



SÃO PAULO
COMPANHIA DE
DANÇA



Palestra para os Educadores

UMA ROUPA QUE DANÇA

Apresentação

A Palestra com o Professor foi desenvolvida pela São Paulo Companhia de Dança para aproximar educadores e professores do universo da dança, num diálogo direto que procura revelar o processo de construção dessa arte. Esse encontro, conduzido pela diretora da Companhia, Inês Bogéa, mostra como a dança pode ser usada como tema ou elemento de atividades educativas e de sensibilização tanto para o ensino regular quanto para ações de arte-educação, educação inclusiva e ensino de artes.

Nesta edição do programa abordaremos um tema rico para a dança: a relação do figurino com a cena, sua importância e evolução através do tempo. Este material de apoio inclui entrevistas com professores, especialistas na área, ilustrações da moda e dos figurinos ao longo dos séculos e imagens do cotidiano da São Paulo Companhia de Dança – uma companhia de repertório que realiza montagens que incluem



trabalhos dos séculos XIX, XX e XXI e obras contemporâneas especialmente criadas por coreógrafos nacionais e internacionais para seus bailarinos.

O conteúdo revela ao professor alguns aspectos da dança e da moda com abordagens interdisciplinares, para aguçar o interesse do estudante e mobilizar sua curiosidade e seu prazer, colocando-o a serviço de sua formação mais ampla. O texto, as imagens e as sugestões para o trabalho com os alunos se completam com o vídeo anexo e procuram estimular o conhecimento da área para auxiliar na sua reflexão de forma criativa e lúdica. O material pode ser utilizado, também, como instrumento para preparar a ida de um grupo a uma apresentação da São Paulo Companhia de Dança para estudantes.



Paula Penachio
Foto: Marcela Benvegna

Sumário

MARCAS DE UMA CULTURA apresenta brevemente a relação da moda com a cultura e com o figurino da dança e ajuda a entender o percurso da moda ocidental através do tempo, por Inês Bogéa; **CURIOSIDADES**, por Marcela Benvegna;

MUSEUS DE MODA traz dicas de sites de alguns museus pelo mundo que abordam o tema, por Marcela Benvegna;

LIVROS SOBRE MODA indica algumas edições sobre o assunto, por Marcela Benvegna;

ATIVIDADES PARA A SALA DE AULA traz sugestões de trabalhos e dinâmicas para grupos, por Flávia Fontes Oliveira;

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS textos consultados e/ou recomendados;

VÍDEO Uma Roupas que Dança, direção de Inês Bogéa [ANEXO].

Getty Images Brasil



O Lago dos Cisnes (1995)
de Matthew Bourne

Marcas de uma Cultura

por Inês Bogéa

Introdução

Como você conseguiria dançar se tivesse algo amarrado às suas mãos, um peso em seus ombros ou uma roupa que limitasse intencionalmente os seus movimentos? E se, em contrapartida, fosse essa roupa que lhe permitisse criar determinadas formas e gestos?

A relação da dança com a moda torna-se muito marcante na História da Dança ocidental a partir das cortes da Renascença. Naquela época, os corpos eram enfeitados para que tivessem prestígio nas suntuosas festas promovidas pelos nobres. Vestidos longos e pesados faziam parte desse cenário, que muda quando a dança cênica se separa da social.

As roupas do dia a dia, que incluíam o uso de adornos de cabeça, saias longas, sapatos e outros acessórios, davam a forma do corpo e determinavam as possibilidades do movimento. No século XX, a moda foi para a cena de outra forma. Uma das primeiras profissionais da moda convidada a criar para a dança foi Coco Chanel (1883-1971), em 1924. Ela assinou o figurino de *Le Train Blue*, de Bronislava Nijinska (1891-1972), para os *Ballets Russes*, de Sergei Diaghilev (1872-1929). De lá para cá, muitos estilistas trilharam esse caminho.



O figurino na dança, pode agir como uma segunda pele, uma parte adicional do corpo, uma prótese. Ele é determinante na coreografia — os movimentos se modificam com o figurino, que fixa a imagem final, criando identidades.

A questão do espaço, da construção da dança, da sua forma e mesmo da percepção do espectador é mediada pelo figurino, mesmo que este seja uma roupa do próprio artista ou ainda a pele do próprio corpo. Os figurinos dão vida à dança e a dança sobrevive nos figurinos.

A história da moda, como veremos, contaminou a imagem da cena e ainda hoje essa parceria oferece surpresas e encanto para a plateia.



Reprodução:
A Pequena Bailarina de
14 Anos, de Edgar Degas

Pele Social Quando passamos por alguém na rua com roupas escuras, saias longas, mangas compridas e o rosto tapado, com apenas os olhos de fora, imediatamente nos damos conta de que essa pessoa faz parte de uma cultura diversa da nossa. Seu modo de se vestir nos provoca estranheza, mas é o bastante para que percebamos outro mundo no meio do nosso.

Em contrapartida, ao passarmos por uma pessoa de calça

Pegue um tecido elástico, envolva seu corpo e crie formas com ele. Com a ajuda de um colega, num espaço mais escuro, ilumine com uma lanterna ou abajur o seu corpo em movimento envolto no tecido. Quais formas você criou? Como esse tecido afeta seus movimentos?

comprida e malha com gola rulê, não vemos o quanto esse vestuário diz sobre a nossa cultura. Nossos próprios hábitos, muitas vezes, tendem a se tornar invisíveis para nós mesmos.

A moda está em constante diálogo com a sociedade. Ela é, em grande medida, uma resposta aos acontecimentos sociais e políticos de cada tempo. Um exemplo: no final da década de 1960, a juventude se entrincheirava na contracultura e denunciava a moda estabelecida como um símbolo burguês. Suas roupas eram improvisadas com tecidos rústicos, roupas folclóricas ou resgatadas dos brechós — a moda, então, incorpora precisamente essa diversidade surgida nas ruas. Em movimento paralelo, uma reafirmação do mundo burguês iria se fazer também pela adoção cada vez mais ampla do prêt-à-porter — roupas compradas prontas —, democratizando o que as antigas casas mantinham como esfera de privilégio.

Podemos pensar também nas roupas como uma maneira de materializar os nossos desejos de mudança, de evolução. Ou ainda como uma manifestação externa e inevitável do que pensamos e do que somos num determinado momento. Através dos séculos, as roupas emitem suas mensagens: na Veneza barroca as mulheres não usavam joias até o dia de seu casamento; na China Imperial as cores definem as classes sociais; o novo look de Christian Dior (1905-1957), em 1947,

Procure no mapa onde fica a Itália, a China e a França e pense sobre como as informações iam de um lugar ao outro no tempo em que não existiam carros, telefones, computadores etc. Imagine quanto tempo demorava para que a moda de um país chegasse a outros países?

com a cintura marcada e a opulência de tecidos, enterra de vez a moda austera influenciada pela guerra.

No início do século XX, o lançamento do *tailleur* – saia e casaco (duas peças) para mulheres – sublinha um desejo de emancipação e de praticidade: roupas do guarda-roupa masculino que ganham adaptações para o cotidiano feminino. André Courrèges, entre 1961 e 1965, dá início à era da liberdade dos corpos. Ele cria uma limpeza de formas e nos apresenta as minissaias, *collants* e calças mais justas, que deixam o corpo mais evidente. Hoje, a busca de materiais leves e confortáveis está cada vez mais de acordo com necessidades de movimento e uma estética de corpos malhados.



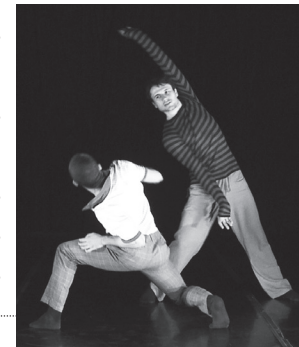
Renata Bardazzi
Foto: Charles Lima

O Ocidente escolheu a roupa como pele social: as roupas revelam o estado social e espiritual dos seres humanos. No cotidiano pouco se percebe isso. Contudo, ao pensarmos sobre o nosso próprio vestuário, observamos como ele muda com o passar do tempo e o quanto reflete a nossa identidade. A dança vai sentir a evolução e a transformação do vestuário e o palco acolherá.

Na moda? Moda é uma palavra muito abrangente, que inclui não somente a roupa, mas hábitos, tipos de design para objetos, automóveis e outros. Segundo o dicionário Houaiss¹, moda “é uso corrente, forma atual do vestuário, gosto ou maneira como cada um faz as coisas, variações contínuas de pouca duração que ocorrem na forma de certos elementos culturais”. Moda é tudo aquilo que está em vigência, inclusive as roupas que se usam.

Dizer que alguma coisa está “na moda” é dizer que é atual, no sentido mais estrito: algo que define o seu tempo. Mas esse mesmo algo logo inicia seu ciclo de declínio. Ou não? Durante várias décadas isso era tido como verdade absoluta. Mas nos últimos tempos deixou de ser. ●

Desde a década de 1980, por diversas razões, a moda se tornou cada vez mais uma escolha pessoal. A partir daí, a decisão individual passou a ser cada vez mais valorizada: componentes da coleção anterior são incorporados à próxima; mergulha-se intencionalmente no passado para trazer algo novo; ele-



Rafael Gomes e Samuel Kavalerski
Foto: Charles Lima

1. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.
Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Como você se veste para ir ao colégio? E a uma festa? Ou a um casamento? Observe como a sua roupa modifica o seu movimento.

mentos étnicos são absorvidos nas peças atuais. Das ruas para os desfiles e vice-versa, a moda conta a história da nossa sociedade. Nesse fluxo contínuo entre as criações dos estilistas e a “roupa de rua” temos – quem diria? – uma imagem do momento que vivemos.

Início da moda O que entendemos por moda surge no século XV, no fim da Idade Média e início da Idade Moderna, tendo como o primeiro período de prática o Renascimento (séculos XV e XVI), numa certa competição social, quando a classe inferior buscava o referencial de ascensão e inserção na classe superior. Com o declínio do feudalismo, formam-se vilarejos e cidades e surge a burguesia, que prospera e se desenvolve economicamente. Essa burguesia insatisfeita



ta com suas condições sociais impulsiona várias mudanças de costumes. A burguesia projeta-se na nobreza: imita seus hábitos de vestir, comportamentos, costumes e imagens. A roupa deixa de ser apenas utilitária para exercer apelo estético e ornamental.

“É um período muito rico, um resgate dos valores humanistas greco-romanos, que haviam ficado esquecidos durante um período chamado

de Idade Média, em que os valores teocêntricos eram mais significativos. Na segunda fase da Idade Média, o período gótico, homens e mulheres vestiam camisolões chamados de opalandas. Esses camisolões não delineavam a forma do corpo, o próprio tecido moldava a roupa. Não existia esse conceito de sensualidade, de erotismo em função das questões teocêntricas. No Renascimento, os valores antropocêntricos começaram a entrar em vigor. Deus não foi esquecido, mas o homem também passou a ser valorizado; há uma mudança dos comportamentos, dos valores, das posturas e dessa forma também, por incrível que pareça, há uma mudança na maneira de se vestir”, explica o professor de história da moda João Braga sobre o início da Idade Moderna.

Dança e Moda Nas cortes da Renascença, no século XVI, as roupas dos dançarinos – todos nobres, em cerimônias da corte – não eram diferentes das dos espectadores. Todos os elementos representantes de seu status social estavam em cena. O enredo era guiado pela entrada e saída de bailarinos atores. No século XVII, as máscaras e as perucas eram empregadas para ajudar a contar a história.

A monumentalidade visual fazia parte do cotidiano das cortes para ressaltar o poder material e se impor diante da socieda-

de. No século XVII, a França começou a ditar moda, influenciando diversos países. Para Luís XIV (1638-1715), rei da França, o luxo ecoava o seu poder. Ele gostava das novas ideias criadas para seu deleite, dos sapatos de salto alto, dos diamantes e dos perfumes. Seu primeiro-ministro, Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), foi responsável pela criação de um dos primeiros jornais de moda, o *Mercure Galant*, que trazia informações das roupas francesas.



Luís XIV reina de 1643 a 1715, impulsionando as artes e a ciência no seu tempo. É considerado o grande pai da dança, pois, além de amar esta arte – ficou conhecido como “Rei Sol” ao dançar o *Ballet de la Nuit* (1653), no qual fazia o papel principal espantando as sombras do seu reino –, criou em 1661, em Paris, a Academia Real de Dança, com o intuito de profissionalizar a dança.

O rei tinha baixa estatura e era calvo. Como estratégia para ganhar mais altura e imponência pediu para que desenvolvessem perucas masculinas com certa altura acima da cabeça e cachos, além de usar sapatos de salto – um salto pintado de vermelho, que ficou conhecido como *talon rouge*, e era usado somente pelos nobres de alta classificação hierárquica.

Na sua corte, as mulheres usavam roupas longas, arma-

das e pesadas, que ocultavam as pernas e os pés. Com tais trajes não havia a possibilidade de fazer muitos movimentos; elas podiam executar figuras geométricas, mas era impossível realizar qualquer salto mínimo ou outro deslocamento vertical. Dessa época, os modos mais comuns de dança eram os conjuntos, como a pavana e o minueto, caracterizados pelo contato com o chão, os andamentos lentos e os passos em pares, com uma série de reverências para os nobres do salão.

O figurino afetou, em grande medida, o desenvolvimento técnico da dança. Seu peso não é suficiente para impedir a evolução dos movimentos, mas ele pode ralentar ou acelerar o desenvolvimento técnico. Por volta de 1750, as roupas da cena ainda eram carregadas como as da nobreza, o que significa que o movimento das mulheres era dificultado pelas vestes longas e pesadas, assim como pela decoração de seus cabelos. Foi por isso que inicialmente os homens desenvolveram mais a técnica da dança, pois os calções bifurcados (antecedentes das calças compridas) permitiam deslocamentos mais amplos. Já o salto dos sapatos, seja dos homens ou mulheres, feito de couro rígido, com três a quatro centímetros de altura, deixava os pés em constante meia-ponta, sem liberdade.

Por essa época, mestres como Jean-Georges Noverre (1727-1810) e intérpretes com Marie Sallé (1707-1756) inova-

ram ao se desvencilharem das perucas e das máscaras para dar maior expressão às suas danças. Mas foi La Camargo (Marie Anne de Cupis de Camargo, 1710-1770), como era chamada na França, quem alterou o rumo do figurino e da dança, como explica Antônio José Faro. “A primeira estrela da dança que ousou saltar foi La Camargo, em 1721, que provocou um escândalo quando mandou diminuir sua saia umas tantas polegadas, permitindo que se visse parte de seu pé. O pintor Lancret retratou-a por essa época, e nesse quadro podemos ver a enorme saia-balão sob a qual aparecem dois pés delicados. Historicamente foi La Camargo quem criou o entrechat, a capacidade de pular no ar tocando a perna da frente com a perna de trás.” Essa sua ousadia saiu do palco e foi para as ruas, influenciando a moda da época.

Em 1727, havia uma portaria na Ópera de Paris que obrigava as mulheres a usarem “calça de precaução” para que, mesmo se houvesse elevação das pernas, não se corresse o

risco de ofender a plateia e a própria dama que dançava. Um fato curioso é que, em 1734, Marie Sallé, já famosa na Ópera, dançou sem nenhuma calça de pre-



caução, ou ornamento na cabeça, ou corpete; apenas um vestido de musselina drapeado, durante o balé *Pigmaleão*, o que foi uma revolução na época. “Mas este ato de bravura de Sallé teria de esperar o aparecimento de Isadora Duncan (1877-1927), 200 anos mais tarde, para se firmar definitivamente. Os costumes da época não permitiam ainda a liberação tentada por Sallé, a qual se apresentou demasiadamente cedo para que se pudesse ter uma continuidade imediata.”²

Os reflexos da Revolução Francesa, associados posteriormente à Revolução Industrial, trouxeram novidades ao vestuário e aos figurinos. Antonio Faro esclarece: “A batalha entre as pesadas saias e a liberdade muscular continuou até a Revolução Francesa, quando Maillot, modista da ópera francesa, inventou a malha, que daria maior liberdade de movimentos a todos os artistas. A malha ganhou o beneplácito do papa, que aceitou o seu uso nos teatros sob sua jurisdição, só insistindo em que elas fossem azuis para não sugerir a perigosa cor de carne... Ao mesmo tempo temos a Revolução Industrial na Inglaterra”.³

Em 1795, um grupo de mulheres muda completamente sua maneira de se vestir, passando a usar vestidos leves sem nenhuma estrutura rígida e sapatos de tecidos e com

2. FARO, Antonio José. Pequena História da Dança. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

3. Idem.

Procure saber o que aconteceu na Revolução Francesa e na Revolução Industrial.



saltos pequenos, que trazem flexibilidade aos pés e possibilitam saltos, equilíbrios e giros. Conhecidas como as Merveilleuses, elas proclamam a força do pensamento e da natureza, ressaltando o poder da arte e a liberdade.

Durante o Império de Napoleão Bonaparte, de 1804 a 1815, o fascínio pela Antiguidade ganha seu apogeu. Olha-se para o passado como inspiração que influencia as roupas e os costumes. O neoclassicismo é um movimento que dá liberdade ao corpo por transformar a roupa da cena. Os elementos nacionalistas e locais estavam presentes nos palcos.

O Romantismo do século XIX (1820-1840) traz transformações graduais à roupa do Império, exaltando a criatividade e a emotividade. A roupa feminina tem silhueta mais volumosa, vestidos cônicos com anáguas, mangas bufantes, decotes rebaixados e com ombros caídos. Os vestidos se encurtam ligeiramente. A referência masculina da época é o dandismo: austero, imponente e sofisticado. Eles usavam roupas justas (calça, camisa e colete), golas altas engomadas e cartola.

O Romantismo tem como uma das suas características trazer à tona o passado perdido com o inovador processo da Revolução Industrial. Os avanços tecnológicos têxteis vão fa-

vorecer essa ideia de fluidez, com roupas sem armações de vime, nas quais o volume é conquistado com anáguas que se movem com o corpo. Há uma mudança na estrutura da moda como um todo, da roupa da rua e da roupa da cena. É no século XIX, quando a moda se volta novamente para os tecidos pesados, de veludo e com armações, que as roupas de rua deixam de ter uma relação com as roupas de palco. Mas é bom ressaltar que no século XX as roupas do dia a dia reaparecem na cena.

Nesse momento surge o *tutu* (1832). É a liberdade da bailarina em termos de movimentos, com a sapatilha de pontas tornando-a leve e flutuante. O *tutu* tem duas formas principais – romântico e clássico – e a caracterização dos personagens na dança clássica muitas vezes é dada pela sobreposição de adereços que permitam identificar o personagem.

No período romântico há também várias transformações nos cenários: “um maior uso de praticáveis e alçapões por meio dos quais os personagens podiam aparecer e desaparecer, e a invenção do ciclorama e do diorama. Por meio deles era possível variar os efeitos de luz por intermédio de cortinas translúcidas. O mesmo período viu o aparecimento da iluminação a gás, que não manchava o cenário e permitia que se produzisse a ilusão de ser dia ou noite. Assim, os palcos podiam oferecer ao público desde castelos



Coreografia de George Balanchine © 2008 The George Balanchine Trust

góticos até grandes mercados populares, de cerradas florestas a barcos ao sabor dos ventos e dos mares tempestuosos”.⁴

No final do século XIX, as bailarinas modernas começam a usar túnicas longas ou curtas para seus espetáculos. E alguns coreógrafos tiram o tutu e o substituem por malhas acadêmicas que moldam os corpos, deixando à mostra as formas de cada um. Cada vez mais se consolidam dois universos distintos: de um lado o palco, de outro a plateia.

Tutu Delicada, toda de branco, nas pontas dos pés. Essa é a imagem clássica da bailarina e toda menina, nalguma altura, já sonhou em ser essa sílfide de tutu. As pernas vão se afinando até a ponta da sapatilha, que parece sempre um pouco acima do chão. Tudo é feito para dar a impressão de que a bailarina não dança, flutua.

O figurino desenhado por Eugène Lami (1800-1890) para *La Sylphide* (1832) é o primeiro esboço do tutu: um vestido com anáguas de musselina, que dá volume a uma saia de crepe branco. Esse figurino, inspirado na moda urbana da época, é herdeiro de uma longa evolução do balé e marca uma etapa decisiva, que fixa o figurino da dança e a imagem da bailarina. Ela agora se sente muito leve, pode levantar as pernas, saltar,

4. Idem.

girar. O tutu permite a realização de todos os movimentos e deixa entrever a silhueta do corpo pelas suas transparências.

A bailarina do século XIX só toca o solo de leve, indiferente ao peso. Marie Taglioni (1804-1884), em *La Sylphide*, encarna esse símbolo do balé romântico: uma mulher que é pura essência, que escapa às leis materiais. A sapatilha de ponta exalta a sua verticalidade. É a essa semideusa, elevando-se do solo sem precisar saltar, que os bailarinos devem se submeter. Evanescente, limitada apenas por essa saia, a bailarina sobre pontas guarda em si as tensões da poesia romântica, sob forma de anatomia humana. Ela liberta a carne e a desmaterializa em emoção.

O tutu romântico, branco e longo, é um atributo inseparável das “almas dançantes”, como em *Giselle* (1841), de Jules Perrot (1810-1892) e *Jean Coralli* (1779-1854), com libreto de Théophile Gautier (1811-1872).

A moda dos volumes que inspiraram a criação do tutu não dura nas ruas, mas se instala para sempre nos palcos. Pouco a pouco o tutu vai se encurtando até a altura dos joelhos, para



Reprodução:
Marie Taglione

exibir melhor a técnica das pernas e insinuar a forma dos corpos.

No final do século XIX, os tutus se eriçam em torno do quadril, como uma bandeja, para mostrar as habilidades e proezas da técnica clássica, por exemplo, em *O Lago dos Cisnes* (1895), de Marius Petipa (1818-1910). Papéis diferentes demandam tutus coloridos e ornamentados, de modo a indicar, desde logo, a condição social, o lugar de origem e o temperamento de cada personagem, como em *Esmeralda* (1844), de Jules Perrot, ou *Paquita* (1846), de Joseph Mazilier (1801-1868).

O russo George Balanchine (1904-1983), um dos fundadores do New York City Ballet, inovou o balé clássico por, entre outros motivos, sugerir desequilíbrios e mais velocidade aos movimentos dos pés. A São Paulo Companhia de Dança tem três trabalhos dele em seu repertório – *Serenade* (1935), *Theme and Variations* (1947) e *Tchaikovsky Pas de Deux* (1960) – e com eles podemos perceber sua relação com os figurinos. Ele despojou a opulência dos figurinos dos balés clássicos do

Theme and Variations (1947), de George Balanchine. Figurinos originais de Barbara Karinska. São Paulo Companhia de Dança (2010). Figurinos para a Companhia de Tânia Agra. Foto: João Caldas



século XIX e, ao lado da figurinista Barbara Karinska (1886-1983), modificou a cena da dança clássica: peças com poucos elementos, tecidos fluidos, poucos bordados e possibilidade de enxergar os movimentos de todos os bailarinos.

Novos materiais sintéticos, elásticos, facilmente adaptáveis aos corpos são adotados pelos coreógrafos contemporâneos e grandes estilistas, como Jean Paul Gaultier e Christian Lacroix, fazendo do tutu outra roupa. O brasileiro Ronaldo Fraga criou um tutu estilizado para o balé Passanoite (2009), que Daniela Cardim coreografou para a São Paulo Companhia de Dança. ●

O tutu não tem função na dança contemporânea, exceto em releituras explícitas ou paródias do balé clássico. Mas a bailarina, no imaginário universal, continua a mesma: delicada, toda de branco, de tutu e sapatilha.

A forma da roupa Qual é o papel do figurino na dança? Simplesmente valorizar o corpo e aprimorar o movimento? Metamorfosear a anatomia para levar a dança a territórios desconhecidos? Criar uma resistência ao movimento e se tornar uma prótese ao corpo? Em todos os casos,

Você usa sapato de salto alto? Bota? Tênis? Chinelo? Como fica o seu pé em cada um desses calçados? Você já tentou andar de perna de pau? Patim? Como você joga com o corpo para não perder o equilíbrio?

o figurino forja uma estética. Na contemporaneidade, eles são muitas vezes iguais às roupas de ensaio ou de rua, buscando o cotidiano na cena.

O figurino contextualiza e descontextualiza: traz significados, cria imagens e atmosferas, constrói o personagem, traz a situação material e psicológica. ●

No fim do século XIX, Loie Fuller (1862-1928) fez do figurino e da iluminação sua marca na dança. Com longas vestes esvoaçantes, ela criava extensões para seus braços com o uso de bastões que a cobriam com os tecidos leves. É um modelo muito peculiar da integração de artista e figurino, projetando efeitos cênicos que não seriam possíveis sem o uso dos tecidos.

Outro exemplo interessante é o figurino criado por Oskar Schlemmer (1888-1943) para o Ballet Triadique (1922), uma roupa espacial, plástica e formal que modificava a percepção e o próprio movimento dos dançarinos. Com seus figurinos, Schlemmer transforma o corpo em representante do espaço, do movimento orgânico e de sua projeção geométrica. Suas ideias ecoaram, por exemplo, nos trabalhos dos coreógrafos Alwin Nikolais (1910-1933) e Philippe Decouflé.



Getty Images Brasil | Ballet Triadique

Use papelão, papel crepom, jornal e outros papéis para moldar uma roupa. Jum Nakao fez um grande desfile, *A Costura do Invisível* (2004), em que as roupas eram de papel vegetal.



Renata Bardazzi
Foto: João Caldas

Outro coreógrafo que usou o figurino para criar novos efeitos no palco foi o americano Merce Cunningham (1919-2009). Quando coreografou *Scenário* (1997), convidou a estilista Rei Kawakubo – criadora do conceito *body meets dress, dress meets body and becomes one* (“o corpo encontra o vestido, o vestido encontra o corpo e se tornam um”) – para assinar figurinos que apresentavam pesos e saliências em diferentes partes do corpo. O estranhamento para os próprios intérpretes mostrava ao espectador uma emoção distinta, provocada pelo vestuário.

Lamentation (1930) foi um dos mais importantes trabalhos da coreógrafa americana de dança moderna Martha Graham (1894-1991). Na coreografia, ela dança sentada em um banco vestida com um tubo de jersey, somente com a cabeça, as mãos e as pontas dos pés de fora, para enfatizar como o ser humano é obsessivo pelas formas do corpo. A coreografia não aborda o sofrimento, mas procura tratar do que a coreógrafa chama de “a coisa em si, como se você estivesse se esticando dentro da própria pele”, ou a personificação da tristeza. O tecido cria formas de movimento diferentes: é reduzido, esticado e preenche o espaço com novos ângulos e possibilidades.



Irupé Sarmiento
Foto: Charles Lima

Grandes estilistas na dança “Eu nunca me tornei uma bailarina, mas a dança moderna influenciou meu trabalho”, disse certa vez a estilista americana Donna Karan. Issey Miyake, depois de anos de pesquisa na criação de tecidos plissados, trabalhou com o coreógrafo William Forsythe em roupas que serviriam de inspiração para a marca *Pleats Please*.

Os estilistas brasileiros Ronaldo Fraga, Raquel Davidowicz e Jum Nakao criaram figurinos especiais para a São Paulo Companhia de Dança. Para tanto, assistiram aos ensaios e procuraram idealizar figurinos que dialogassem com a ideia do coreógrafo.

“O figurino tem esse poder de nos transportar para outras épocas, de nos contextualizar dentro de outros momentos que não são os nossos. E sentir um pouco dessa experiência”, diz João Braga. O figurino viaja pelo espaço imaginário, traz vida e sensações inusitadas ao movimento.

Quem dança, afinal, numa coreografia? Num sentido estrito, quem dança é a roupa, que o bailarino faz dançar. As formas no palco são as formas do figurino, que ganham vida no ritmo do corpo. Roupas, sem bailarinos, não são nada. Mas não há dança sem figurino – mesmo se reduzido ao figurino último, a imagem mais pura das roupas, que é o corpo sem nada.



Os Duplos (2010), de Mauricio de Oliveira.
Figurinos de Jum Nakao. Foto: João Caldas

CURIOSIDADES por Marcela Benvegnu

Você sabe um pouco da história dos Ballets Russes (1909-1929)? No início do século XX, surgiu na Rússia uma companhia que trazia novos ares para a dança clássica. Seu criador foi Sergei Diaghilev (1872-1929), um apaixonado por música e pintura, além de grande produtor. Os Ballets Russes mostraram uma nova forma de composição da dança, fazendo uma ponte entre o clássico e o moderno. Diaghilev via a dança como ponto de encontro de todas as artes: música, literatura, teatro, artes plásticas. Com isso em mente, reunia os maiores artistas de cada área. Diaghilev morreu em Veneza, em 1929, encerrando uma era.

Consagrado em todo o mundo, Edgar Degas (1834-1917) ficou conhecido como o pintor das bailarinas. Sua independência em relação ao grupo dos artistas impressionistas franceses é marcada pela obra *A Pequena Bailarina de 14 Anos* (1881). A escultura é a única peça que apresenta uma roupa real – saia e corpete de tecido e fita de pano – no cenário da história da arte mundial do século XIX.

O filme *Vatel – Um Banquete para o Rei* (2000), dirigido por Roland Joffé e escrito por Jeanne Labrune e Tom Stoppard, com Gérard Depardieu, Uma Thurman e Tim Roth, traz uma boa reconstituição da corte de Luís XIV. Em 1671, o rei Luís XIV governa Versalhes, enquanto no oeste da França uma província está à beira da ruína. Mas qual seria a solução para essa crise? O príncipe de Condé tem um plano para tirar a sua província do vermelho: ele vai convidar o rei para visitar um castelo no campo e proporcionar-lhe um final de semana com muitas festas e diversão. Se ele conseguir reconquistar Luís XIV, os cofres reais se abrirão e sua região estará salva do desastre econômico. O sucesso do plano depende do serviçal Vatel, o único homem que pode oferecer comida suntuosa e entretenimento elaborado digno dos reis.

Outro filme que retrata os costumes da época é *Marquise* (1997), de Véra Belmont, com Sophie Marceau, Patrick Timsit e Lambert Wilson. Considerada uma das cortesãs mais notórias do reinado de Luís XIV, Marquise foi uma jovem que, por meio da dança, conquistou e hipnotizou o ilustre René Du Parc (René Berthelot, 1630-1664). Ator principal da mais importante trupe da época, a de Molière (Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673), René se apaixonou por ela e a pediu em casamento. Ela aceitou, mas com uma condição: de que fizesse parte do grupo como atriz. Durante uma de suas apresentações, o dramaturgo, poeta e historiador Jean Racine (1639-1699) a descobriu. Encantado, ele lhe abriu as portas do palácio de Versalhes, onde a glória, a fortuna e a tragédia lhe aguardavam.

O idealizador da armadura (roupa masculina de guerra no final da Idade Média) se preocupou com o movimento. Cada parte era recoberta de ferro, mas as articulações precisavam estar livres para permitir o movimento.

Os figurinos e cenários do balé *O Mandarim Maravilhoso* (1954), criado por Aurélio Milloss para o Balé do IV Centenário – elaborado para comemorar os 400 anos da cidade de São Paulo – foram criados pelo pintor e escultor lituano Lasar Segall (1891-1957). Os trabalhos do artista apresentavam o traço expressionista que o coreógrafo buscava, tanto que Segall foi premiado pelo conjunto da obra pela Academia de Belas Artes, em 1955.

Você sabia que o pescoço longo é um conceito de beleza universal? As mulheres-girafas usam argolas ao redor do pescoço para alongá-los. Alguns chegam a crescer 30 centímetros. Essa tradição pode ser encontrada em tribos da África e da Ásia. Há várias explicações para o uso desses colares: proteção para as camponesas contra os tigres que as atacavam na garganta; ornamento para mostrar riqueza e se fazer respeitar; espantar forças malignas sobrenaturais. Para algumas comunidades, o centro da alma é o pescoço. Assim, para proteger a alma e a identidade da tribo, as mulheres protegem o pescoço com aros de 8,5 milímetros de espessura cada, de ouro, prata, cobre ou latão. Elas são chamadas de mulheres-girafas não só pelo tamanho do pescoço, mas também pelo andar extremamente altivo, provocado pelo uso e pelo peso do colar.

Os índios perfuram a orelha, o lábio e outras partes do corpo para adorná-los. E você, tem algum *piercing* no seu corpo? Através do tempo, homens e mulheres modificam seu corpo intencionalmente para se tornarem mais belos ou se integrem à cultura em que vivem. Cirurgias plásticas, próteses, perfurações, maquiagens, adornos e outros artifícios transformam o visual dos homens.



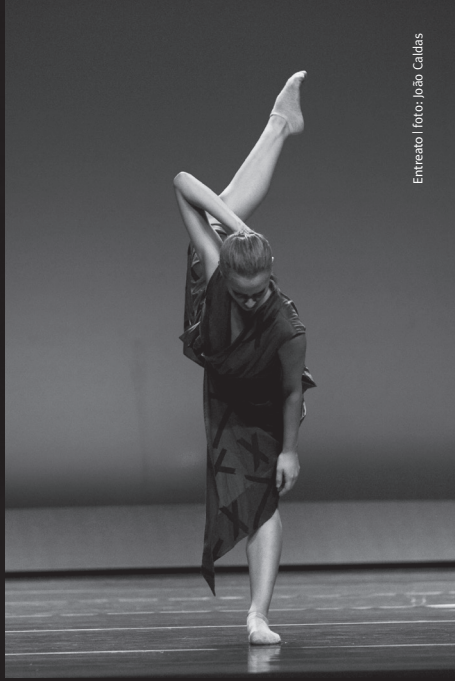


Theme and Variations | Foto: João Caldas
Coreografia de George Balanchine © 2010 The George Balanchine Trust

Passaporte | Foto: Reginaldo Azevedo



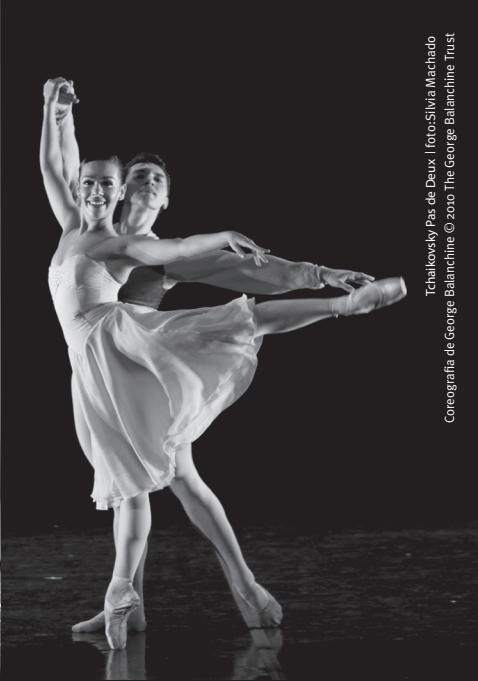
Os Duplos | Foto: João Caldas



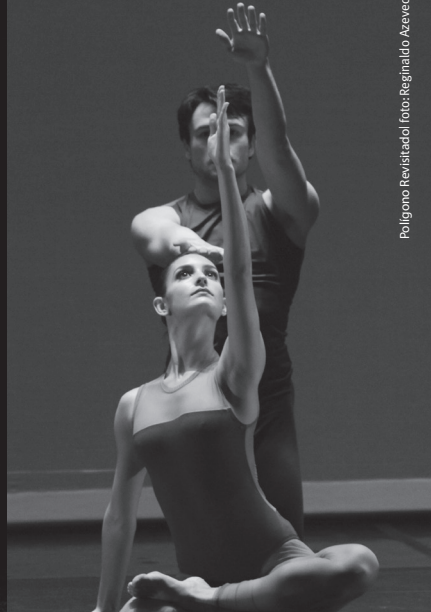
Entreato | Foto: João Caldas



Griswa | Foto: Alceu Bett



Tchaikovsky Pas de Deux | Foto: Shirlia Machado
Coreografia de George Balanchine © 2010 The George Balanchine Trust



Peligono Revistado | Foto: Reginaldo Azevedo

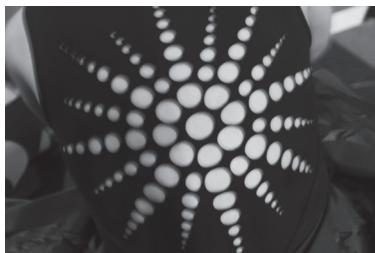


Ballo | Foto: Alceu Bett

MUSEUS DE MODA

Vários países têm ótimos museus de moda. Ao falarmos de moda abordamos não somente as roupas, mas também acessórios do vestuário, objetos de uso cotidiano, instrumentos e técnicas de trabalho. Alguns exemplos:

1. Musée de la Mode et du Textile. Paris, França. (www.ucad.fr)
2. Costume Museum. Kyoto, Japão. (www.izz.or.jp)
3. Museo Textil Etnografico. Sucre, Bolívia. (www.bolivianet.com/asur/museoin.htm)
4. Musée des Tissus. Lyon, França. (www.musee-des-tissus.com)
5. Museum of the History of the Greek Costume. Atenas, Grécia. (www.athensinfoguide.com/wtmuseums/greekcostume.htm)
6. Museu Virtual da Moda. Brasil. (www.anhemi.br/museudamoda)
7. The Fashion Museum. Bath, Inglaterra. (www.museumofcostume.co.uk)
8. Costume Museum of Canada. Winnipeg, Canadá. (www.costumemuseum.com)
9. Metropolitan Museum of Art Costume. Nova York, Estados Unidos. (www.metmuseum.org/Works_of_Art/the_costume_institute)
10. Museo del Traje. Madri, Espanha. (museodeltraje.mcu.es)
11. Museu Nacional do Traje. Lisboa, Portugal. (museudotraje.imc-ip.pt)
12. Victoria and Albert Museum. Londres, Inglaterra. (www.vam.ac.uk)

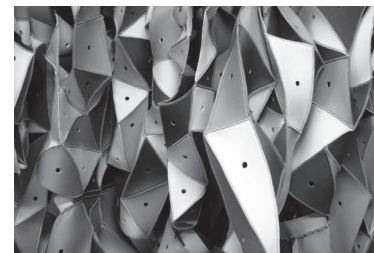


Detalhe do figurino de Passanoite.
Foto: Reginaldo Azevedo

LIVROS SOBRE MODA

Muito sobre história da moda e evolução dos figurinos ao longo dos séculos pode ser encontrado em publicações brasileiras e nos ajudar a entender mais sobre esse tema. Por exemplo:

1. *Roupa de Artista – O Vestuário na Obra de Arte*, de Cacilda Teixeira da Costa. Editora Edusp, 2009.
2. *A Moda e o Novo Homem*, de Flávio de Carvalho. Editora Azougue, 2010.
3. *História da Moda – Uma Narrativa*, de João Braga. Editora Anhembi Morumbi, 2007.
4. *Enciclopédia da Moda*, de Georgina O’Hara. Editora Companhia das Letras, 1992.
5. *A Moda no Século XX*, de Maria Rita Moutinho. Editora Senac, 2000.
6. *Moda do Século*, de François Baudot. Editora Cosac Naify, 2008.
7. *A Roupa e a Moda – Uma História Concisa*, de James Laver. Editora Companhia das Letras, 1989.
8. *Por Dentro da Moda*, de diversos autores, organizado por Shari Benstock e Suzanne Ferriss. Editora Rocco, 2002.
9. *Sapatos*, de Linda O’Keeffe. Editora Könemann, 1996.
10. *Breve História da Moda*, de Denise Pollini. Editora Claridade, 2007.



Detalhe do figurino de Os Duplos
Foto: Equipe Jum Nakao

ATIVIDADES PARA A SALA DE AULA

por Flávia Fontes Oliveira

Sugestões de trabalhos e dinâmicas para a sala de aula

1. Observando o figurino

> Objetivo: Perceber a importância do figurino em uma coreografia.

> Procedimentos: Consiga duas imagens de balés (um clássico e um contemporâneo, por exemplo) e proponha uma discussão com os alunos.

Algumas questões que podem ser levantadas:

- O que o figurino de cada uma diz sobre a coreografia?
- Para você, qual a diferença entre uma coreografia e outra?
- No seu cotidiano, o que as roupas que as pessoas vestem dizem sobre elas? Aponte dois artistas ou pessoas do seu círculo que se vestem de modo diferente.

2. Experimentando um figurino

> Objetivo: Entender como o figurino altera a percepção do movimento.

> Materiais sugeridos para uso: Grandes pedaços de tecido.

> Procedimentos: Pedir para que sejam feitos movimentos geométricos com os braços; em seguida, repetir os mesmos movimentos com o tecido. Outra sugestão: com um sapato de salto e um tênis, pedir para que os alunos caminhem e façam pequenos movimentos com os pés.

Algumas observações:

- Como os alunos respondem a essa mudança?
- Os elementos do figurino mudam a postura dos alunos?



3. Criando o figurino

> Objetivo: Incentivar a construção dos figurinos.

> Materiais sugeridos para uso: Fita métrica, cartolina, tesoura, grameador, cola, para fazer uma saia ou uma gola de papel para dançar.

> Procedimentos:

- Pegue uma fita métrica e veja qual o tamanho do seu pescoço ou do seu quadril.
- Separe algumas cartolinas e dobre-as em pequenas partes.
- Dobre uma parte para cima e outra para baixo, como os antigos leques de brincadeira com jornais.
- Faça isso na cartolina toda e, se precisar de mais de uma, cole as partes faltantes. Depois de dobrada, ela tem que ser do tamanho do seu pescoço ou do seu quadril.
- Ao final, você vai ter uma espécie de dobradura gigante que se transformará em uma gola ou saia plissada.
- Ajuste-a ao corpo. Você pode grampear o fecho para que ela fique estável no corpo.

Com o figurino, sugira aos alunos experimentarem pequenos movimentos, explorando sua criação. Pode ser um passo simples, como pular com uma perna só para um lado e para o outro ou mexer a cabeça lentamente. É importante mostrar que a dobradura se move com o corpo. A roupa dança junto com o corpo. Se o movimento é pequeno, a dobradura não vai abrir tanto. Assim, os movimentos se moldam à nova roupa. Se fizer algo muito exagerado, ela pode até rasgar já que é de papel.

4. Observando a história do figurino

> Objetivo: Mostrar a reconstrução de uma época através dos figurinos.

> Procedimento: Usar o filme *Orgulho e Preconceito*, de Joe Wright (2005) para exemplificar como o figurino influenciava na movimentação e como identificava uma classe social.

> Algumas questões que podem ser levantadas:

- Como os alunos enxergam o figurino?
- As danças eram uma parte importante da vida social. Como elas aparecem no filme?
- Como os alunos descreveriam os figurinos masculinos e femininos? Poderiam comparar aos de hoje?

EXPEDIENTE

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

MARIA THERESA BOSI DE MAGALHÃES

Coordenadora da Unidade de Fomento e Difusão da Produção Cultural

MARCELO MATTOS ARAUJO

Secretário de Estado da Cultura

GERALDO ALCKMIN

Governador do Estado

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

ASSOCIAÇÃO PRÓ-DANÇA

Presidente

JOSÉ FERNANDO PEREZ

Vice-Presidente

MARIA DO CARMO ABREU SODRÉ MINEIRO

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA

DIREÇÃO

Inês Bogéa

SUPERINTENDÊNCIA

Luca Baldovino | José Galba de Aquino

ENSAIO

Coordenadora e ensaiadora | Karina Mendes

Professores ensaiadores | Ilara Ferreira Lopes | Milton

Coatti | Guivalde de Almeida

Assistente de coreografia | Giovanni Di Palma

Assistente de Ensaio | Beatriz Hack

Bailarinos | Aline Campos, Ammanda Rosa, Ana Paula

Camargo, Ana Roberta Teixeira, André Grippi, Andressa

Ribeiro, Artemis Bastos, Beatriz Hack, Binho Pacheco,

Bruno Veloso, Carolina Pais, Daniel Reça, Danyla Bezerra,

Diego de Paula, Emanuel Abruzzo, Fernanda Verardo, Flávio Everton da Conceição, Geivison Moreira, Glauber

Vaz, Igor Silva, Isabela Maylart, Joca Antunes, Jonas

Moraes, Leony Boni, Letícia Martins, Lucas Axel, Lucas

Valente, Lúcio Kalbusch, Luiza Del Rio, Luiza Lopes,

Luiza Yuk, Mariana Carossa, Michelle Molina, Morgana

Cappellari, Murilo Gabriel, Nielson Souza, Olivia Pureza,

Pamela Valim, Pilar Giraldo, Rafael Gomes, Raphael

Panta, Renata Alencar, Renée Weinstrof, Roberta Bussoni,

Rodolfo Saraiva, Ruan Martins, Tendo Pereira, Thamiris

Prata, Vinícius Vieira, Yoshi Suzuki.

Pianista | Rosely Chamma

Auxiliar de Ensaio | Andréia Lazzari Chiovatto

Estagiária | Giovanna Sartori Pereira

PRODUÇÃO

Coordenador | Antonio Magnoler

Encarregado de palco | Luiz Antônio Dias

Produtor | Marcio Branco

Produtor técnico | Luiz Alex Tasso

Assistente Administrativo de Produção | André Souza

Maquinista | Thiago Merij

Iluminadores | Guilherme Paterno | Sueli

Matsuzaki

Técnico de Som | Sérgio Paes

Camareiras | Elizabete Roque | Vera Lúcia Pereira

EDUCATIVO, MEMÓRIA E COMUNICAÇÃO

Coordenadora | Marcela Benvegna

Assessor de Audiovisual | Charles Lima

Assistente de Audiovisual | Carlos Yamamoto

Assistentes de Educativo | Bruno Cezar Alves | Cláudia

Trento

Assistentes de Comunicação | Paula Quaresma Freitas |

Thiago Augusto de Souza

Assistente de Memória | Larissa Helena da Rocha Martins

Assistente de Produção | Ana Luiza Brólio de Paula

Diagramadora | Janaina Seolin

Estagiárias | Erika Muniz | Paula Montingelli Cezar |

Caroline Puzoni Silva

ADMINISTRAÇÃO

Coordenador | Marcio Tanno

Controller | Alexandre Augusto dos Santos

Assessora Administrativo-Financeiro | Cristiane

Aureliano

Assessor Contábil | Luiz Artur Rozin

Assessora de Direção | Morgana Lima

Analista de TI | Marco Aurélio Piton

Analista Administrativo-Financeiro | Eduardo

Bernardes da Silva

Assistentes Administrativo-Financeiro | Carlos Soares |

Felipe Gozzi Figueiredo | Jeferson de Souza Dias

Assistente Contábil | Diego Mendes Martins

Assistente de TI | César Henrique Cruz da Silva

Arquivista | Maria Fernanda Freitas

Almoxarife | Guilherme de Souza

Recepcionista | Evangelina Melo

Auxiliar de Departamento Pessoal | Gerson

de Carvalho Alvico

Auxiliares de Serviços Gerais | Edmilson Evangelista

dos Santos | Neide dos Santos Nery | Anália Pereira

de Brito

Aprendizes | Ana Carolina Florêncio Nogueira | Maiara

dos Santos

COLABORADORES

Consultoria Jurídica | Mannrich, Senra e Vasconcelos

Advogados | Barbosa e Spalding Advogados

Consultoria artística | Guy Darmet

Contratos Internacionais | Olivieri Associados

Contabilidade | Escritório Contábil Dom Bosco

Fornecedor Exclusivo de Sapatilhas | Capezio

Serviços de Fisioterapia | Vita Care

Website | VAD – Projetos Multimídia

LIVRETO UMA ROUPA QUE DANÇA

PROJETO GRÁFICO

Mayumi Okuyama

DESIGNER

Leonardo Franco

ILUSTRAÇÕES

Charles Lima e Tuca Tomaz

REVISÃO TÉCNICA DE MODA

João Braga

REVISÃO

Rogério Trentini

NOTAS

Marcela Benvegna

IMAGENS:

A pequena bailarina de 14 anos © Danseuse 2 Degas

Musée Orsay "GNU Free Documentation License".

La Sylphide © Sylphide Marie Taglioni

1832-2 "GNU Free Documentation License"

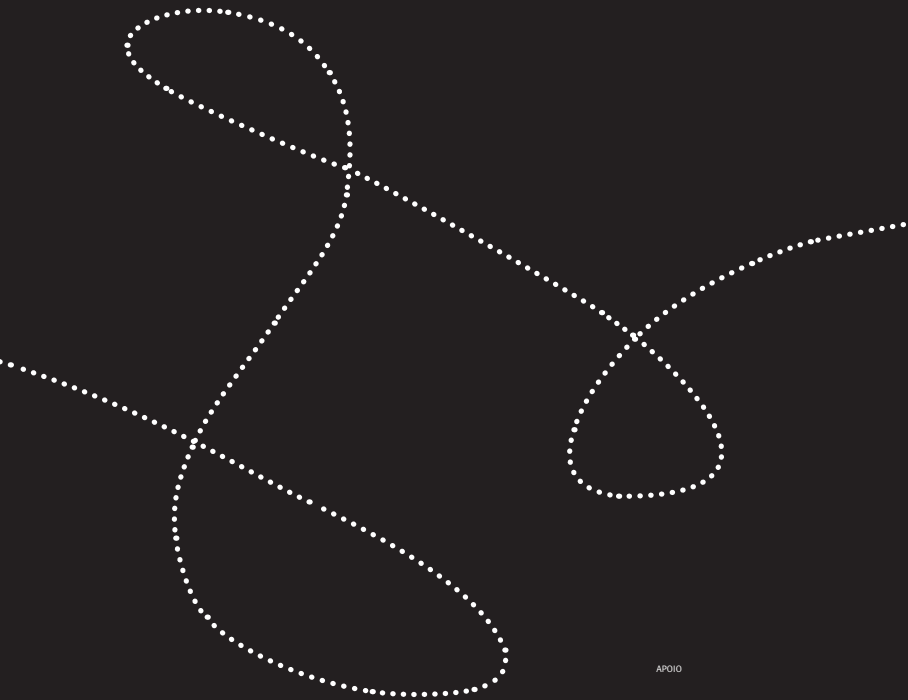
Morgana Cappellari

Foto: Wiliam Aguiar





Entreato (2008), de Paulo Caldas. Figurinos de Raquel Davidowicz. Foto: João Caldas



APOIO



PRODUÇÃO



SÃO PAULO
COMPANHIA DE
DANÇA

REALIZAÇÃO

