figuras que não correspondem a um eixo vertical que assegura objetividade a visão natural. Há ondulações e movimento na tela, formas intuídas de suas possíveis declinações, com contornos de corpos pouco definidos. As figuras da tela se fazem valer pela dinâmica de uma possível trajetória, são personagens de seus próprios movimentos. Nessa tela, cada personagem condensa virtualmente a trajetória de seu movimento, não se petrifica; ao contrário, deixa-se entrever no movimento como uma fita de *moebius* que dança.

Os sugestivos fragmentos rítmicos de dança remetem às suas partes ausentes, dando a impressão de que estes são ilimitados. O movimento sob a forma de *feedback*, produzindo reverberações, gera as imagens dançantes. Movimento de imagens que estão sempre circulando fora do eixo. A Dança de Matisse, como num pulso, conforme entende Araújo (2007), se revela através de um jogo de repercussões, sucessivamente alternando entre si formas e fundos, cheios e vazios. Dentro estando do lado de fora, contornando e recortando o contorno dentro e fora, cheio e vazio, deixando-se sugerir um pouco além e um pouco aquém; n'A *Dança*, o que se segue em movimento exteriorizando-se não é apenas solução de um espaço, mas um sentir e existir pela sensação.

Nas telas referendadas do artista fauve Henri Matisse, *Dança I e II*, *Jazz e A Dança*, mais do que um contorno, cada curva e torsão dos corpos insinua-se provocando movimentos e devaneios espaciais. Assim, a totalidade do(s) quadro(s) não pode ser apreendida de uma única vez pelo leitor, posto que este(s) se constitui(em) como um todo em aberto, figurando o inacabamento das partes, mas que nos dá a ver o corpo tragado pelo incessante movimento.

Belle époque: a pintura/dança de Toulouse-Lautrec

Das obras de Toulouse-Lautrec nos interessam seus cartazes sobre a dança. Nelas o artista francês retratou seu interesse pelas dançarinas, em especial aquelas que frequentavam o Moulin Rouge. Em seus cartazes, a mulher é a principal representação, é o foco das atenções e a principal fonte de inspiração do artista.

Na obra de Toulouse-Lautrec, o Moulin Rouge, a dança e o movimento são fatores importantes, a cor é o fundamento da expressão e está ligada à expressão de valores espirituais e sensuais. A presença das mulheres nos cartazes do pintor francês sinaliza a importância dessas artistas para o artista. Apropriando-se da fama de algumas e da sensualidade de todas, ele conseguiu despertar o desejo nas pessoas, persuadindo-as a frequentarem as casas de espetáculos de sua época.

As criações de Toulouse-Lautrec foram influenciadas pela arte japonesa, pelo impressionismo e pelas pinturas de Edgar Degas. O artista rondava os cabarés e bordéis de Paris captando em seus desenhos a vida noturna da Belle Époque. Ele foi, principalmente, impressor, desenhista e pintor.

Uma das mais famosas casas de espetáculos que Henri Toulouse-Lautrec e seus amigos frequentavam chamava-se Moulin de la Galette. Entre as dançarinas, destacava-se La Goulue.³ Graças a La Goulue, a *quadrille* transformou-se em um verdadeiro espetáculo. Esta dança surgiu como o canção e havia se tornado, sobretudo, uma dança exclusivamente para mulheres. De acordo com Frey (1997), Toulouse-Lautrec amava um espetáculo de dança e gostava particularmente de La Goulue. Seus desenhos capturaram suas silhuetas, suas afetações e sua arrogância, pelo fato de La Goulue ser tão conhecida em Montmatre.

³ Ela havia recebido este apelido pelo apetite voraz pelos prazeres da vida, inclusive bebida e comida. Muitas vezes ela se distinguia por andar pelos salões esvaziando os copos dos clientes.



Figura 8. *La Goulue*, cartaz de Henri Toulouse-Lautrec
Fonte: <http://www.pictorem.com>

A postura de *La Goulue* sugere os movimentos frenéticos e acrobáticos do cançã, flagrados num instante preciso, emoldurada pela caricatura planificada do bailarino Valentin le Désossé, quase etérea, no primeiro plano. Traços precisos e diagonais definem as tábuas do piso e a perspectiva. Significativa é a silhueta do público que assiste à performance, disposto em um semicírculo que fecha a composição.

Foi no Moulin Rouge que Toulouse-Lautrec conheceu a dançarina Jane Avril, com a qual desenvolveu uma grande amizade e um grande carinho, dando destaque a ela muitas vezes em suas obras.

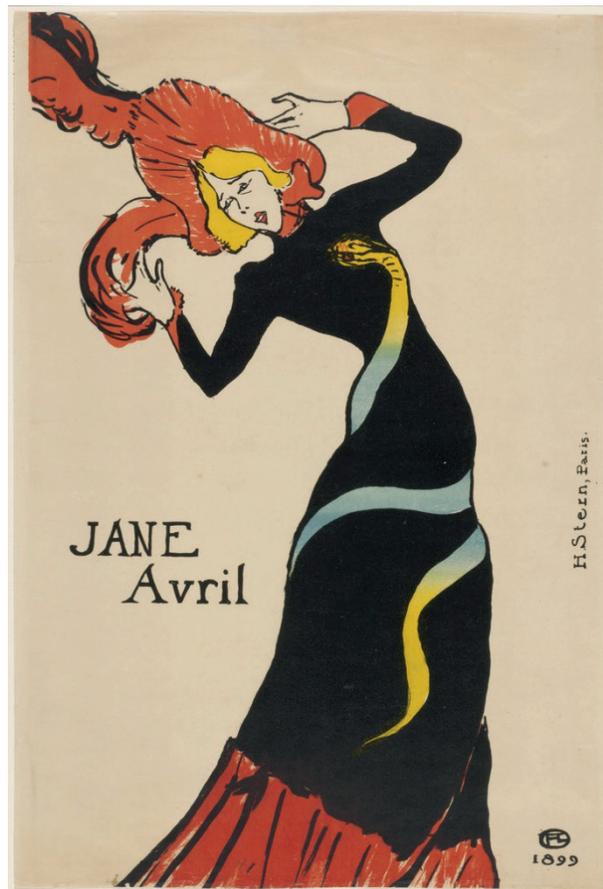


Figura 9 *Jane Avril*, cartaz de Henri Toulouse-Lautrec
Fonte: <http://www.janeavril.net>

Na primavera de 1893, ela lhe encomendou a produção de um cartaz publicitário para que seus fãs pudessem comprar. Na primeira edição, o cartaz teve 20 tiragens, cada uma assinada pelo artista. Mas, quando ele estreou no Jardin de Paris, para multidão, a casa solicitou mais duas cópias do cartaz. Naquela mesma época, os cartazes de Jane já estavam espalhados por toda Paris (Frey, 1997).

A especialidade de Jane Avril era o canção, entretanto, pode-se constatar que este não é o tema apreendido por Toulouse-Lautrec no cartaz. Nesta obra, nota-se um movimento de medo e defesa. Seu corpo está curvado para a esquerda, destacando toda sua forma sensual. Suas mãos sobre a cabeça representam fragilidade, ao mesmo tempo que tocam seu chapéu de plumas, que envolve sua mão direita. Ele optou por evidenciar a sensualidade de Jane não só como dançarina, mas também como atriz. A fama dessa dançarina se constituiu e proliferou graças aos seus trabalhos.

As pinturas de Toulouse-Lautrec ressaltam as dançarinas e prostitutas que circulavam nas ruas e nos cabarés da noite de Paris, as perspectivas oblíquas e descentralizadas inspiradas nas gravuras japonesas, os traços simples e seguros, as cores dramáticas e as formas planas (Beckett, 1997). Seus cartazes exploram as silhuetas

das figuras, cumprem função simbólica enquanto elementos visuais e adaptam-se à função das peças gráficas. Objetivam a funcionalidade e a praticidade das múltiplas impressões. Toulouse-Lautrec executou inúmeros anúncios das casas noturnas, sobretudo do Moulin Rouge, nos quais imortalizou Jane Avril, La Goulue e Yvette Guilbert. Suas caricaturas conservam os traços originais das vedetes retratadas, explorados de maneira irônica e satírica.

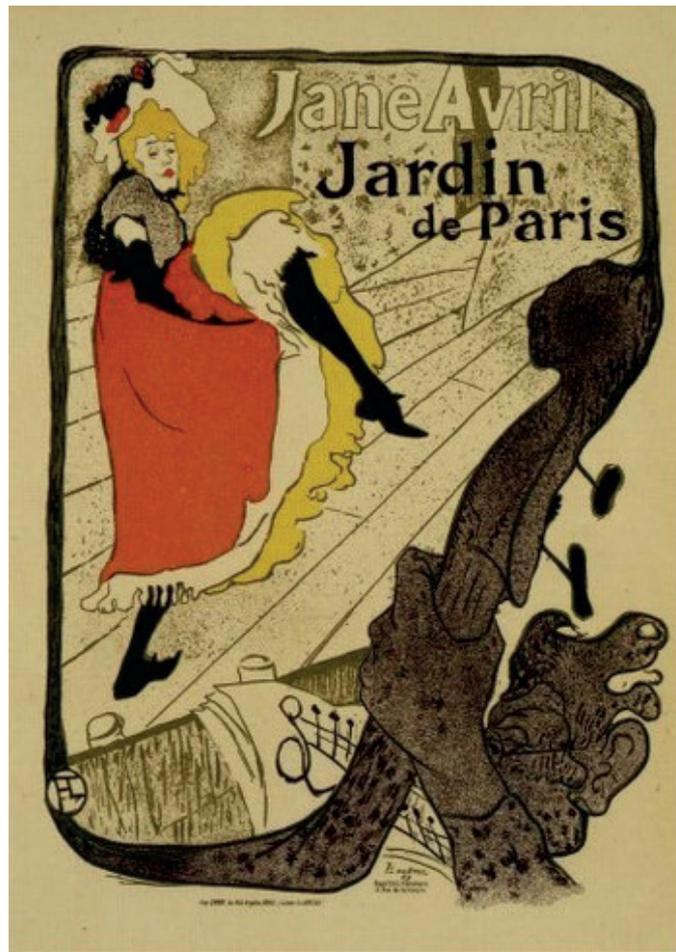


Figura 9. *Jane Avril Jardin de Paris*, cartaz de Henri Toulouse-Lautrec
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Sob o mais amplo risco: Dança, Pintura e Filosofia

Em Degas, Matisse e Toulouse-Lautrec as pinturas ora refletidas nos dão a sensação de um fluxo contínuo fornecida pela falta e o inacabamento nessas obras. Nessas obras é possível a sensação de rastros quer na falta de um braço ou uma perna, como observados em Degas e Toulouse-Lautrec, quer na falta ou extensão de inacabamento, como visto em Matisse. O conjunto leva o espectador a relativizar essa falta/inacabamento e ver o que não se pode, subtraindo informações

adjacentes da pintura. Nelas se invertem a lógica comum de um movimento ou ação e suas marcas são evocadoras do que normalmente permanece encoberto e dissimulado num objeto, o processo.

Nos artistas citados, o corpo é obra/objeto da arte. Para Merleau-Ponty (2004), o corpo é obra de arte, e sua linguagem é poética. O pensamento desse autor sobre o corpo como obra de arte nos remete às imagens de Degas, Matisse e Toulouse-Lautrec referenciadas nesse texto; um corpo que cria e recria a criação, tornando-se simultaneamente singular e plural, havendo um imbricamento nessa singularidade e nessa pluralidade, expressando a unidade na diversidade, entrelaçando o mundo biológico e o mundo cultural, assumindo papéis na subjetividade nas mais variadas instâncias pessoais, interpessoais ou coletivas, instâncias configuradas num corpo que é simultaneamente matéria e espírito, carne e imagem.

O fenomenólogo francês vai dizer ainda que o corpo é sensível e, ao proferir tal escrita, cita a pintura para falar dessa sensibilidade. A experiência da pintura é descrita para demonstrar que há troca entre o corpo do artista e o objeto a ser criado. Se for verdade que há na pintura uma primazia do visível, importa perceber que, ao pintar, o pintor empresta todo o corpo ao mundo para transformá-lo em pintura. É também com todo o corpo que apreendemos não exatamente esse ou aquele quadro, mas certo aspecto do mundo tal como revelado por aquele quadro (Merleau-Ponty, 2004).

A pintura é caracterizada, então, como uma prática que pode suspender-se de posições morais ou instituições culturais. Diferente até mesmo da filosofia ou da literatura, que impõe ao homem sempre a adoção de uma posição ou explicitação de uma opinião, a pintura não inflige ao pintor a responsabilidade de apreciações. “O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação” (Merleau-Ponty, 2004, p.15).

A pintura, assim como a dança, tenta, através do espetáculo do visível que celebra um quadro, expressar, de certa forma, todos os aspectos do Ser. Ela não expressa somente dados visuais; o olfato, o tato, até mesmo o paladar são, numa pintura ou num cartaz, a exemplo de *A Dança, Prima Baillerina* ou *Jane Avril*, condicionados ao visível, encarnados e expressos por ela.

O pintor, assim como o coreógrafo, vê, sente, opera e transforma o mundo a partir de uma perspectiva particular, singular, própria, sucessiva, que nunca é igual, nem para ele mesmo. O corpo, nesse sentido, não pode ser entendido fragmentado, estático, e sim como fundamental para o viver, para o olhar as coisas. Conhecer o corpo leva à necessidade de superar a noção de homem técnico, *homo faber*, associando a essas noções o conceito de homem imaginativo, aquele capaz de criar e destruir fantasmas, de criar e destruir tabus.

Os corpos de dança pintados por Degas, Matisse e Toulouse-Lautrec criam sentidos e, ao criá-los, compartilham a experiência vivida por seus pintores/artistas, que executam com suas pinceladas sobre a tela os movimentos (passos) de uma determinada dança. Conforme observa Merleau-Ponty (1999), o corpo não é só uma soma de

órgãos justapostos, e sim um sistema sinérgico no qual todas as funções são retomadas. O corpo é a textura comum de todos os objetos, e, em relação ao mundo percebido, o mundo geral da compreensão é o lugar e a própria atualidade do fenômeno da expressão; nele, as experiências sensoriais são impregnantes umas das outras.

As pinturas e cartazes dos artistas citados evidenciam esse corpo sensível e inteligível, corpo fenomenológico que, no passear das mãos desses pintores, traz à tona a cultura vivida e potencializada no momento em que se dança balé clássico, moderno/contemporâneo ou cançã. O mundo do balé proporcionou a Degas um amplo repertório, tais como o descanso, a sala de ensaio, o amarrar das sapatilhas, os exercícios técnicos na barra e o palco; a dança cançã proporcionou a Toulouse-Lautrec retratar o espetáculo da vida cotidiana dos cabarés franceses e suas dançarinas em salões de bailes e bordéis. A pintura e o corpo como obra de arte estão postos como campo de possibilidades para a experiência do sensível, não como pensamento de ver e de sentir, mas como reflexão da filosofia. A filosofia por ser feita, diria Merleau-Ponty (2004, p. 60), é aquela que anima o pintor, “[...] não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ele ‘pensa por meio da pintura’”.

Por fim, a pintura e a dança são produtos de nosso corpo, são expressão, e, toda vez que pintamos ou dançamos aquilo que produz, elaboro as expressões do meu corpo enquanto vivência do mundo, percebo e sou percebido.

Referências

- ARAÚJO, Inês. Reflexões sobre o desenho linhas. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- ARGAN, G. Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BECKETT, Wendy. História da pintura. São Paulo: Ática, 1997.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Percepções da obra de Edgar Degas: a fruição em indefnidas significações. Contexto, Vitória, n. 30, p. 158-173, 2016.
- CAMINHA, Iraquitana de Oliveira. Percepção e motricidade. Cronos, Natal-RN, v. 9, n. 2, p. 333-347, jul./dez. 2008.
- COSTA, Raíssa Caroline Brito. Iconografia e processos de criação: imagens da dança na obra pictórica de Edgar Degas. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Universidade do estado do Amazonas, Manaus, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O que é a filosofia? Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: logique de la sensation. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

ERBER, Laura. Esse brinquedo barato: o disruptivo jazz de Henri Matisse. *O Percevejo online*, v.5, n.1, p. 1-14, jan./jul. 2013. Disponível em: <www.opercevejo.com.br>. Acesso em: 22 ago. 2017.

FREY, Julia. Toulouse-Lautrec: uma vida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GIL, José. Movimento total: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

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.

MATISSE, Henri. Escritos e reflexões sobre arte. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

NÉRET, G. Henri Matisse: Recortes. Lisboa: Benedikt Taschen, 1998.

NEWALL, Diana. Segredos do Impressionismo. São Paulo: Publifolha, 2011.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. *Estudos de Psicologia*, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008.

PLEYNET, Marcelin. Matisse: luxo, calma e volúpia. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SPENCE, David. Degas – O olhar invisível. Tradução de Luiz Antonio Aguiar, Marisa Sobral. Col. Grandes Artistas. São Paulo: Melhoramentos, 2001.

VALÉRY, Paul. Degas dança desenho. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIEIRA, Marcilio de Souza. Das artes corpóreas na prática como pesquisa nas artes da presença. *Concinnitas*, ano 17, v.1, n.28, set. 2016.