

Uma análise sobre a influência das Bailarinas na Moda – Intersecções

Profa. Dra. Marília Vieira Soares

Profa. Ms. Maria Alice Ximenes

As reflexões a seguir surgiram na observação das relações existentes na História da Dança no Ocidente entre a vestimenta da moda e o figurino. Como já foi muito divulgado, as origens do balé clássico remontam as festividades de celebração da nobreza europeia desde a Renascença, período em que as danças nobres separam-se definitivamente das tradições populares, até o classicismo. Saber dançar era o “brevê aristocrático”; um nobre podia não saber ler, mas não saber dançar era inadmissível.

Era parte essencial da educação nobiliária porque na dança eram aplicadas todas regras de comportamento social hierárquico exigidas dentro do espaço de uma camada privilegiada e dominante, cuja política apontava para o surgimento do absolutismo. Nesta questão está embutida a relação roupa/corpo e as prerrogativas sociais do momento, a pontuação do *status quo*. Como desenvolve bem Sennet¹, o corpo era tratado como manequim; o “*Habeas Corpus*” (Ter Corpo) significava enfeita-lo cada vez mais segundo a hierarquia. O costureiro e o cabeleireiro tornam-se indispensáveis, investindo este último muitas horas na elaboração de penteados que eram verdadeiras arquiteturas.

À medida que o enriquecimento da corte francesa aumentava, a sofisticação de comportamento tornava-se mais complexa incluindo o requinte da indumentária cada vez mais ornamentada. As atividades da costura exigiam cada vez mais especialização e criatividade dentro de um universo de cultivo da originalidade. No entanto, no sentido inverso, a educação corporal e a expressividade trabalhada na dança apontava para a padronização, sendo a etiqueta e a forma mais adequada de apresentar-se publicamente dentro de regras rigorosas de comportamento gestual. A indumentária e a aparência pessoal vão se tornando cada vez mais uma pequena válvula de escape da subjetividade obscurecida pela etiqueta.

A dança tinha como objetivo a demonstração efetiva da ordem estabelecida na apresentação feita nos salões, principalmente nas datas de celebração, grandes festividades e eventos nos quais a sociabilidade atingia seu ápice, sendo o treino baseado na perspectiva

¹ Sennet, O Declínio do Homem Público. Nesta obra ele refere-se ao corpo como manequim no século XVIII, o que veremos a seguir.

dos trajes cada vez mais pesados, principalmente o feminino. Porém, participação secundária da mulher na dança social se deu por ser o espaço público nesta época - século XVII - pela prerrogativa essencialmente masculina, fato consolidado no século seguinte.

Bem, no final do século XVII e início do século XVIII, o poder centralizado do rei e a nova ordem já estavam estruturados dentro da elite, e expandiu-se para as demais camadas da sociedade no novo espaço urbano. A Ópera torna-se um prolongamento da sociabilidade aristocrática e da alta burguesia, permeando as novas relações de classes.

O século XVIII foi marcado principalmente por reformas no espaço público de Paris. A expansão demográfica exigia organização urbana que promoveu a abertura de grandes avenidas e organização das ruas, praças e jardins; ao mesmo tempo que a corte se transferia para Versailles. O rei abandona os espetáculos de dança e a Ópera de Paris passa a ser um teatro público.²

Essa mudança implicou em várias outras: as damas da corte também se retiraram de cena dando lugar às profissionais; a sociabilidade da elite desloca-se dos salões do palácio real para o teatro na efervescência urbana e exaltação da vida pública típica do século. A criação dos Cafés transfere para a esfera pública a sociabilidade comum. A dança social e a dança cênica separam-se definitivamente. O baile público³ – com venda de ingressos - acontecia depois dos espetáculos no mesmo espaço da Ópera, iniciativa do Cavalheiro de Bouillon na tentativa de promover as festas aristocráticas tão caras individualmente.

A ascensão social das bailarinas foi uma decorrência da criação da primeira profissão oficial para mulheres por parte do Rei; os homens da nobreza recebiam autorização para dançar na Ópera, mas não há o menor indício que uma dama da corte tenha feito tal pedido. Como já foi citado acima, o espaço público era essencialmente masculino e imaginamos que não seria de bom tom uma dama da aristocracia apresentar-se na Ópera. Talvez não fosse necessário... isto significava trabalho, prerrogativa de servos.

Nessa transferência de poderes delegou às profissionais da época lugar de destaque na vida pública. As “estrelas” da dança tornam-se os modelos a serem seguidos.

² O rei Luis XIV – conhecido como Rei Sol – era bailarino. Não se sabe se dançava bem, sabe-se que dançava muito nas festas palacianas. O palácio do Louvre, a residência real, torna-se o edifício da Ópera de Paris depois da mudança para o palácio de Versailles de todo o aparato administrativo da França.

³ O primeiro baile pago aconteceu em 1716 e foi um sucesso de bilheteria, espalhando-se durante o século por vários parques em Londres e Paris.

Assim como hoje as *top models* são a referência estética ao cânone de beleza e grande foco de influência na moda, antes das atrizes de cinema foram as bailarinas as grandes difusoras de mudanças e influências nos hábitos de vestir feminino.

No século XVII e XVIII é que surgem as bailarinas como Mme. Lafontaine, Mlle. Subligny e Marie Prévost que dançavam limitadas por suas roupas; apenas o sexo masculino é quem tinha um traje favorável que oferecia liberdade aos seus movimentos.

Seus trajes eram elaboradíssimos tal qual a indumentária da época, os cabelos estruturas esculpidas como os das damas da sociedade, e seus vestidos eram compridos, armados por anáguas e subsaias; fora o incômodo estético ainda havia o desconforto do preconceito da sociedade. Achava-se um absurdo mulheres participarem junto com bailarinos sendo que estes podiam até usar malhas para dançarem mais livremente.

Todavia, por volta de 1730, a *danse haute* substituiu a *danse basse*, e as bailarinas iniciaram sua luta contra seus figurinos impróprios. As grandes estrelas e rivais La Camargo, leia-se Marie Anne de Cupis de Camargo (1710-1770) e Marie Sallé (1705-1756) desbravavam as fronteiras dos bons modos das moças bem nascidas e declaram mudanças para o visual da bailarina em favor de maior liberdade para se expressar na dança.

La Camargo scandalizou a todos levantando a saia até a metade da panturilha e abolindo o salto dos sapatos, mostrando assim melhor os passos que executava. Justamente La Camargo foi quem criou os passos *entrechat quatre*, *jeté* e *pás basque*.

Marie Sallé suprimiu o penteado extravagante que as bailarinas usavam, bem como as máscaras; e tentou visionariamente incluir a túnica no lugar do corpinho justo no traje da bailarina (que é usado até hoje no ballet clássico) o que nesse momento não vingou para apenas no início do século XX obter sucesso através da bailarina Isadora Duncan.

Através de Jean Georges Noverre, surge a primeira obra destinada a discutir técnicas do ballet, lançado como “Lettres sur la danse et sur lês ballets”, uma das maiores obras até hoje publicadas no gênero. Este criou o Ballet de Ação, que acreditava que o ballet deveria transcender os simples movimentos, deveria exprimir significados, narrar uma nova história. Com estes novos paradigmas aboliu-se o canto e a declamação, que passa a ser contado por passos de dança, com isso Noverre também propôs figurinos mais leves, contribuindo também neste setor.

Após os anos de estagnação no desenvolvimento da dança decorrentes da Revolução Francesa com a queda monarquia e ascensão da burguesia; vem a Restauração e na sequência o Romantismo que irá trazer um novo sopro de esperança e mudanças no ballet e nos trajes.

Marie Taglioni (1808-1884) ganha de presente de seu pai Filippo Taglioni uma homenagem “La Sylphide” um ballet francês datado de 1832, o qual a consagra com o movimento nas pontas com uma sapatilha adequada e o uso do traje branco, o famoso *jupe* (denominado traje da bailarina, a origem da palavra está no termo francês que também designa saias debaixo, saiotas ou anáguas) foi desenhado por Eugene Lamy, pintor da Ópera de Paris, que passa a ser o uniforme das bailarinas e do bailado clássico, beneficiando a performance das mesmas. Os famosos “tutus” entram em cena.

Nessa introdução sobre mudanças nos trajes do ballet podemos entender interseções no que diz respeito aos trajes da sociedade, pois as bailarinas, verdadeiras estrelas míticas influenciaram os trajes a partir de então.

Quando Marie Sallé e La Camargo iniciaram as transformações nos trajes, a indumentária sofre essa interferência também; por exemplo, percebemos que a aristocracia começa a modificar aquelas monumentais perucas introduzindo ainda que empoados, penteados mais naturais. Os comprimentos dos vestidos passam por uma transição, mostrando os tornozelos.

E com o advento do Romantismo, os tutus inspiram os vestidos românticos deixando pra trás os modelos Diretório ou Império.

A figura da bailarina é uma figura tão emblemática que além de ser celebrada pelos pintores do século XIX, especialmente Degas e Toulouse Lautrec; elas viraram cartazes para depois virarem ícones.

Há muita resistência em dizer que dançarinas também foram agentes influenciadores para as burguesas em função da associação com a figura da prostituta e da cortesã.

Porém estas marcaram real presença no redesenho dos trajes, os cafés *chantant* e o *music-hall* exibiram espetáculos cujas saias sugeriam dinamismo nos gestos das bailarinas. Havia um estatismo contemplativo por parte do público nestes ambientes, nas ruas, casas de armarinho, lojas elegantes onde as adiantadas dançarinas exibiam publicamente seus trajes com temperos pessoais que inusitavam os transeuntes enquanto flanavam olhares.

Tanto para as mulheres como para os homens a dançarina por vezes confundida à prostituta, ocupavam uma posição profundamente simbólica e equívoca num cenário urbano imaginário.

Segundo Judith Walkowitz⁴, os tutus de bailarinas, traje de *french cancan* instigavam a imaginação dos clientes e os prostíbulos adotavam esses trajes para manter o prestígio da casa.

No *Moulin Rouge*, a dançarina Louise Weber mais conhecida como La Goulue; dançava o *cancan* evidenciando a preferência masculina da 2ª metade do século XIX- as nádegas. O movimento final da dança sugeria que a bailarina erguesse o vestido de costas e mostrasse o traseiro para o público.

Com isso percebe-se que a bailarina e o movimento da dança também propiciou que a imaginação masculina do costureiro Charles Frederic Worth⁵ evidenciasse nas criações dos vestidos, formas que aumentassem as nádegas, se utilizando de anquinhas⁶ propondo uma silhueta que parecia ter sido criada para admirar as mulheres pelas costas.

Ao final do século XIX percebe-se que além da consolidação do figurino do ballet romântico, os balés Lago dos Cisnes e Bela Adormecida, passaram a mostrar os joelhos e parte das coxas das bailarinas de forma que possibilitassem -nas mostrar os passos e que pudessem ser apreciados valorizando o espetáculo.

Importante destacar que alguns tipos de dança irão aparecer para inflamar a *Belle Époque*, são elas a dança espanhola e a dança do ventre, também conhecidas como “dança exótica”. Algumas das *femme fatales* que se apresentaram no music-hall parisiense, eram célebres cortesãs ou notórias por outros motivos. La Belle Otero, Liane de Pougy e Mata Hari. A dança do ventre e a dança espanhola escandalizaram Paris, Jules Lemaître⁷ escreveu um artigo no qual cita os horrores das danças exóticas, que fazia do *cancan*, uma dança muito decente perante estas.

⁴ Walkowitz, Judith R. Sexualidades Perigosas In: História das Mulheres no Ocidente, Vol. 4: O Séc. XIX. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

⁵ Worth foi um grande costureiro, conhecido como pai da Alta Costura, modificou o sistema da moda com a abertura da primeira *Maison* em Paris, dono de uma clientela elitizada entre quais a Imperatriz Eugénia.

⁶ São chamadas anquinhas as anáguas tipo armações destinadas a oferecer volume nos traseiros, usadas sob as saias e vestidos.

⁷ Jules Lemaître escreveu os horrores da dança (In: Ducrey 1996: 269) cujo artigo é intitulado como “The Legacy of the Exposition [Universelle]”.

Caroline Otero que dançava o fandango e se tornou uma das mais famosas cortesãs da *Belle Époque*, era descrita como uma “besta linda”. Um animal selvagem magnífico no qual o instinto a tudo governa.

Tanto Otero como Polaire, uma das maiores estrelas de Paris, se tornaram ícones da moda da *belle époque*. Jean Cocteau expressou o quanto essas pequenas dominavam a moda e perturbavam as mulheres e provocavam irritação nervosa nos homens.

O fato de usarem adornos típicos do Oriente, Espanha e África despertava interesse das damas em utilizá-los também. Eram passamanarias típicas, grandes xales bordados e franjados, ornamentos africanos e véus transparentes.

A célebre dança dos sete véus, trouxe muita fama à Mata Hari (1876-1917), sua dança consistia em deixar cair véu por véu até ficar envolta nua em apenas um único véu. Mata Hari e Isadora Duncan (1878-1927) foram as primeiras bailarinas a dançarem quase completamente nuas no palco. Costureiros como Paul Poiret⁹ deram muita força para essa atitude, contribuindo com a liberação do corpo e extinção dos espartilhos.

Isadora Duncan ousou mais que todas, pois rejeitou o uso do espartilho a despeito de qualquer cobrança da sociedade, além de andar descalça e desprovida de artifícios; o que chocou os americanos. Alcançou fama primeiramente na Europa em companhia de sua grande amiga também bailarina Loie Fuller (1862-1928), merecendo destaque pelo uso todo diferente de trajes para dançar como Isadora.

Poiret sempre disse que sua batalha não teria êxito se não fosse especialmente a coragem de Isadora Duncan para proclamar a liberação do corpo e abolição do espartilho. Suas danças com véus, túnicas soltas e descalça trouxeram impacto e ruptura nos conceitos estabelecidos tanto no figurino de dança como na influência que causou na moda em si. Essa influência que inspirou costureiros em criar roupas mais soltas ao corpo sem o uso de ajustes, decotes, espartilhos e anáguas que geravam a linha “S” no corpo feminino visto de perfil. Poiret foi soberano, nenhum outro costureiro foi tão tirano quanto ele, vários outros depois tornaram-se seus seguidores nessa proposta nova de estética que libertava os corpos. Mas envolvido com as artes ele ainda recebeu mais uma influência que parte da dança: os *Ballets Russes*.

⁶O parisiense Paul Poiret ocupa, inegavelmente, um lugar muito especial, foi mais que um estilista dotado de olhar estético, foi também um grande visionário, que reestruturou o redesenho do corpo feminino oferecendo maior liberdade.

Toda Paris de cores desmaiadas cede espaço para cores e luxo embriagante, os Ballets Russes explodem na Europa e influenciam a moda. É como se o gênio Seghei Diaghilev não tivesse apenas criado figurinos dos Ballets Russes, ele reinventou a moda, a maquiagem e toda uma contextualização do período. Os bailarinos Anna Pavlova e Vaslav Nijinsky sacudiram o *beau monde* das belas artes.

Bordados e arabescos dourados, túnicas coloridíssimas, franjados, turbantes cravejados de jóias, tudo extremamente inspirado na atmosfera orientalizada do momento, cuja dança era a principal responsável mais uma vez pelas mudanças no mundo da moda.

Isadora Duncan que vestia imaculadas túnicas alvas se rendeu à linha criada por Poiret: *La Vague*. Esta era constituída de túnicas à *la Isadora*, só que com cores intensas.

Essa drástica e expressiva mudança no cenário da moda foi uma das mais consideráveis na história da indumentária que demonstrou o quanto a moda esteve suscetível aos fenômenos artísticos, principalmente às inovações da dança.

As interseções entre figurino e moda se confundem num misto de bailarinos, artistas, costureiros e espectadores; que dançam todos juntos clamando sempre por mudanças.

Profa. Dra. Marília Vieira Soares- Doutora em Educação pelo IE (Instituto de Educação) da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Docente no Departamento de Artes Corporais e Pós Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Profa. Ms. Maria Alice Ximenes- Doutoranda em Artes pelo IA (Instituto de Artes) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente de História da Arte, Desenho e Vitrinismo nos Cursos de Moda e Comunicação Publicidade e Propaganda no Centro Universitário Salesiano Dom Bosco em Americana- SP. Professora de Semiótica aplicada à Moda no Curso de Pós Graduação em *Styling* de Moda na Metrocamp em Campinas- SP.

Bibliografia

ANDERSON, Jack. Dança. Tradução portuguesa de Maria Conceição Ribeiro da Costa. Lisboa: Editorial Verbo, 1978.

TOMÉ, Lester. Catálogo do Ballet de Santiago. Carmen. Turnê brasileira 2005.

BOUCHER, François. A History of Costume in the West. Paris: Flammarion, 1983.

BOUCIER, Paul. História da Dança no Ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. História das Mulheres no Ocidente. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

GORDON, Rae Beth. *In Fashion Theory*, Edição brasileira, Volume 3, n. 3, Setembro 2004. Editora Anhembi Morumbi.

HANNA, Judith Lynne. Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SEELING, Charlotte. Moda. O Século dos Estilistas. Colônia: Könemann, 1999.