

1. CORPO CÊNICO A CORES: UM ENSAIO SOBRE A LINGUAGEM DAS CORES NO BALÉ

1. THE BODY ON STAGE, IN COLORS: AN ESSAY ON THE LANGUAGE OF COLOR IN THE BALLET

Charlotte Riom

Resumo

Realizar pesquisas sobre o balé pressupõe estudar a relação das artes que o compõem – música, coreografia, figurinos, acessórios e iluminação. Analisar as relações entre a música e a dança é algo cada vez mais comum. Entretanto tecer uma reflexão sobre o fenômeno da cor neste contexto é algo menos freqüente. O que nos interessa aqui é estudar a cor na sua função dramaturgica e sua relação com o movimento dançado; a música e o sujeito da obra. A partir dos trabalhos da Johannes Itten e de Claude Romano, propomos um ensaio sobre a linguagem das cores utilizadas em quatro balés e no qual abordaremos os temas: lógica, gramática e arquétipo das cores que constroem a dramaturgia.

Palavras-chave | Cores | dramaturgia | balé

Abstract

To research ballet presupposes the study of the arts that accompany it: music, choreography, costumes, props and lighting. It is increasingly common to analyze the relationship between music and dance. However, is somewhat less frequent to reflect on the phenomenon of color in this context. What is of interest here is the study of color in its dramaturgical function and its relationship with dance movement, with the music and the subject of the piece. Focusing on the works of Johannes Itten and Claude Romano, this essay studies the language of color in four ballets and covers

the following topics: logic, grammar and archetype of the colors that build the drama.

Keywords | Colors | Dramaturgy | Ballet

Charlotte Riom Charlotte Riom é Doutora em Musicologia (Paris IV-Sorbonne), dançarina e musicista. Sua especialidade é o estudo do balé e das relações entre música/dança. Estudou notação Benesh e foi iniciada às notações Sutton e Laban na universidade Paris VIII/ Saint-Denis. Autora de vários artigos sobre a notação coreográfica introduziu em sua tese de doutorado, defendida em março 2010, a notação Benesh. Suas pesquisas tratam da dramaturgia musical do balé, das correspondências das artes para a interpretação e a criação. Atualmente ensina história da música na Escola Superior de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro.

Charlotte Riom has a PhD in musicology (Paris IV-Sorbonne). She is specialized in the study of ballet and in the relationships between music and dance. She studied the Benesh notation in Paris and was initiated to the Sutton and Laban notations at the university of Paris VIII/Saint-Denis. Author of several articles about the choreographical notation, she introduced the Benesh notation in her these, defended in March 2010. Her research is about the musical dramaturgy of the ballet, the correspondences of arts for interpretation and creation. She is currently offering a course in history of music in the High School of Socials Sciences at the Fundação Getulio Vargas in Rio de Janeiro.

CORPO CÊNICO A CORES: UM ENSAIO SOBRE A LINGUAGEM DAS CORES NO BALÉ

Charlotte Riom

Realizar pesquisas sobre o balé pressupõe estudar a relação das artes que o compõem: música, coreografia, figurinos, acessórios e iluminação; e os meios utilizados para atingi-los: fotografia, vídeos/DVD, partituras musicais e coreográficas e, eventualmente, desenhos. Porque é a partir da representação e da interpretação de uma obra que uma análise e uma nova interpretação, cênica ou filosófica, são possíveis.

Analisar as relações entre a música e a dança é algo cada vez mais comum. Entretanto, parece mais rara uma reflexão sobre o fenômeno da cor num contexto como o do balé. As cores se unem ao dançarino e aos seus movimentos. O que o olho do expectador percebe em cena é um corpo em evolução e um corpo em cores. O que o espírito retém é, de fato, um movimento colorido. O jogo de luzes e a matéria modificam constantemente nossa percepção.

O que nos interessa aqui é estudar o fenômeno da cor como elemento dramático na sua relação com o movimento dançado, a música e o tema da obra. Existem poucas pesquisas no gênero e é por isso que este trabalho deve ser compreendido como um ensaio, uma tentativa cujo objetivo é estudar a cor numa perspectiva filosófica. O que podemos dizer sobre as cores? As cores podem ser analisadas como são analisadas a música e a dança? Estamos aqui diante de um campo pouco explorado no mundo acadêmico, no que se refere às artes cênicas, como, aliás, o foi a dança durante muito tempo.

Em seu livro dedicado à *L'art des couleurs*, Johannes Itten cita o pintor Delacroix que declarou: "Os elementos de ensino das cores nunca foram analisados nem ensinados nos ateliês de arte, porque na França acha-se inútil estudar as leis da cor; como diz o provérbio: pode tornar-se desenhista, mas nasce-se colorista" (Itten, 1990, p. 8).

Itten comenta essa declaração interrogando-se sobre o mistério que existe em torno das cores e mostra a necessidade de conhecer as leis da criação artística a fim de dominar melhor o seu valor relativo, visto a

complexidade e a irracionalidade dos efeitos da arte, e neste caso, das cores.

Nosso trabalho objetiva compreender o fenômeno da cor no balé e ver se é possível imaginar um corpo cênico em termos de cores; pensar a dança de forma colorida. A idéia é apreender diferentemente esse universo cênico, e se permitir pensar a obra através das cores. É interessante, também, procurar perceber a relação entre as artes, se uma domina mais que as demais ou se elas se equilibram.

Uma observação de Wilfride Piollet, intérprete de Geoge Balanchine nos anos 70, nos esclarece a respeito dessa relação complexa. Ela se lembra que o coreógrafo não estava satisfeito com seu balé *Orpheus*, cuja música foi composta por Igor Stravinsky, porque era a primeira vez que ele devia pensar uma coreografia em colaboração com o seu cenógrafo, Noguchi, para quem matéria, forma e cores estão muito presentes. Esta coreografia de Balanchine está longe de ser a mais interessante; aproximando-se mais de uma pantomima. Pode-se dizer a mesma coisa da música de Stravinsky. É na relação deles com a cenografia, cores e luzes – como é o caso da atmosfera vermelha para representar os Infernos, o azul para a terra e o amarelo para a apoteose – que a dança e a música adquirem um sentido. Veremos isso mais adiante.

Vou me limitar às cores do corpo cênico, mas há muito o que dizer sobre os cenários. O risco que corre-se neste tipo de trabalho é o de cair na descrição. Ela é inevitável, da mesma maneira que não se pode prescindir de uma primeira análise, mas às vezes sem objetivo e sem problemática. Outra dificuldade é a de não deixar-se dominar pelas impressões que as cores causam. Enquanto os escritos musicológicos sobre o balé quase nunca falam de cenografia e coreografia, os escritos dos pesquisadores da dança questionam pouco o jogo das cores numa obra coreográfica. (talvez o teatro lhe desse mais atenção...) Entretanto, questionar as luzes e as cores no balé não é algo completamente novo porque existem estudos sobre o balé romântico e sua iluminação que, com os tutus românticos e bandejas, são chamados de "balé branco". O alcance das cores também não é esquecido pelas pesquisas sobre o balé de corte; contudo, em nossa época contemporânea, pouca atenção lhes é dispensada

pelas artes cênicas no meio acadêmico. Muitas vezes, é necessário procurar centros coreográficos ou o setor privado, que propõem seminários e workshops sobre cores, luminosidade e iluminação. O que aqui nos interessa é legitimar, de certa maneira seu estudo sistemático, mostrando a tênue relação que elas mantêm com as outras artes do balé, e que vem a ser o estudo de sua dramaturgia.

Os trabalhos de Itten e de Claude Romano foram de grande valia e também a fonte a partir da qual construí minha análise. No seu livro, Itten ajuda a entender os problemas artísticos da cor e nele aborda a física das cores, sua harmonia, seus acordes subjetivos, o ensino de sua construção, composição, expressão e espacialidade. Escolhemos também Romano porque sua obra apresenta uma filosofia e uma teoria possíveis das cores.

Os textos científicos sobre as cores despertam o interesse pela filosofia e fenomenologia, pelo estudo dos fenômenos, assunto tratado por Romano. Esta é a razão pela qual, antes de apresentar nosso estudo sobre a linguagem, expressão e dramaturgia das cores no balé, é necessário entender a posição da filosofia frente ao mundo das cores, apresentando a obra de Claude Romano, cuja leitura suscitou o desejo de fazer este trabalho. Não faltam textos filosóficos sobre a dança e a música, mas, quando se trata das cores, a situação é diferente. Tal obra merece alguns instantes de nossa atenção.

O título do livro, *De la couleur, un cours de Claude Romano*, subentende, a meu ver, duas coisas. Primeiro, o ponto de partida do seu estudo trata efetivamente da cor. Mas o autor não quis restringir seu estudo a um campo particular que podia ter tido como título *A linguagem das cores* ou *A filosofia das cores*. Em sua análise e percepção, foi a partir das perguntas sobre a cor que Romano chega aos poucos a questionamentos mais precisos, como a estética das cores, por exemplo. Trata-se portanto de um trabalho em evolução que leva a querer saber como é possível ensinar a cor pela filosofia quando esta é, em geral, reservada a ciências tais como a ótica e a física.

O livro divide-se em três partes. A primeira trata da subjetividade das cores; procura-se saber se as cores estão ou não na natureza; se elas são propriedade das coisas ou fruto de nossa percepção. A segunda parte trata

da lógica das cores; se as relações entre as cores procedem de uma experiência, de um costume, ou seja, de uma lógica ou se elas são necessárias. Poder-se-ia dizer então que elas provêm de uma gramática, de uma escolha arbitrária. Ou então, será que é uma necessidade já inscrita em nós? É o que procuraremos entender a partir de nosso primeiro exemplo. Uma necessidade natural, que poderia ser a cor como arquétipo, tal como tratado elaborado por René-Lucien Rousseau, em seu livro sobre as linguagens das cores. Daremos um exemplo mais adiante. Finalmente, uma terceira parte consagrada à “estética”, ou teoria das cores adaptada à pintura, derivada de uma lógica possível das cores.

Na introdução do seu livro, Romano mostra como os textos científicos interessam ou podem interessar-se pela filosofia. Ele cita o trecho da obra *Traité des couleurs* (Romano, 2010, p. 19), publicado na imprensa científica de Lausane em 2001, cujas três teses – as cores não estão nas coisas; estas possuem a capacidade de produzir cores; essa propriedade disposicional é intrínseca à coisa como estrutura atômica e molecular do corpo em questão – já haviam sido tratadas pelo filósofo Locke no seu ensaio sobre as cores, este último tendo se inspirado nos trabalhos de Boyle e Descartes. De fato, estamos frente a uma dificuldade conhecida nos estudos de arte que é a de sempre estar encurralado entre a objetividade da ciência e a subjetividade da arte.

Linguagem, expressão e dramaturgia das cores no balé

É através do exemplo de quatro balés que gostaria de me arriscar numa pequena análise de uma linguagem possível das cores em cena. Quatro balés que chamam a atenção pela utilização que fazem das cores, dentre os quais dois constituem verdadeiros quadros coloridos em movimento. Pode-se questionar o interesse nesse tipo de pesquisa. Por que interessar-se pelas cores num balé? Nosso principal objetivo é de aprofundar nosso conhecimento nesse campo, que parece inevitável para enriquecer nossas pesquisas sobre a dramaturgia do balé e sua relação com as artes. Tentar interpretar um balé tendo o mesmo nível de conhecimento de cada arte.

A linguagem é a “função de expressão do pensamento e da comunicação entre os homens colocada em palavras ou escrita”. É uma

primeira definição que nos é proposta pelo dicionário *Le Petit Robert*. Uma possível linguagem das cores nos leva a interessar-nos pela sua expressão, o que elas expressam. De fato, Romano e Itten pouco utilizam a palavra *linguagem*. Itten dedica um capítulo sobre o ensino da expressão das cores. O conteúdo está próximo do proposto por Virginie Neuville, Pauline Clermont, e René-Lucien Rousseau nos seu livro *A linguagem das cores*. É o que leva a dizer que haveria pouca diferença entre linguagem e expressão no campo das cores. Não tenho resposta para isso, nem tempo ou competência para aprofundar este assunto.

No meu estudo, recorri ao trabalho destes autores, mas tenho dúvidas quanto à conveniência dessas expressões das cores que, muitas vezes, são transmitidas sob a forma de definições, ou como uma lista do que as cores poderiam produzir em termos de feito, ou qual influência teriam sobre o nosso psiquismo. Seria necessário uma teoria para dar conta disso?

Tratam-se no caso de sensações do tipo: o vermelho proporciona uma sensação agradável, e por esta razão se atribuiu para cada cor uma relação com o mundo, criando-se portanto uma espécie de cultura. Encontramos referências de todo tipo, o que nos leva a selecionar o que melhor atende nossas expectativas. Itten e Romano concordam em dizer que as cores não contêm o que Romano chama de *qualia*, quer dizer, as sensações sentidas pelos empiristas, e mostram que as cores só podem ser compreendidas na relação entre elas. É desta forma que um e outro introduzem o capítulo sobre "A Expressão das cores" para Itten, e a crítica dos *qualia* para Romano na parte dedicada à "L'esthétique des couleurs". Parece que expressão e estética teriam aqui a mesma definição. Expressão ou influência da cor sobre nossa psique, sobre nossa percepção, conscientemente ou não; ou seja, nossa compreensão das cores. A palavra estética, para Romano, significa levar em consideração problemas de percepção ou de sensibilidade. Não se trata de estética como beleza, como é costumeiro entender esse termo. Trata-se de duas visões filosóficas no sentido em que elas tentam fornecer uma compreensão do mundo, neste caso o mundo das cores. É a partir da pintura que Itten e Romano expõem suas análises. O que é interessante em Romano é que essa parte é tratada

no final do seu livro. Parece que ele achava primordial falar primeiramente da subjetividade das cores e depois de sua lógica para chegar à sua expressão ou estética, citando observações de pintores como Cézanne. Outro ponto importante é que ele nunca cita em sua obra, ainda que rica em referências, Itten, Neuville, Clermont ou Rousseau. Certamente, ele queria chegar a uma teoria possível das cores através de uma trajetória essencialmente filosófica e pessoal. Esta passagem da lógica das cores para a estética é interessante e responde, em parte, às perguntas colocadas por mim anteriormente no que se refere à pertinência dessas expressões das cores. De agora em diante, as mesmas atenderão a uma lógica e serão de fato legítimas.

No caso do balé, gênero interdisciplinar cuja coerência só pode ser entendida através do estudo das relações das artes, parece natural levar em conta um jogo de cores, na medida em que essas cores estão sempre em movimento e evoluindo num dado espaço ou criando este espaço em relação a música. As cores são compreendidas umas conforme as outras, conforme seu modo de aparição – forma, matéria e qualidade – em relação com a dança e a música. Elas aparecem através do corpo cênico, ou seria o inverso, o corpo aparece através da cor. Mais uma vez, tudo depende da obra. Mas o simples fato de parar para pensar nisso nos leva a refinar nossa observação.

Em vez de linguagem, tal vez seria melhor falar de expressões das cores e não de sensações. Mas, expressão de quem? De que? É o que estamos tentando compreender associando as cores às artes do balé e ao mito. Expressão, linguagem ou estética das cores no balé define uma dramaturgia. As cores não têm uma função decorativa, mas dramática. Elas carregam o drama nelas. Na medida em que as cores não carregam uma qualidade própria e que só podem ser entendidas num sistema em relação com outros, o termo dramaturgia parece convir, porque estamos procurando entender como as cores carregam o drama, como elas o representam em determinado caso.

É através do mito que escolhi apresentar meu primeiro passo no mundo das cores. Um mito literário, *Romeu e Julieta*, balé em três atos, musicado por Prokofiev. É por meio de uma análise comparada entre

interpretação dos coreógrafos Robert North (1945-) e Rudolf Nureyev (1938-1993), dançarino russo, coreógrafo e diretor de dança da Opera Garnier de 1983 a 1989, que vou expor o jogo das cores. As duas coreografias, elaboradas com 17 anos de intervalo, oferecem dois olhares diferentes do mito. A interpretação de Nureyev é violenta, sexual. A de North acentua a juventude e a inocência dos personagens. Entretanto, os dois utilizaram técnicas novas da Renascença Italiana, assim como o estilo renascentista para retratar a tragédia.

É a Ézio Frigerio e Mano Pagano que Rudolf Nureiev recorre para construir uma Verona angustiante, sombria e perigosa. Para a iluminação ele chama André Diot, especialista nos claros-escuros. Andrew Storer realiza o cenário e os figurinos do balé de North, inspirando-se nas cores exuberantes da pintura dos séculos XIV e XV, nos afrescos italianos, assim como na beleza e atmosfera da cidade de Verona. Da mesma forma que um motivo musical pode ser associado a cada tipo humano, os coreógrafos e os decoradores inspiram-se nos traços iconográficos das pinturas e, depois, os analisam para criar as personagens e o seu meio-ambiente.

O interesse pela análise comparada reside primeiro no fato de que ela oferece uma boa síntese da obra shakespeariana, mas, sobretudo e para o que nos interessa, permite mostrar que as cores, mais ou menos tratadas nas duas interpretações, não podem ser subjetivas. Digamos que elas não possuem uma qualidade própria. Elas se definem como uma manifestação possível do ser, de uma psique, assim como na dança e na música. Isso me faz lembrar a famosa frase de Stravinsky quando ele disse: "A música é incapaz de expressar o que quer que seja". A música não expressa uma emoção ou uma sensação em particular; ela é essa emoção que lhe é projetada pelo ouvinte. Da mesma forma, uma cor não é a expressão de uma sensação; ela é essa sensação que uma pessoa quer lhe conferir. Ela é a expressão de alguma coisa mais transcendental, de nossa relação com o mundo, de uma psique ou de um mundo espiritual, fundados pela cultura. O fato de comparar esses balés mostra que cores diferentes podem manifestar uma mesma ressonância interior e que sua lógica, se existe, depende de um *sistema diferencial*, ou seja, de um conjunto de cores que

interagem num contexto dado, em vez de sensações que se querem indiferentes de suas estruturas físicas e atômicas.

Teoricamente, isso é impossível. Em contrapartida, é o que mostra Itten no seu livro *L'art des couleurs*. Procurar os estudos fisiológicos no campo das cores nos ajuda, o mais objetivamente possível, a associar as cores entre si. Aqui, trata-se de um balé de conjunto, do grande balé clássico onde os conjuntos são privilegiados. Às vezes, as cores aparecem em quantidade. É um balé em três atos, com muitas cenas, muitos figurinos para um mesmo personagem; ou seja, muitas cores. Elas manifestam o drama, um "tom do ser" e não sensações.

Além de *Romeu e Julieta*, é o mito grego que servirá de exemplo com *Orfeu* de Igor Stravinsky, de George Balanchine e de Isamu Noguchi; e o mito de Medeia com *Cave of the heart* de Samuel Barber, Martha Graham e Isamu Noguchi. Dois balés curtos, com menos de trinta minutos e poucos bailarinos em cena.

Para fins essencialmente práticos, nossa análise foi feita a partir de DVD de balés com um único exemplo de interpretação. Com efeito, através da representação, no caso vídeo/DVD que teremos acesso ao balé. A falta de qualidade pode falsear nossa análise. Foi o caso do *Romeu e Julieta* de North. A forma como os balés são filmados muda a nossa maneira de percebê-los. Isso deve ser levado em conta. Por exemplo, a interpretação de Nureyev é filmada para fins comerciais que atendem a normas específicas chamadas *broadcast* ligadas à televisão, som e luzes. Os meios técnicos são evidentemente conseqüentes. O produto destina-se ao grande público. O cinegrafista procura então elementos subjetivos, emoções. A escritura deve ser chamativa e estética, ou seja, arbitrária. No caso da interpretação de North, a filmagem que possuímos foi realizada para fins de arquivo. Ao contrario do caso anteriormente citado, os meios técnicos são simples e o plano é amplo. É a visibilidade do conjunto que foi privilegiada no lugar do bailarino. A isso se deve acrescentar um problema de qualidade, porque as cores nem sempre foram fáceis de captar. Não tivemos acesso às partituras coreográficas dos balés, salvo o de *Orfeu*, mas não é de grande ajuda aqui. Quando bem feitas, elas devem apresentar na

introdução a notação do seu contexto e trazer anotações sobre os acessórios, os figurinos, as cores e as luzes.

Romeu e Julieta: um corpo cênico à procura do equilíbrio

Após ter despojado a tragédia de Shakespeare de qualquer traço de sentimentos elisabetanos, Nureyev disse estar convencido que a Verona da Renascença e a Londres elisabetana tinham em comum o sexo e a violência, aproximando-as assim do século XX ("Romeu e Julieta", Balé da Opera Nacional de Paris, 1995-1996, p. 31). É o motivo pelo qual ele recusava qualquer interpretação romântica. Seu *Romeu e Julieta* é angustiante, carnal e violento. Prova disso, é a bofetada dada a Julieta, o esqueleto e os policiais fazendo ronda. O conjunto do balé evolui na escuridão e a cor bronze domina tanto na cor como na matéria. Vários cenários se sucedem no Ato I do balé. A segunda cena desse ato, na casa dos Capuletos, no fundo do cenário, é marcada pela presença de um tipo de políptico em bronze com dez batentes, com pináculos arquiteturais inspirados no gótico tardio. A atmosfera religiosa que se desprende do cenário é reencontrada no momento em que aparece o quarto de Julieta com grades de bronze.

Os cenários, descritos nos quadros que inspiraram Ézio Frigerio, são representados em cena, respeitando as proporções e as regras da perspectiva. O jardim dos Capuletos, onde há uma cena de amor, reproduz uma rotunda com guirlandas de folhas e frutas, inspirada no quadro *Madona da Vitória* do pintor Andrea Mantegna (1495). A praça principal onde decorre o Ato II representa o *Palácio Ducal de Urbino* do pintor Luciano Laurana. Ézio Frigerio explica que quis inscrever "[sua] Verona ideal na perspectiva exacerbada de Laurana" ("Romeu e Julieta", Balé da Opera Nacional de Paris, 1995-1996, p. 31). O decorador foi fiel ao desejo de Nureiev ao tentar, assim, intensificar a violência e a escuridão da cidade.

Robert North, sensível à juventude dos personagens principais, explica ter encontrado na pintura da Renascença italiana pureza, honestidade, ausência de ilusões e inocência que parecia totalmente apropriada à história de *Romeu e Julieta*. Ao contrario de Nureyev, sua produção oferece uma atmosfera mais próxima da *Commedia dell'arte*. As cores são leves e claras e a cortina de cena, colocada para a introdução, foi

inspirada no famoso afresco *Effects of good and bad government*, do pintor Lorenzetti (1290-1319). Ela mostra um castelo rosa, iluminado onde se chega por uma estrada tortuosa. Não há perspectiva e, aliás, a mudança de cenários é feita pela troca de grandes painéis no lugar de casas sem perspectiva. O balé é aberto como um livro: dois guardas agitam suas bandeiras e os dois casais, os Montéquios e os Capuletos, se dirigem para suas respectivas casas. No final da introdução, no papel de narrador, Romeu, com um livro na mão, começa a “contar” a história, o que ele fará várias vezes. Para sua produção, Robert North trouxe muitas vezes a obra de Shakespeare durante as repetições e leu alguns trechos para os dançarinos.

As duas produções opõem figurinos de época a outros mais contemporâneos. Os figurinos do balé de North são mais simples e neutros e não remetem a um estilo em particular. Ézio Frigerio usou vestidos presos na altura do diafragma, enchendo os peitos e mangas com punhos fechados para as mulheres e, para os homens, bombachas carregadas envolvendo o peito



Imagens: www.noureev.org/rudolf-noureev-costumes/costumes-Romeu-et-juliette-rudolf-noureev. Consultado em setembro de 2011. Fotografias de Pascal François CNCS

O perfil severo do retrato de *Giovanna Tornabuoni* (1488) do pintor Ghirlandalo (1449-1494), assim como a figura de “Salomé”, mais límpida no *Festim de Herodes* (1453-1465) do pintor Lippi, ambos serviram para a realização do personagem de Julieta na produção de North. A pureza linear do rosto de Salomé reflete o ideal feminino da Renascença. Bela e severa, duas qualidades atribuídas ao personagem de Julieta que ilustram sua juventude, sua evolução para a idade adulta e para uma morte injusta e precoce. No balé, Julieta usa um vestido bege que vira amarelo na luz,

simbolizando assim a alegria, o candor e a juventude em harmonia com a música de flauta e clarinete, sugerindo assim uma adolescência despreocupada e cheia de vitalidade. Mais uma vez, a interpretação que possuímos não nos permite distinguir com precisão as cores evoluindo o tempo todo, por causa dos movimentos em cena e das próprias luzes. A dificuldade que encontramos aqui pode ser a mesma encontrada pelo espectador sentado no fundo do teatro. Deve-se levar em conta esse contexto de recebimento da obra, que deve ser analisado. Os Montéquios e o campo de Romeu são representados em vermelho e os Capuletos em verde, mais ou menos escuro, tirando para o marrom. O quarto de Julieta é iluminado em verde, assim como o campo dos Capuletos (à direita, nas fotografias do meio e da direita). O balé de North comporta menos bailarinos do que no de Nureyev. Aqui, vemos dois capuletos contra três montéquios, os principais personagens desses campos. Não há mais bailarinos no balé de Nureyev, apenas os que são apoiados e acompanhados por outros do seu campo. De fato, esses verdes e vermelhos atraem de forma diferente. Espontaneamente, temos vontade de dizer que a obra de North é mais colorida e que a paleta é mais ampla. No balé de Nureyev, a presença em quantidade dessas cores cria uma real separação entre os dois campos.



<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=4371>. Consultado em setembro de 2011. Fotografia Christian Leiber ©.

Percebemos aqui as cores em função de um conjunto de bailarinos. A cor dominante manifesta-se conforme certa qualidade, mas também conforme a maneira em que os movimentos dos bailarinos evoluem em cena. Cada vez que um bailarino se move e ocupa a cena, nosso olhar é atraído por ele. Ao contrário de Nureyev (e o veremos daqui a pouco), notamos que as cores são representativas conforme sua intensidade: o

mundo das crianças é representado por cores claras e o dos adultos por cores mais escuras.

Como podemos ver na fotografia abaixo da direita, Romeu veste um colante violeta e uma túnica vermelha. Sabendo que o violeta é percebido no ocidente como a cor do luto e o vermelho como a cor da paixão, podemos imaginar uma Julieta atormentada pela sua morte próxima e o seu amor por Romeu, sentimento irradiado através do seu vestido amarelo. Seria a vontade do diretor ou a nossa percepção da interpretação que possuímos? Mais adiante, quando Tybalt é morto por Romeu, Julieta entra em cena com um vestido azul, quando é amarelo no balé de Nureev. Tanto um como o outro são cores que levam do verde ao vermelho, e vice versa (ver o círculo cromático mais adiante). Nas duas interpretações, ela executa gestos de furor ao descobrir que Romeu é o assassino do seu primo. Tybalt veste preto, porque é a sua morte que separa Romeu de Julieta, justificando as peripécias finais que todo mundo conhece.



<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=4371>. Consultado em setembro de 2011. Fotografia Christian Leiber ©.

Para Nureiev, as cores são metalizadas e cintilantes pelas matérias, seda e cetim e os bordados dourados, que harmonizam perfeitamente com a luminosidade alaranjada até a escuridão total – da esperança de Julieta até sua condenação e até sua morte. O clã dos Capuletos é representado pelo vermelho-violeta. Julieta usa um vestido laranja claro para lembrar sua juventude e um tapa-colo vermelho. Os Montéquios usam o verde-azul. O contraste é marcante durante as cenas de briga. Benvolio, amigo de Romeu, veste colante e túnica verdes. Romeu veste a mesma túnica, mas com um colante branco, acadêmicos, usados pelos bailarinos durante os ensaios. É claro que é para destacá-lo dos demais, assim como Tybalt, amigo de Julieta e capuleto, veste um colante com túnica estampada de

losangos nos tons dos "Capuletos" (ver as fotografias abaixo). Mas o branco que Romeu veste produz um efeito visual interessante durante o baile de máscaras organizado pelos Capuletos. Nesse baile, para não ser reconhecido e para ver sua Julieta, ele veste uma túnica vermelha e usa uma máscara preta. Eles dançam um *pas-de-deux* onde se misturam as cores laranja, vermelho e branco, quando Julieta oscila entre seu clã e o seu amor. Paris, um jovem nobre da corte de Verona, a quem Julieta está prometida, está vestido de branco e ouro durante todo o baile, assim como a ama de leite de Julieta. Os dois têm um papel pacificador. Aqui, o conhecimento da história e a ação, associadas às cores, nos revelam a psique de Julieta.



<http://fomalhaut.over-blog.org/article-Romeu-et-juliette-version-rudolf-noureev-opera-bastille-71915791.html> <http://www.culturekiosque.com/dance/reviews/rhfRomeu.htm>
Consultados em setembro de 2011

A representação cênica pelas cores dos personagens de Julieta e de Romeu evoluirá no decorrer do balé. Durante outro *pas-de-deux* mais íntimo, os reencontraremos ele de branco e ela de laranja. Mais adiante, os dois vestem branco durante um momento de amor. Durante seu casamento com Romeu, Julieta usa um vestido laranja cintilante. Até o golpe fatal, quando os pais dela a obrigam a usar um vestido de veludo cuja cor oscila entre o vermelho/violeta/marrom escuros, ou seja, que tende para o preto (ver a estrela cromática acima), quando ela recusa a mão de Paris. Os braços em cruz e o rosto com expressão de desamparada, Julieta entende que está condenada. Ela vai morrer com essa dor. Romeu está vestido de verde na cena final, como no início. O vermelho e o verde se confrontam numa atmosfera alaranjada, que vai escurecendo conforme a ação, vai avançando e quando o branco vem trazer esperança, união e amor e amenizar as tensões. Claude Romano afirma a idéia de que as cores não contêm *qualia*, que nenhuma cor contém uma qualidade, ou seja, um elemento subjetivo que seria ativado no contato visual.

Que haja uma estruturação fenomenológica irreduzível dos diferentes tipos de fenômenos coloridos leva a pensar que a idéia de uma sensação atômica indiferente a sua estruturação perceptiva é uma ficção teórica. Em todo caso, uma ficção desprovida de qualquer alcance descritivo. Toda experiência é qualitativamente única, mas não é constituída de qualia (Romano, 2010, p. 157).

Este caráter fenomenológico irreduzível é dado por uma cultura que confere um valor qualitativo a cor desde muito tempo engravado no mais profundo das consciências e aceito também. Isso parece então natural e quase objetivo. Para dar um exemplo, eis o que Itten propõe a respeito das cores das quatro estações:

[Elas] permitem demonstrar que a compreensão das cores pode ser perfeitamente objetiva, apesar de que cada homem vê, sente e julga a cores de forma completamente pessoal. O julgamento, agradável/desagradável, não pode representar uma referência válida para apreciar as cores no seu justo valor. É preciso examinar cada cor em relação a sua cor vizinha e depois o conjunto das cores da composição a fim de criar um elemento de referência utilizável. Uma cor nunca está isolada. Ela deve ser entendida no seu contexto (Itten, 1990, p. 84).

A tese de Romano, sustentado que as cores não contêm *qualia*, corrobora os dizeres de Itten, como se dissesse que as cores deveriam ser apreendidas, percebidas umas em relação às outras; uma visão holística num *sistema diferenciado* que leva em conta os contrastes e as complementaridades das cores.

A percepção das cores é um fenômeno fundamentalmente holístico [...]. Em um sentido, nunca percebemos uma cor isolada. Percebemos um jogo de cores entrando em ressonância e contrastando umas com as outras, sobre um fundo de coexistência espacial: a percepção de cada cor depende da cor de todas as demais (Romano, 2010, p.).

É sensivelmente a mesma coisa para o estudo das formas e dos perfumes. Itten prossegue: “O caráter jovem, claro e resplandecente da natureza na primavera é expresso pelas cores luminosas que contrastam com as do outono, castanhas e violetas”. Um conjunto diferencial, identicamente repetido no tempo. A dimensão tautológica das cores toma uma importância capital para a percepção que temos delas.

Voltando a Romeu, seria útil lembrar aqui que Nureyev e o seu decorador se inspiraram no quadros da Renascença. Seria então interessante estudar as cores desses quadros e a percepção delas pelas culturas italianas da época. Faltam-nos tempo e conhecimento para fazê-lo. Tenhamos em mente as cores apresentadas no balé de Nureyev onde o verde, o vermelho, laranja, o branco e o marrom predominam. No final do balé, aparece toda a paleta utilizada. O que estabelece o contraste ou as complementaridades são seguramente as formas, as proporções, as matérias, as luzes através das quais aparecem as cores. Em nenhum caso, aqui, o vermelho representou a morte, a violência ou quaisquer idéias preconcebidas referentes a essa cor.



1

O clã Montéquio, de verde, atua em igualdade com o clã Capuleto, de vermelho. Estas duas cores não evocam o bem contra o mal. Senão, haveria alguma coisa maniqueísta que volta sempre, o preto contra o branco, por exemplo. Aqui, o bem não se confronta contra o mal. Apenas duas famílias opondo-se em igualdade. Aliás, no balé de North, o verde representa os Capuletos e o vermelho os Montéquios, o inverso da escolha de Nureyev. Isso mostra bem o tratamento de igualdade dado a essas duas cores e o fato de que elas não têm *qualia*. O livro de Itten nos ensina que o verde e o vermelho são cores complementares. Do verde-azul ao vermelho-

¹Este círculo de cores está entre as ferramentas da linguagem informática. Qualquer pessoa pode recorrer a essas cores para valorizar um elemento, um conjunto de palavras, um título. A cor comunica a intenção dessa pessoa sobre o que ela quer projetar para a realidade. Isso vem de encontro com a definição que Claude Romano dá à cor quando ele fala do “tom de ser”.

violeta saem dois caminhos que mostram o círculo cromático das cores, o azul e o laranja.

Para concluir, no balé de North, é finalmente sobre os corpos dos seus filhos que ocorre a reconciliação entre os Capuletos e os Montéquios, dentro de uma harmonia anunciada desde o início, dentro de uma atmosfera alaranjada revelada no cenário, um por do sol desenhado sobre um fundo azul-noite e por um jogo de luzes. Uma cor quente que aviva as emoções e traz a alegria de viver. Uma cor que simboliza a revelação do Amor Universal na arte religiosa. É, aliás, na esperança de reconciliar os Capuletos e os Montéquios que o Padre Laurent celebra o casamento de Romeu e Julieta. Segundo Goethe, é uma cor que representa “o ardor extremo assim como o mais doce reflexo do por do sol. Razão pela qual ela se revela agradável no cenário e na forma de figurinos” (Goethe, 1973). Na história, Julieta decide cair num sono letárgico, fazendo-o crer de sua morte por amor a sua família. Na segunda vez, ela se mata por amor a Romeu. Para Nureyev, a reconciliação se faz num fundo azul-preto da noite, enquanto quase todo o balé fica banhado numa atmosfera alaranjada, também de um por de sol. Azul e laranja são também duas cores complementares.

A cena da salvação na versão de North, apresenta uma paleta de cores que compõem os três atos com os dois casais de cores complementares que conhecemos, e mais o branco e o amarelo-ouro.



<http://www.culturekiosque.com/dance/reviews/rhfRomeu.htm>

Essa harmonia das cores, da paleta, deve “liberar-se do condicionamento subjetivo, diz Itten – gostos, impressões – e erigir-se numa lei objetiva”. Entende-se por harmonia um certo equilíbrio. Itten se

baseia no estudo dos processos fisiológicos da percepção das cores e mostra que, se contemplarmos um quadrado laranja, perceberemos um quadrado verde quando fecharmos os olhos; e vice-versa. Ou seja, “a imagem residual será sempre a cor complementar, o olho tentando restabelecer o equilíbrio”.

No caso do nosso balé, encontramos-nos banhados num conjunto de cores complementares. Será que isso quer dizer que apenas as cores complementares, evoluindo entre si, são capazes de criar uma harmonia? Itten escreve que “o princípio fundamental da harmonia deriva da lei dos complementares exigidos pela fisiologia” (Itten, 1990, p. 21). Será que a harmonia vinda de um processo fisiológico rima com lógica? Ou seja, pode-se construir um sistema de cores porque este atende a uma lógica interna? Para a primeira pergunta, fica fácil responder que não, porque duas cores contrastadas, branco e preto, podem ser também harmoniosas, oferecer uma sensação de equilíbrio ou, pelo menos, não criar a sensação de desarmonia, sendo que a harmonia é um assunto de subjetividade e percebida diferentemente conforme as culturas. Parece mais delicado responder a segunda parte de nossa pergunta que nos orienta para a leitura do livro *Observações sobre as cores* de Wittengstein por Claude Romano, que trata da lógica e da gramática das cores. Antes de fornecer detalhes sobre este ponto, não devemos esquecer-nos de dizer que Claude Romano refere-se ao pintor Cézanne quando este defende que as cores mantêm com a natureza relações necessárias, que não dizem respeito nem a lógica do pensamento nem a uma única linguagem: haveria então uma “lógica colorida”, oriunda das relações necessárias ou naturais? A natureza não possui cores, ela é incolor. O que percebemos como cor apenas é uma reação física. A cada uma delas está associada uma cor, a natureza criando um sistema associativo de cores vindo da física que entendemos como lógica? Se, conforme Cézanne, ela não vem nem do pensamento nem de uma linguagem e, subentendido de uma gramática, de uma sintaxe, de um arbítrio, isso significa que ela provém da natureza.

Segundo Wittengstein, propor uma gramática das expressões das cores não quer dizer criar uma teoria da cor, mas interessar-se pela lógica dos conceitos da cor. Isso quer dizer que é a linguagem, estruturada pela

gramática, que cria a essência de uma cor. Entretanto, sabemos que podem existir coisas coloridas na ausência dos conceitos e da linguagem. O que fica claro para Wittgenstein é que, na realidade, não há nada que imponha uma regra na gramática. Romano mostra que:

Se as necessidades que estruturam o campo das cores são apenas convenções gramaticais, isso implica [por um lado] que elas são criadas ou instituídas pela linguagem como prática humana. (Tocamos aqui o campo da criação, da composição, intimamente ligadas a uma cultura). E, por outro lado, que elas poderiam ser diferentemente do que são, ou seja, que poderíamos ter conceitos das cores, diferentemente ligadas entre si (O contexto determina as relações das cores) (Romano, 2010, p. 123).

A lógica colorida de Cézanne opõe-se a gramática das cores de Wittgenstein.

Vejamos o caso das cores complementares que observamos nas duas interpretações de Romeu e Julieta. Será que aquele conceito das cores complementares: vermelho-verde/laranja-azul, e a escolha aqui feita de a ela recorrer, provêm de uma lógica colorida ou de uma gramática das cores? Ou ainda, será que aquela escolha decorre de uma convenção da pintura, onde os coreógrafos se inspiraram nas pinturas da Renascença, o que, eu penso, se aproxima da visão fisiológica. Será que fisiologia rima com lógica colorida? As cores complementares, que acabamos de ver, são fisiológicas. Elas procedem então de uma necessidade natural do homem, assim como a lógica colorida é também natural. A gramática é uma escolha que dá estrutura a linguagem. Mas, se é uma escolha decorrente de uma necessidade fisiológica, ou seja, uma falsa escolha, gramática e lógica colorida parecem então confundir-se.

São esses os processos que constroem uma dramaturgia das cores, como elas têm sentido no balé, como elas são pensadas pelo criador em coerência com as outras artes do balé. Reportemo-nos ao círculo cromático e imaginemos que, no lugar da relação vermelho-verde representando os Capuletos-Montéquios, temos uma relação vermelho-laranja. Caímos aqui na nuance e corremos o risco de associar uma relação força/fraqueza. A cor

laranja esmaecendo na sua relação com o vermelho e no contexto do confronto entre os dois clãs fica menos forte. Agora, imaginemos uma relação de correspondência laranja-violeta que separa o vermelho. Isso funcionaria melhor. Entretanto, vimos anteriormente que a cor dos Capuleto, para Nureyev, aparecia, pela matéria, pela quantidade e, sobretudo, pelas luzes, vermelho-violeta-marrom. Essas cores são mais próximas no círculo cromático por serem facilmente dissociáveis pelo olho. Ora, o drama exige uma separação para dar sentido. Assim, o fato de escolher cores complementares para representar os Capuletos e os Montéquios faz todo sentido. A relação amarelo/violeta, outro par possível de cores complementares, também teria funcionado.

As possibilidades de expressão dos instrumentos, assim que as da cores, são exploradas por Nureyev e North. A evolução do personagem é, de fato, percebida pela evolução dos figurinos, porque as cores assim como os *leitmotive* de Prokofiev fazem evoluir a ação e determinam a psicologia dos personagens. As cores, os gestos dançados e a música são o drama. Nossa descrição da evolução do vestido de Julieta e da roupagem de Romeu, durante o balé, mostra como as cores atuam aqui como revelação de um estado de ser num contexto dado. O que convém às cores também se adapta a outros elementos artísticos.

Michel Henry cita Kandinsky quando este explica que “os meios usados em qualquer arte, vistos de fora, são completamente diferentes: sonoridade, cor, palavra (...). Em último caso e vistos de dentro, esses meios são absolutamente parecidos (Henry, 1988, p. 176-177). Todas as artes revelam uma mesma realidade subjetiva, sem por isso conter uma própria, que as torna homogêneas e capazes de estabelecer um “formidável contraponto onde convergiram todas as energias que constituem juntos a atividade criadora dos homens: [A arte monumental]” (Henry, 1988, p. 177). O balé é um exemplo disso, um gênero no qual se revela a interioridade do criador, a dos intérpretes e dos expectadores, espelhos das realidades subjetivas da música, da coreografia, das formas e das cores. Michel Henry explica:

Um balé só pode ser criativo se as sonoridades, das quais é fonte, são as sonoridades dos próprios movimentos, dos

movimentos abstratos, privados de todo significado objetivo, reduzidos a sua pura subjetividade, a sua própria sonoridade (Henry, 1988, p. 180).

É a expressão das cores e sua estética que sentimos aqui pela dramaturgia. As cores só têm sentido entre si, no interior de um sistema diferenciado, e expressão do trabalho do próprio criador.

Orfeu – Um corpo cênico “arquétipo”

Emblema do conflito interior, Orfeu veste uma combinação de um verdadeiro amarelo sobre o qual é costurado um tubo vermelho. A maneira tortuosa como é costurado o tubo vermelho lembra a serpente que morde Eurídice na floresta e lembra o tempo todo o que é a própria fonte da tragédia.



Desenho realizado por Jean-Jacques Le Forestier, da Ecole Supérieure d'Architecture des Jardins de Paris.

Vamos parar um pouco sobre a cor amarela, a cor mais presente na roupa de Orfeu e o seu significado. De fato, o amarelo é a cor simbólica do sol, do ouro, dos alquimistas e define fortemente o simbolismo religioso:

O simbolismo religioso não desconhecia essa característica da cor amarela. O amarelo é ainda o Amor, simbolizado também pelo vermelho, mas o Amor da cor amarela está associado à Luz, ou seja, à Sabedoria. É uma cor do movimento, como o vermelho; une o pensamento ao movimento. É também a Ação, mas Ação que se faz conceito. É o Verbo [...]. O ouro era a cor consagrada a todos os intermediários entre os homens e o céu, a todos os grandes iniciadores, aos guias das almas, aos que possuíam o dom de convencer e são os depositários dos segredos

divinos [...]. O ouro e o amarelo são os emblemas da Fé no simbolismo cristão. [...] (Rousseau, 1980, p. 128-132).

Itten escreve que “só o ouro é capaz de representar simbolicamente essa luz celeste [...]. Grunewald coloca o Cristo ressuscitado na glória de uma cor amarela que representa a sabedoria universal”. A essas duas fontes, podemos acrescentar a definição dada a Orfeu por Edouard Schuré:

Nome de iniciação conquistado através de provas e recebido dos seus mestres como sinal de missão. Orfeu ou Arfa quer dizer: Aquele que cura através da luz. Arfa é uma palavra fenícia composta por *aour*, luz e por *rophae*, cura (Schuré, 1960, p. 230).

Eis uma maneira de revelação do invisível: o Cristo simbolizado pelo amarelo, pela luz e pelo personagem de Orfeu. Um homem que, por amor ao próximo, ilumina com sua arte e seu canto, e convence com suas palavras e seus dons as trevas. Orfeu é associado a Cristo na época medieval e Balanchine sabia disso. Os gestos de Orfeu traduzem o sofrimento, braços angulosos, dobrado sobre si mesmo, contração. “Orfeu chora Eurídice. Está parado de costas para o público, não se mexe”, são as indicações cênicas anotadas na partitura musical.

Gostaríamos de nos deter um momento no caminho entre a aparição em cena da roupa de Orfeu e o significado que podemos lhe atribuir, a fim de fornecer um exemplo de nossa visão holística ou sinestésica. Num primeiro tempo, descrevemos a roupa de Orfeu que é um simples macacão amarelo e vermelho. As cores justificam o uso, por Noguchi, das cores primárias. Itten fala de um acordo “poderoso, luminoso que irradia de um saber todo poderoso”. O vermelho parece aprisionar o amarelo, o que lembra a fonte da tragédia, ou seja, a mordida da serpente que mata Eurídice. Sabemos que a cor amarela traduz aqui a candura e a inocência de Orfeu, mas ela simboliza também a luz, a fé, a ação e o Amor. No que se refere ao vermelho:

O sangue e a paixão. ilustram a energia vital e a coragem, mas possuem também uma face escondida [...]. É talvez com essa noção de poder que o vermelho tende para uma

dimensão mais negativa. Porque a força e o poder não controlados se tornam perigosos. Por extensão, o vermelho simboliza também as pulsões dos homens: a agressividade, o gosto pela destruição, o egoísmo; e também conotações sexuais [...]. Ódio e paixão, energia vital e pulsão de morte... O vermelho ilustra as emoções mais violentas da natureza humana: perigosa e destrutiva (Neuville, Clermont, 1996, p. 21).

Segundo Marcel Détiene, o vermelho simboliza também e, metaforicamente, a cor de Dionísio: “[...] Dionísio, com o corpo em forma de cachos, roupa avermelhada e grãos inchados. [...] Entrelaçado no arco-íris de suas aparições as cores afinadas de sangue jorrando e do vinho espumante (Detienne, 1998, p. 8-9).

O tema do balé mitológico nos leva a comunicar essa informação. O simples fato de pronunciar a palavra Orfeu faz com que isso nos leve ao mundo de Apolônio e de Dionísio. O vermelho é uma cor quente, ardente. A forma do tubo enrolado sobre o amarelo, de tamanho maior, nos faz dizer que o ato aqui é maléfico: a mordida da serpente. Por outro lado, se fomos levados a entrar em contato com essa relação Orfeu/Cristo, é porque sabemos que Balanchine tendeu para a cristianização dos personagens mitológicos da Idade Média ao colocar em cena o Anjo preto, no lugar de Hermes. Através dessa roupa, revela-se uma vontade de expressar a luta (interior) e também o sofrimento de um homem aprisionado numa situação que ele deve, imperativamente, resolver e livrar-se dela. No começo do balé, a harpa, que representa a lira de Orfeu, toca gamas descendentes, numa pulsação regular, no tom de *mi*; gamas essas que são retocadas na “Apotheose”, nas quatro primeiras medidas. Na chegada de Apolo em cena, vestido de dourado, na quinta medida, a harpa toca gamas ascendentes no tom de *ré*. Stravinsky toma dos modos eclesiásticos, aqui dórios e frígios, sendo os dois oriundos dos modos gregos². Depois de um contra senso, o modo dório, na Idade Média, (ao contrário da Antiguidade) designa o *ré*, e o modo frígio o *mi*. Para Aristóteles, o modo dório e modo frígio são os dois

² Esta observação é também assinalada por Andriessen Louis, Schöenberger Elmer no *The Apollonian Clockwork*, Oxford University Press, 1989, p. 61.

principais modos gregos. No Livro VIII da *Política*, ele explica que as harmonias afetam os personagens de maneiras diferentes. Enquanto o modo dório dá estabilidade e medida, o modo frígio entusiasmo (ARISTOTELES, 1990, p. 534). Stravinsky reutiliza essa distinção entre os dois modos, mas referindo-se às designações da Idade Média.

1. Ao modo de *mi* frígio, devem corresponder gamas descendentes que representam o canto de Orfeu, o qual, impaciente e imprudente, se compromete a descer aos Infernos.
2. Ao modo de *ré* dório, é Apolo que aparece para levar aos céus a alma de Orfeu.

Aqui, existe claramente uma distinção feita pelo compositor entre o dionisíaco e o apolíneo. Entretanto, a sonoridade dos modos pouco importa. A utilização desses dois modos cria, mais uma vez, um quadro composicional para Stravinsky e é a imagem dos dois pendores do homem – assim como em *Apollon musagète* – que ele quer transmitir com sua música.

Foram os elementos do mito de Orfeu, expressamente acentuados para salientar momentos de força dramática e para concentrar-se sobre aspectos da história, que interessaram o compositor e o coreógrafo. A capacidade musical de Orfeu, seu sofrimento, seu amor por Eurídice foram escolhas evidentes, reativas, para a elaboração musical e coreográfica, dando lugar a um gestual de pantomima.

Foi em 1947 que Isamu Noguchi ficou encarregado de conceber os cenários e os figurinos de Orfeu. Ele não era estranho ao mundo da dança, tendo colaborado antes com Mercê Cunningham e Martha Graham. Ao contrário da interpretação de Bauchant em Apolo, os cenários e os figurinos concebidos por Noguchi para Orfeu foram acolhidos com grande alegria. Interdisciplinares, as obras de Isamu Noguchi mostram uma paixão pelo teatro, pela ordenação espacial, pelo uso da luz e uma riqueza cultural adquirida graças a muitas viagens e contatos no exterior.

É o conjunto dos elementos utilizados para criar o balé: cores, gestos e música nos levam a dizer que o arquétipo representado aqui é a Paixão de

Cristo. O próprio Orfeu é um arquétipo da paixão, um modelo, uma referência, no seu sentido mais amplo, a quem foi conferida uma dimensão religiosa.

O Doutor Roland Cahen propõe uma adaptação da obra de Jung e define o arquétipo da seguinte maneira:

Eles têm estruturas mentais inatas que subentendem a consciência. Os arquétipos são modelos de ação e de comportamento [...]. O arquétipo é de certa forma a imagem do instinto. O instinto coloca sua máquina em marcha evocando na mente a imagem arquetípica que lhe corresponde, imagem que, por sua vez, se torna o motor da ação e do comportamento (Jung, 1998, p. 41-42).

Conforme René-Lucien Rousseau, as cores manifestam os arquétipos operando uma síntese ou uma passagem entre o mundo físico e a metafísica:

As cores se referem a arquétipos que se tornam, assim, como a essência do Vermelho, do Azul, etc., complexos universais válidos para o mundo psíquico; este se confundindo na sua infraestrutura com o mundo físico, prolongando-o, exprimindo-o. Trazidas ao profundo nível dos arquétipos, as cores nos aparecem como encruzilhadas onde se encontram a Arte, a Ciência, a Filosofia, as Religiões. Tais como postes sinalizadores, elas indicam o sentido das energias físicas como energias morais. Elas formam uma ponte entre a Ciência e a Arte, entre a Física e a Metafísica, entre a Natureza e Deus. O arco-íris era considerado, nas antigas tradições, como tal ponte entre o Céu e a Terra [...]. E se as cores são apenas aparências, seu mérito é justamente o de nos lembrar que o vestido multicolor de Isis esconde a divindade, ou seja, a única e indestrutível Verdade (Rousseau, 1980, p. 13).

O conteúdo da citação pode contradizer o que dissemos anteriormente sobre a separação entre o mundo físico, atômico e o mundo

das sensações, ou dos *qualia*. Aqui, trata-se de outra coisa. A cor se torna um lugar onde se encontram a matéria física, os átomos e o mundo dos arquétipos. É a projeção psíquica de uma pessoa que encontramos no físico, formando assim “uma ponte entre a Ciência e a Arte, entre a Física e Metafísica, entre a Natureza e Deus”. Para Rousseau, o arquétipo se projeta na cor. Anteriormente, vimos o arquétipo da Paixão de Cristo através da ação de Orfeu em cena, expressa pelo amarelo.

Para fins de análise, o fenômeno da cor só pode ser entendido graças à dupla “olho/cérebro”, a associações de idéias e de percepções, a um esforço do homem em direção ao elemento a ser visto: conhecimento da mitologia, escritos de artistas, forma de aparição das cores em cena ligadas aos movimentos musical e coreográfico, suas freqüências e suas proporções. Trata-se de fazer um “esforço de síntese” ou uma sinestesia entre o ato criador, a interpretação da obra e o seu acolhimento.

Cave of the heart (Medeia): um corpo cênico que se torna cor

Os escritos de Noguchi e os que lhe são consagrados quase nunca evocam as cores. Em *Sculptor World* (Noguchi, 2004), ele descreve *Cave of the Heart* como uma dança de transformação: ele se refere ao drama de Noh. O escultor nipo-americano conta que Medeia matou os filhos que teve de sua união com Jasão. Por isso ela se transforma e é consumida pelas chamas do sol, seu pai. A paisagem é construída à imagem das ilhas gregas. Há um vulcão no horizonte, formado por artérias pretas do coração – as formas elementares são comuns para o artista – que levam para ilhas de pedra. Do outro lado, uma serpente enrolada acolhe em seu centro uma “árvore aranha”, ou ainda uma “aureola de camas”, a “sarça ardente” que Medeia veste na cena final.

Uma observação feita em relação a uma produção de Noguchi, Rei Lear em 1955 com a Royal Shakespeare, merece ser feita porque parece válida para *Orfeu* e a *Cave of the Heart*.³

Ele elaborou uma simbologia fundada na força elementar do objeto, assim como sobre a cor e a forma, para criar “um

³ O autor do artigo lembra que Noguchi só foi confrontado com a tragédia uma única vez - com o Rei Lear - mas o foi duas vezes com *Orfeu* e *Cave of the Heart*.

contraponto abstrato e associativo” ao jogo dos atores. Cada componente material e formal do seu trabalho cenográfico encarnava o significado subjacente à ação cênica, até sua progressão. A natureza dos objetos, a alternância e associação das cores traduziam as diferentes fases da tragédia. Ele cita Noguchi para quem o teatro é uma cerimônia, a representação e um ritual (Lista, 1997, p. 428).

Há de fato uma dramaturgia da matéria e das cores e a Obra de Noguchi é um exemplo perfeito disso. Como foi feito com Orfeu, escolhemos isolar um figurino, o que vem contradizer nossa observação sobre a necessidade de uma visão holística para apreender o fenômeno da cor. Mas, aqui, nem o cenário muda, nem os figurinos dos personagens. Assim como Julieta, a princesa usa um vestido laranja. Jasão e a sacerdotisa estão em preto e vermelho, e Medeia usa um vestido preto sobre o qual são bordados motivos verdes e dourados.



<http://www.exploredance.com/article.htm?id=532>. Consultado em setembro de 2011.
Captura de tela.

Nosso interesse está focalizado na maneira como Noguchi faz a morte manifestar-se em cena. Com ciúmes do amor entre a princesa e Jasão, Medeia coloca uma coroa envenenada sobre a cabeça da moça. Na cena final, Medeia entra no palco olhando para frente e de perfil para o público, inteiramente coberta por um tecido violeta que se arrasta pelo chão e cobre o corpo da princesa morta. Ela será descoberta mais tarde por Jasão. O violeta aparece no seu espectro através do jogo de luzes e da textura do tecido, e no contato com o fundo preto do cenário, cinza e vermelho. Aqui, o vermelho domina em quantidade e “pode atuar de maneira apavorante, principalmente quando tende para a cor púrpura”.

A cor violeta expressa a morte, o mistério. Ela marca a transição entre a vida e a imortalidade, simbolizada pelo azul (Rousseau, 1980, p. 171). Aqui, a morte não se manifesta nem por encadeamento coreográfico, nem por um motivo musical, mas pela cor sob uma forma e uma progressão cênica bastante surpreendente. Será a primeira e última vez que aparece em cena. Conforme as culturas, o violeta responde a diversos significados. No ocidente, os sacerdotes usam uma casula violeta para celebrar os enterros. Levando em conta a história, é a morte que lembramos ou a passagem da vida para a morte.

Para representar a morte, o corpo cênico desaparece para tornar-se matéria e formas coloridas. Podemos nos frustrar por não encontrar mais informações sobre as cores e sua linguagem nos escritos de Noguchi, sobre o artista e, de maneira geral, sobre os diretores. Encontramos informações mais precisas sobre figurinos, os tecidos usados, as formas, as cores, porém nada sobre sua expressão ou dramaturgia. Num caso como o de Medeia, um mito muito conhecido, objeto de várias interpretações, e sabendo que Noguchi se inspirou nas culturas que ele encontrou em suas viagens, sentimos vontade de ir além e saber se essa manifestação da morte corresponde aqui a alguma cultura em particular. Até porque, logo após esta cena, Medeia se posiciona sobre o vulcão construído por artérias, com a "árvore de aranhas", quando a cena está numa atmosfera vermelha, executando movimentos de braços e pernas que lembram, sem dúvida, a deusa indiana Shiva.

Podemos interpretar de maneira diferente as razões pelas quais representou-se a morte pela cor e pela forma e não pelo corpo. É um episódio fundamental no balé pela sua originalidade, mas também porque é a partir desse momento que Medeia irá realmente separar-se de Jasão, que morre também. O corpo e a alma são separados pela cor e ficamos frente ao mistério da morte.

*

É difícil concluir este ensaio, porque me falta distanciamento para tirar conclusões ou, eventualmente, emitir generalidades. O objetivo principal, que é o de completar meu estudo sobre as relações entre as artes no balé, foi alcançado no sentido em que o trabalho permite refinar o

sentido de observação, apreender diferentemente o gênero balé, repensar o equilíbrio entre as artes e procurar responder às seguintes perguntas:

Haveria uma arte que predomina sobre as outras? As artes do balé, que formam uma arte monumental, estariam associadas para expressar a mesma coisa? As artes o fazem em fusão ou em contraponto? Estas perguntas dizem respeito à dramaturgia? Esses elementos dramáticos procedem de uma lógica ou de uma gramática?

Nosso primeiro exemplo de balé permitiu abordar essas duas noções através do exemplo das cores complementares e observar que lógica e gramática remetem, neste caso, a uma necessidade de ordem fisiológica. *Orfeu* introduziu o arquétipo, um mundo invisível que as cores manifestam.

Finalmente, Graham e Noguchi apresentam um corpo cênico que se torna cor, uma forma violeta, cujo significado simboliza a passagem da vida para a morte, que atende às exigências dramáticas da obra que deve manifestar em cena a morte da princesa e depois a de Jasão.

Esta leitura do corpo cênico pela cor deve, agora, ser aprofundada e estendida a outras relações, a fim de ter uma idéia mais ampla e precisa do sistema diferencial no qual a percepção das cores pode ser compreendida. Outro trabalho interessante a ser desenvolvido seria o de imaginar uma história do balé através das cores e das iluminações, partindo de pesquisas efetuadas a esse respeito sobre o balé de Corte e balé romântico.

Referências bibliográficas

DUUS, Masayo et Peter. *The life of Isamu Noguchi: Journey without Borders*. Princeton University Press: 2004.

Galerie Claude Bernard. *Isamu Noguchi*. Galerie Claude Bernard, prefácio de Annette Mickelson, 1964, 14 p.

HENRY, Michel. *Voir l'invisible sur Kandinsky*. Paris: François Bourin, 1988.

HUNTER, Sam. *Isamu Noguchi*. New York: Abbeville press, 1978, 334 p.

ITTEN, Johannes. *The art of color: the subjective experience and objective rationale of color*. New York [Estados Unidos]: John Wiley & Sons, 1999.

ITTEN, Johannes. *Art de la couleur*. Paris: Dessain et Tolra, 1990.

JUNG, Carl. *L'homme à la découverte de son âme*. Paris: Albin Michel, 1998.

KANDINSKY, Vladimir. *Du spirituel dans l'art*. Paris: Gallimard, 1988.

LISTA, Giovanni. *La Scène moderne*. Arles: Actes Sud, 1997.

NEUVILLE Virginie, CLERMONT Pauline. *Le langage des couleurs*. Évreux: Marabout, 1996.

RIOM, Charlotte. « Deux choréographies, deux regards sur Roméo et Juliette de Prokofiev. Une inspiration dans les peintures de la Renaissance italienne » in *Le Paon d'Héra* n°3 (Roméo et Juliette), Neuilly les Dijon : éditions du Murmure, dezembro 2007, p. 163-177. Traduzido ara o ingles por Sabrina Laigles com releitura do autor.

ROMANO, Claude. *De la couleur*. Paris : Les Editions de la transparence, 2010.

Romeo et Juliette. Ballet de l'Opéra National de Paris. 1995-1996, Opéra Bastille.

ROUSSEAU, René-Lucien. *Le langage des couleurs*. Saint Jean de Braye : Dangles, 1980.