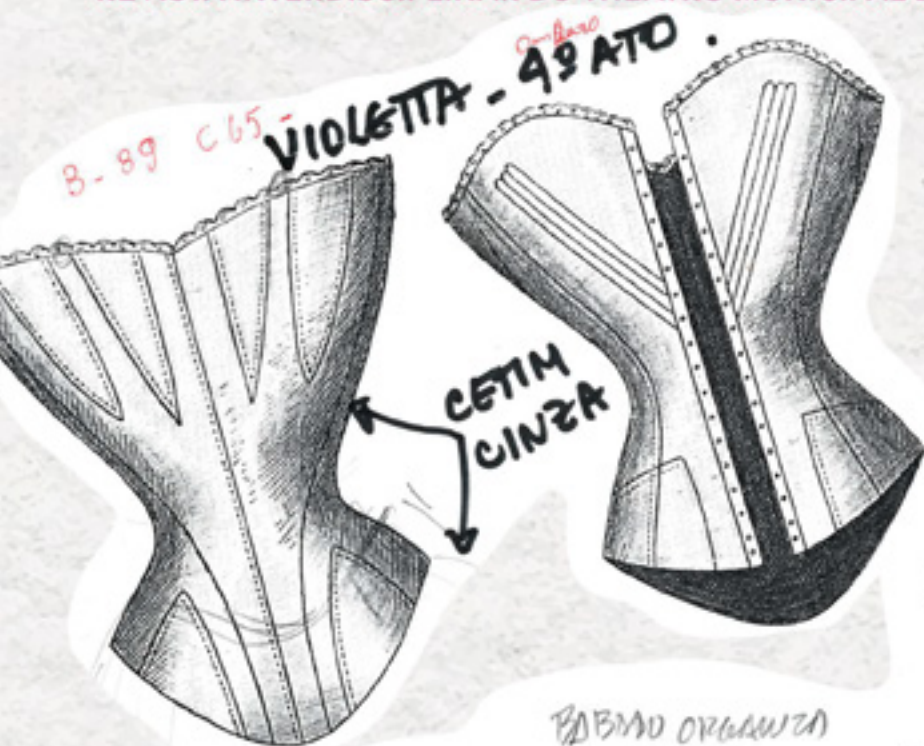


ritmo



REVISTA INTERDISCIPLINAR DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO



BABADO ORGANIZA
PERMUNDO

2 VESTIDOS
1 SOBRESAIA

LUMIN
AVRIS
DE TENDON
OLIVAS

SOBRESAIA
RENDA
PRATA



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	3
FIGURINOS DE SUOR ANGELICA E AS POSSIBILIDADES DE REINVENÇÃO DE TRAJES TRADICIONAIS	
Desirée Bastos de Almeida	5
A EXPOSIÇÃO, A PASSARELA E O ESPETÁCULO	
Pablo Gobira, Priscila Rezende Portugal, Isabela Cristina Mendes Cesário	18
115 ANOS DE CHARME NÃO É PARA QUALQUER UM	
Carlos Tufvesson	38
NOSSOS BEBÊS	
Hildegard Angel	42
TRAJES DE CENA NO ACERVO DO CEDOC DO TMRJ	
Raquel Villagrán Reimão Mello Seoane, Carolina de Oliveira Silva, Joice Cristina Amorim	47
O ACERVO DE BALÉ CLÁSSICO DO CEDOC	
Laura Ghelman e Liana Vasconcelos	70
A EVOLUÇÃO DO FIGURINO DE BALLET	
Karine Amorim	84
A INFLUÊNCIA DOS FIGURINOS DO <i>BALLETS RUSSES</i> DE DIAGHILEV NA MODA DO INÍCIO DO SÉCULO XX	
Vivian Fava Paternot	114
MODA E BALLET	
Paula Acioli	127
MACUNAÍMA PARA ALÉM DE MÁRIO DE ANDRADE	
Ryan Augusto Lima da Silva	143
HOMENAGEM A CLEMENTINA DE JESUS NO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO	
Ana Carolina de Freitas Umbelino	157
A MODA DO THEATRO	
Alessa Migani	168
FALANDO DE MODA	
Felipe Veloso	174
DIVINAS PERUCAS DE DIVINA LUJAN	
Madson Oliveira	181
VESTIDO DE NOIVA, DO INVISÍVEL À MEMÓRIA	
Flávio Bragança	198
FICHA TÉCNICA	213

APRESENTAÇÃO

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ) e a Escola Livre de Direito, Arte e Filosofia (Direito/UERJ), por meio de sua cooperação acadêmico-cultural, destinada à promoção de atividades em artes, ciência, cultura e educação, celebra o lançamento da segunda edição da Revista Interdisciplinar do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a Revista Ritmo!

Na sequência da edição de estreia, sobre o histórico diálogo entre a instituição e o Carnaval, propomos neste número uma investigação sobre a relação entre Moda, Figurino e o Theatro Municipal. Como se sabe, em seus **116 anos** de história, o teatro se projeta para além de um espaço cultural, sendo um palco para o imaginário coletivo, social e artístico. Seus figurinos e trajes, tanto em cena quanto na plateia, revelam realidades, desigualdades e memórias. O teatro guarda, portanto, como um relicário, histórias individuais e coletivas tecidas ao longo do tempo.

Quando fala-se de moda, e figurino refere-se a significados culturalmente construído, buscando compreender os processos específicos que fizeram com que esse objeto fosse ora percebido como passível de mercantilização e em outro extremo, como singular e dotado de restrições de troca. Os figurinos não são apenas produzidos como coisas, mas culturalmente sinalizados e é preciso analisá-los de forma biográfica com significados e até as reações culturais, julgamentos estéticos, históricos, políticos e de valores que moldam as atitudes relacionadas a objetos considerados como arte.



É dentro desse olhar que entra o dossiê temático “Moda, Figurino e o Theatro Municipal”, sob a preciosa coordenação de Vivian Fava Paternot (museóloga e especialista em figurino) e Alessa Migani (estilista e artista visual), propõe um passeio por esse relicário, sem deixar de vislumbrar um futuro permeado por novos anseios afetivos, estéticos e sociais, que já estão na ordem do dia.

Além dos(as) convidados(as) especiais, o dossiê conta com a participação de artigos científicos recebidos por meio de chamada aberta, todos revisados cuidadosamente por nosso comitê científico e pelos(as) acadêmicos(as) que colaboram com a Revista Ritmo. O resultado são 14 artigos que, juntos, compõem um encontro de percepções, estilos e escritas diferentes, em uma conversação bastante interessante entre academia, arte, cultura e sociedade.

Os textos vão desde a uma análise da trajetória dos figurinos, destacando suas conexões com a moda, conservação de uma coleção, simbologia de indumentárias, a relação entre pertencimento, identidade e mercantilização, vivências pessoais, e o impacto dos trajes cênicos na moda e na sociedade.

Com esta edição da Revista Ritmo, reafirmamos o Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ) e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) como espaços dinâmicos de produção, memória, pesquisa acadêmica e experimentação artística, onde moda, figurino e pensamento crítico se entrelaçam às narrativas cênicas, afetivas e sociais do país.

A publicação deste número é fruto do engajamento de uma equipe plural, que conta com comitê científico, revisores, *designers*, assessores de mídia e, especialmente, com as organizadoras do dossiê “Moda, Figurino e o Theatro Municipal”, Vivian Fava Paternot e Alessa Migani.

Aos(às) autores(as), coube o mérito de ampliar as fronteiras entre o fazer artístico, a pesquisa e o pensamento crítico, construindo pontes entre o palco do Theatro, a Universidade e o cotidiano, em um caminho que nos leva dos fatos do passado para os futuros possíveis. O nosso profundo agradecimento a todos(as)!

Que este dossiê inspire novas investigações e continue ecoando as vozes que fazem do Theatro um símbolo vivo da cultura brasileira!

Os editores,

Clara Paulino (TMRJ) e

Alexandre F. Mendes (UERJ)

FIGURINOS DE *SUOR ANGELICA* E AS POSSIBILIDADES DE REINVENÇÃO DE TRAJES TRADICIONAIS

Memorial descritivo dos figurinos da ópera *Suor Angelica* na temporada de 2024 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Desirée Bastos de Almeida Profa. Adjunta Escola de Belas Artes-UFRJ; Graduada em Artes Cênicas pela UFRJ; Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/ UFRJ e Doutora em Design pela PUC-Rio.

Introdução

Muitos julgam que fazer figurinos é a “simples” tarefa de vestir pessoas em cena. No entanto, até que cheguemos ao que será apresentado para o público, são longas horas de trabalho, dedicação, negociações, e por que não, frustrações. De um modo geral, o trabalho do figurinista é um trabalho bastante complexo que envolve múltiplas capacidades e mediações. Nada está posto em cena por acaso. E, para isso, é necessária muita pesquisa histórica, visual, técnica, vivência nos ensaios, capacidade de improvisar, contextualizar, e, a depender do tamanho do trabalho, uma equipe numerosa de artistas e artesãos que confeccionarão o que será visto em cena.

A ópera é uma linguagem artística que, invariavelmente, salvo algumas exceções, é um trabalho robusto que precisa ser levantado em pouco tempo. Quando pensamos em figurinos para ópera, podemos chegar a ter que confeccionar algumas centenas de figurinos completos que envolvem literalmente tudo dos pés à cabeça de um cantor/a para uma única montagem. Imaginemos se por acaso, estivéssemos fazendo três montagens simultâneas? Esse foi o desafio colocado a mim, enquanto figurinista e também cenógrafa na montagem das óperas que compõem *Il Trittico*¹, ópera posta em cena na temporada de 2024 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em tradução livre do livro *Ópera*, de András Batta, (2000: 479),

Il Trittico era uma ideia que Puccini nutria desde 1910, de fazer uma trilogia à moda de Dante, que consistiria em uma obra tenebrosa realista e naturalista, um mistério, e por último, uma ópera bufa estridente. Seguindo a *Divina Comédia* de Dante, a primeira obra de um ato, *Il Tabarro* deveria representar o inferno e as misérias humanas, a segunda, *Suor Angelica* o purgatório, e a última, *Gianni Schicchi*, o paraíso. Uma vez prontas as três obras em 1918, um amigo o sugeriu o nome *Il Trittico* (O Tríptico) por associação com os retábulos góticos.

A obra estreou na Metropolitan Opera House em 14 de dezembro de 1918.

Il Trittico é uma obra bastante interessante, pois ao contrário do que poderíamos imaginar da ligação entre as partes de um tríptico à moda gótica, a obra de Puccini tem uma relação, poderíamos dizer, de um certo estranhamento entre as três obras que a compõe. As três óperas contam histórias completamente diferentes e poderíamos até dizer an-

¹ *Il Trittico* estreou em nosso Theatro em 22/09/1919, sendo o Rio de Janeiro a 4ª cidade do mundo a conhecer a nova obra de Puccini. Ele foi repetido em 1958 e 1995 num total de 11 vezes In: programa *Trittico 2024* TMRJ, página 18.

tagônicas, difíceis de serem apresentadas em sequência. A tarefa dos artistas que farão as diversas montagens desse tríptico é, em geral, ler as obras e reinterpretá-las através de suas competências um outro olhar para aquele universo que não é mais pucciniano, mas pertence a um domínio do contemporâneo, daquilo que se quer dizer para além das indicações que originaram as obras. Um desafio maior se lançara sobre mim, que era a possibilidade de fazer cenografia e figurinos para as três óperas apresentadas em sequência. Um figurino já é trabalhoso, três figurinos e três cenografias, se tornou um trabalho hercúleo. E a descrição deste artigo pretende colocar luz em apenas um pequeno fragmento do processo artístico desse grandioso espetáculo.

Independentemente do tamanho do trabalho, antes de começar qualquer decisão mais pragmática de projeto, é fundamental compreender a obra e o que ela ressoa nos artistas envolvidos. Especialmente, num projeto que possui uma sequência, seria fundamental encontrar esse fio que costuraria esses três momentos do espetáculo. Inicialmente fiquei tentando achá-lo e, ao mergulhar nessas histórias identifiquei um ponto em comum entre elas, o mais óbvio é a morte como uma espécie de resolução. Em *Il Tabarro* a morte traz alívio para a ira provocada por ciúmes, em *Suor Angelica*, a morte traz a redenção para a angústia da protagonista e em *Gianni Schicchi* a morte traz a resolução prática da vida mundana. Além disso, muitas outras temáticas são abordadas nas entrelinhas, como a transformação do tempo, o desencanto, a miséria humana, a lei, a abnegação, a decadência moral e tantas outras questões humanas. O que me encantou para iniciar as pesquisas conceituais foi a morte como uma presença de humanidade através das impressões que nós deixamos no mundo. Portanto, o conceito que apresentei ao diretor, foi o de construirmos um espaço único, variável com a introdução de novos elementos a cada ópera, mas que mantivesse presente o elemento da ruína como a lembrança da morte e das impressões marcadas pela vida através das camadas que as compunham. A espacialidade, portanto, seria uma espacialidade atemporal, com fragmentos que poderiam estar sendo construídos através de séculos e que se revelariam pelas frestas, pelos buracos, pela fissura. Por esse motivo, se torna necessário abordar a cenografia desta produção, mesmo que o foco neste artigo seja o figurino, pois é a presença constante de signos permanentemente anacrônicos, sobrepostos das ruínas na espacialidade, que transferirão ao figurino a esfera palpável, temporal e causal das três encenações.

Portanto, decidimos localizar as três óperas numa progressão temporal de certa forma linear em ordenação situado no período que abarca o século XX. *Il Tabarro* se passa nos anos de 1930 pós depressão de 1929, *Suor Angelica* nos anos 1940 em plena segunda guerra mundial, e *Gianni Schicchi* nos anos 1970 num momento de entrada no mundo pós-moderno. Nenhuma dessas escolhas foi por acaso, já que são períodos que marcam mudanças de paradigmas sociais bastante profundos.

Etapas do trabalho

Quando inicio um projeto, seja de cenografia, ou de figurinos, existem de certa forma, algumas ações iniciais para compreender o tipo de trabalho a se realizar. Divido em algumas etapas que normalmente obedecem uma ordenação: - estudar a obra e suas margens; - conversar com o/a diretor/a para entender qual a leitura ele/a pretende seguir como conceito geral do espetáculo; - pesquisa visual cruzando os dados e elencando linha estética; pesquisa de materiais e técnicas; execução; acabamento; finalização; correções; pós produção.

Sinopse da obra

Suor Angelica conta a tragédia na vida de Angelica, uma jovem mulher que foi levada a viver em um convento de clausura. Ninguém sabe nada sobre Angelica no convento, até ela receber uma visita de sua tia, mulher descrita por Batta, como um *personagem estático, irascível na sua rigidez e é aí que se radica sua força destrutiva. É como um bloco de gelo escarpado que provoca feridas mortais a qualquer pessoa que se choque com ele.* (BATTAS, 2000: 481) Com a visita de sua tia, descobrimos que ela não somente é uma mulher provavelmente de família nobre, como foi levada aquele convento para não manchar a família de vergonha. Descobre-se que Angelica teve um filho e que ela fez uma troca onde ela abdicou de sua vida em prol da criança ser criada em seu núcleo familiar. Quando sua tia a visita no convento é para que Angelica assine documentos passando seus bens para sua irmã mais nova como um dote de seu casamento vindouro. No decorrer da visita, através do diálogo entre Angelica e sua tia, descobrimos mais um fato: o filho de Angélica havia morrido há dois anos. Esta visita marca sua tragédia. Sem ver sentido no sacrifício de sua própria vida em prol da vida de seu filho, Angélica decide cometer suicídio para que talvez assim se veja livre para reencontrá-lo.

Originalmente, pela indicação do libretto de *Suor Angelica* escrito por Giovacchino Forzanno a história se passa em um convento em Siena, Itália no século XVII. Portanto, o primeiro passo na pesquisa de figurinos foi reinterpretar a obra tentando transpor seus signos marcados por uma temporalidade aqui, indicada pelo libretista, em signos que posam ser lidos pelo público numa outra temporalidade, nos anos 1940. Um dado bastante interessante é que as roupas eclesiásticas acabam não obedecendo uma linha temporal de transformação dos trajes como vemos com a estrutura da moda ocidental. O traje eclesiástico está no que o filósofo Gilles Lipovetsky (2009) classificou de sociedade tradicional. As sociedades tradicionais são agrupamentos sociais que encontram como valor social a manutenção das tradições e a não abertura para mudanças. Ele cita em seu livro um poema do século XII que dizia: *Tudo aquilo que muda perde em valor*, (LIPO-

VETSKY, 2009:74 pos. 991*kdl*). Se observarmos que o traje eclesiástico praticamente não mudou do período românico, quando se configura, até nossos dias, podemos classificar o agrupamento eclesiástico como uma sociedade tradicional. O traje das freiras por exemplo, tem uma influência muçulmana de quando os cruzados foram para o oriente para a chamada guerra santa e traziam suas referências de lá. O véu tradicional na cultura muçulmana foi importado também com a ideia de ser impuro para uma mulher, esposa de Cristo, mostrar os cabelos, ou quaisquer partes que denotem alguma sensualidade em público. Por isso as túnicas longas e largas e o véu.

Apesar de os trajes eclesiásticos serem de certa forma assentes a uma formatação muito definida, não é difícil achar enormes variações em suas composições em outros tempos e na atualidade. Muitas são as variáveis, dependendo da ordem à qual pertencem, da localidade, da temporalidade, as cores, as composições os cortes e os comprimentos, serão completamente distintos.

Sabe-se que Puccini escreve essa ópera em homenagem a sua irmã predileta, Iginia que era freira e vivia no convento Agostiniano de Vicopelago, Luca, Itália a qual ele tinha autorização especial para visitar. Tinham uma relação bastante afetuosa e compartilhavam da música como seu vínculo afetivo. Por essas informações preliminares, fui pesquisar exclusivamente como era o traje das agostinianas, apesar de na descrição da obra estar dito que a ação se passa em um convento em Siena.

A pergunta que se coloca é: como mostrar uma temporalidade da moda, se os figurinos obedecem a uma formatação estável há quase dois mil anos? Todas as personagens são freiras, menos uma personagem que é a única personagem estrangeira ao convento, que chega de visita. A tia de Angelica, *Zia Principessa*, é a única personagem que fala de um mundo exterior, portanto, a única que usará signos de moda. Para o diretor, essa personagem simboliza o patriarcado e a regra, uma mulher portadora de más notícias. Colocamos ela com a rigidez de um terno de ombros acentuados trazendo o signo do poder masculino como nos anos 1940, numa cor dura como a pedra com linhas verticais que para mim tinham também a ideia da verticalidade estabelecida na relação entre o sistema e as pessoas.

Portanto, o conjunto de figurinos para *Suor Angelica* se configura em um traje civil, da tia, (que pontua a temporalidade) e um conjunto de trajes eclesiásticos, que, apesar de uniformizar o conjunto de freiras, possui os signos da distinção hierárquica presente naquela sociedade. Embora o traje eclesiástico seja uma indumentária um tanto estável em suas características, o figurino não segue as obviedades de um traje real, pois precisamos muitas vezes nos desviar das pesquisas para melhor desenvolver um projeto com bom caimento, boa funcionalidade no palco, boa visualidade e que ajude a ação. Por exemplo: Na cena do suicídio de Angelica é comum que ela se dispa de seu hábito. Como deve ser

essa cena? Como deve ser retirado esse traje? Quanto tempo tem para essa ação? Como fazer para que a cena fique limpa? Como a cantora prefere tirar. Ou seja, o projeto é uma triangulação entre figurinista, direção e solista. No caso desta produção duas solistas dividiam o papel de Angelica: Ludmila Bauernfeldt e Eiko Senda.



Figura 1 - Prancha de referências, colagem, para a indumentária eclesiástica da ordem das Agostinianas com um texto encontrado em italiano que descreve a formação dos trajes das freiras. Em tradução da autora: “Em 1971 o hábito das freiras foi reformado e adequado ao princípio decretado pela Concílio do Vaticano II. As agostinianas usam um vestido preto ajustada na cintura por um cinto sempre preto. Para as atividades cotidianas vestem túnica branca....” Imagem: Desirée Bastos

Outras indicações relevantes, no início do processo, se referem ao tipo de confecção dos figurinos: os figurinos serão confeccionados de maneira realista? Ou seja, respeitando cada camada de um traje original com suas formas de fechamento, materiais, etc. Ou: por se tratar de teatro, podemos suprimir algumas peças que não são vistas pelo público?

Como diz meu mestre e figurinista Samuel Abrantes, *O teatro é a arte da mentira*. Ou seja, não precisamos ser, mas parecer ser. E o público ao entrar no teatro, já estabelece um pacto de fé com o ator/cantor. E, é nesse enlace que a mágica do teatro acontece.

Portanto, no caso do coro de freiras, e das solistas que faziam pequenos papéis, não seria necessário fazer todas as camadas de roupas, já que apenas o que é visto é a superfície. Isso implica também, não somente um conforto para quem usa os figurinos podendo diminuir camadas que amenizam o peso e o calor, assim como podemos ter muita economia de recursos suprimindo camadas que não precisam ser confeccionadas. É importante que se tenha em mente os detalhes da encenação especialmente frequentando os ensaios, pois um bom planejamento de projeto representa uma economia de recursos materiais e humanos.

Após os estudos preliminares, começamos a efetivamente erguer o projeto. Por trabalharmos com peças padronizadas, a escolha das cores se mostra bastante interessante para podermos configurar um universo mais entrosado com a proposta visual geral do espetáculo. Quem disse que eu seguiria as cores tradicionais da ordem agostinha? Daí um certo fato interessante é que como não localizamos nosso convento em nenhuma ordem específica, ou localidade explícita, ficou a meu critério desenvolver não somente a composição dos trajes a partir de um levantamento enorme das variedades existentes, mas especialmente definir as tonalidades que ficariam mais interessantes no contexto da nossa encenação. A cenografia era inteira em tons beges e cinza claro, tudo que representava uma austeridade de um convento de clausura remotíssimo e decadente, quis exagerar essa sensação de invisibilidade e coloquei todos os figurinos na mesma paleta da cenografia, trazendo uma ideia quase de mimetização com o espaço. Uma despersonalização brutal das vidas particulares dessas personagens. Com uma formatação decidida, e com as cores reinventadas, brinco que, numa licença poética, criei uma nova ordem de freiras, as freiras devotas da nossa senhora dos figurinistas.

Uma outra questão interessante, é que, apesar de termos a ideia de todas serem iguais perante Deus, obviamente, um convento segue hierarquias, e alguns personagens representavam posições distintas. Como as noviças que estavam ainda em processo de fazer seus votos, as freiras, a mestre das noviças, até a madre superiora, autoridade mor daquele lugar. Para vermos, que mesmo sendo iguais, deveriam ostentar uma hierarquia, que defini com pequenas trocas de cor de véus, uso de um acessório chamado coroa unicamente na madre superiora, e a ausência de elementos do figurino das freiras nas noviças.



Figura 2 - Projeto dos figurinos das freiras para Suor Angelica, 2024, TMRJ. Autora: Desirée Bastos

Confecção

Os figurinos, em geral, trabalham muito mais com um processo de confecção de roupa sob medida, do que de produção em massa industrial. Isso porque, muitas vezes construímos um único figurino para aquele ator específico e ele não se repetirá mais. Porém, em alguns casos, especialmente quando trabalhamos com coros, as personagens tendem a ganhar uma força das massas, de grupos de certa forma coesos. Por isso, nesses casos, deve-se programar a confecção desses figurinos para que seja feito de maneira mais rápida e econômica, numa metodologia próxima à da indústria de produção de massa. Como isso funciona?

É preciso mapear quantas peças deverão ser produzidas de cada parte do figurino, em quais tamanhos, e como podemos reduzir a grade de tamanhos trabalhando com peças que, ao final nos tragam um ajuste mínimo entre os corpos e que, no encaixe das modelagens no tecido consigamos o melhor aproveitamento do material. Obviamente isso deve respeitar o caimento desejado das peças, e neste ponto, a noção de aproveitamento de material se torna uma noção também variável. Enquanto na indústria faz-se sacrifí-

cios no projeto em prol da economia de recursos, no figurino isso somente é feito quando há uma escassez deles. Pois, dependendo do caimento desejado, se para atingi-lo precisássemos desperdiçar parte dos materiais, não será mais respeitada a ideia de economia, apenas a ideia estética.

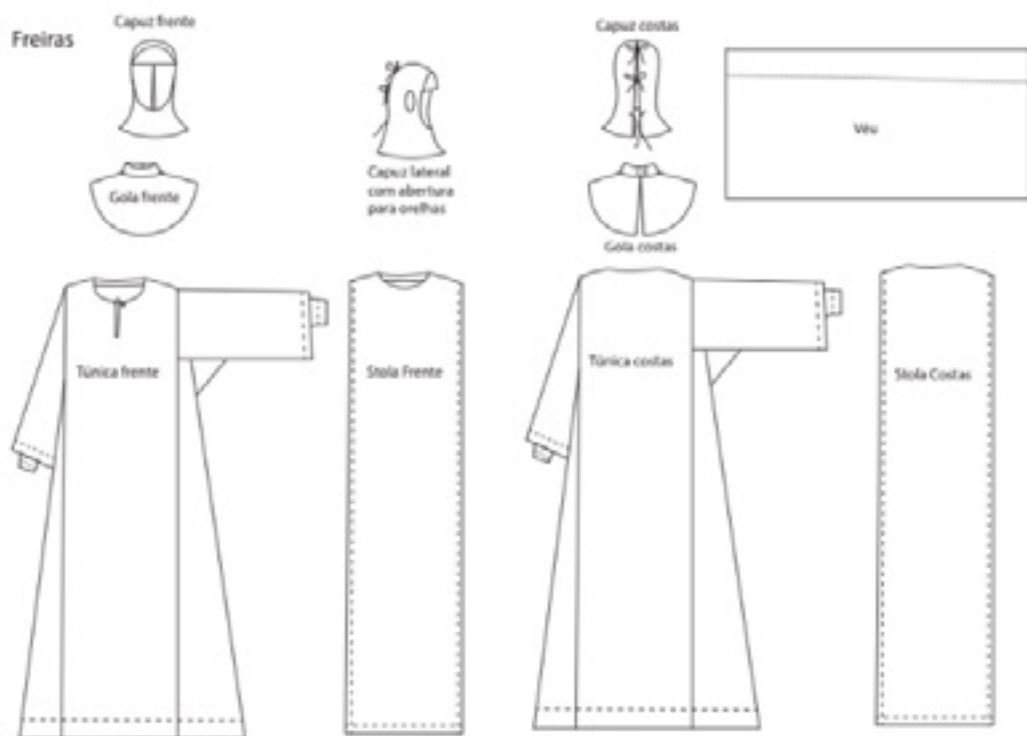


Figura 3 - Desenho planificado do figurino proposto para as freiras, sendo que as noviças usariam o mesmo traje base sem o uso das mangas, mais curto. Imagem: Desirée Bastos.

Nos figurinos de *Suor Angelica* tivemos uma certa facilidade em atingirmos tanto caimento quanto economia, pois são modelagens bastante simples que emulam túnicas românicas, que não são ostensivas em quantidade de material. Aliás a austeridade deveria ser uma das características dos figurinos. Então, conseguimos após dois protótipos realizados a partir de estudos modelagens medievais originais², formatar tanto uma grade de tamanhos bastante versátil, quanto modelagens muito simples de serem ajustadas e montadas. Utilizamos como base a modelagem geométrica muito comum até o século XVIII. Com isso, conseguimos atingir um caimento da roupa exatamente como as primeiras roupas eclesiásticas.

² BASTOS, Desirée. *O corte e a modelagem na idade média: A Tapeçaria de Bayeux e a modelagem do século XI*. In: Vianna, Fausto; Muniz, Rosane. *Diário de pesquisadores*, 2012.

Apesar de ter mais costuras ela é uma modelagem que não somente traz um caimento de época perfeito, como também representa uma economia incrível de material pela possibilidade encaixes no tecido.³ Além, disso, a construção de uma grade de tamanhos se dá de maneira muito facilitada mantendo-se a mesma base para todos os tamanhos apenas ampliando o elemento lateral da peça. Essa modelagem foi também usada nos figurinos das noviças omitindo-se as mangas longas e os tacos embaixo do braço, simulando umas jardineiras que eram usadas com camisas de alfaiataria cinza.

Ao executarmos figurinos inspirados na idade média hoje, pelo fato de já existirem tecidos mais largos, técnicas diferentes das medievais, ferramentas novas, algumas costuras e recortes originais dos trajes antigos podem ser suprimidas, sofrendo algumas adaptações, mas mantendo a forma e ideia dos trajes originais. No nosso caso, após pesquisar e prototipar os figurinos numa versão de construção contemporânea e numa medieval, acabei optando pela última, que apesar de mais complexa na execução, por conter mais partes para serem emendadas, nos proporcionava uma vantagem no ajuste dos tamanhos, e no corte em série. Além disso, tinha um caimento em termos de volume muito mais austero, que era o que buscava com os figurinos.

Modelagem geométrica/ esquema de corte utilizado nos figurinos de Suor Angelica 2024 TMRJ

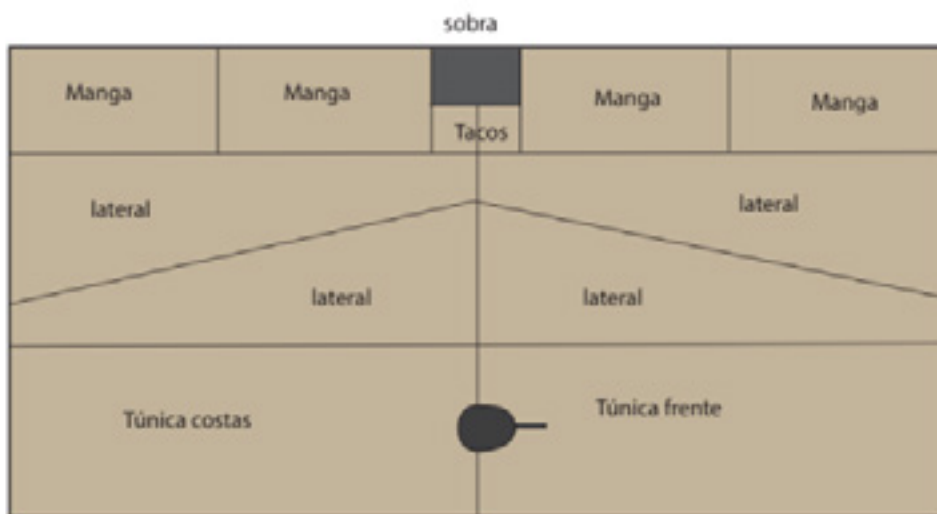


Figura 4 - Plano de corte e modelagem do vestido base dos figurinos das freiras utilizando o método de modelagem geométrica típico do período medieval. Imagem: Desirée Bastos

³ Recomendo a pesquisa de Sarah Thursfield em seu livro *The medieval's tailor's assistant, making common garments 1200-1500*, (2001). O livro de Thursfield é bastante didático e possui diversas modelagens e formas de se construir túnicas medievais, que são a base da indumentária eclesiástica até a atualidade, e serviu de base de pesquisa para o artigo publicado por mim em 2012.

Com essa pesquisa e planejamento, conseguimos executar 40 figurinos em um tempo bastante curto e com muita eficiência na economia dos materiais e nos ajustes.

No caso das duas solistas que deveriam se despir em cena, foi feito o traje completo composto de duas túnicas ao invés de uma como em todas as outras cantoras em cena. As cantoras tiravam a túnica externa e faziam a cena apenas com a túnica interna no tom de cinza gelo. O interessante é que cada cantora tinha uma forma distinta de fazer a cena. Enquanto Ludmila Bauernfeldt me pediu para que as partes especialmente da cabeça fossem o mais realista possível, pois ela queria tomar o tempo de desamarrar cada tira que a amarrava para fazer a cena de tirar a roupa, Eiko Senda pediu para que o capuz dela fosse feito em malha e costurado seu véu para que ela pudesse tirar tudo de uma vez numa puxada. E então, o capuz de Eiko foi feito fora dessa linha de produção especialmente para o tipo de cena que ela fazia.

Notas finais



Figura 5 - Na imagem a solista Eiko Senda (Suor Angelica) e Carolina Morel (Suor Genoveve) e o coro feminino do TMRJ. Foto: Filipe Aguiar/Acervo ASCOM

Como sempre digo para meus estudantes, o figurino não é o desenho no papel, o figurino é a materialização que chega para que o espectador como um texto visual em todas as suas cores, texturas e contextos. Ele é um trabalho vivo, que dança junto do

corpo do ator, que recria esse corpo e que é capaz de nos transportar a outros tempos. Ele também é um possui uma natureza prática peculiar, não óbvia e que está integrada a um conjunto maior, a encenação. Ou seja, o figurino é uma obra que se insere em uma grande arte coletiva. Por isso, é preciso compreendê-lo conceitualmente como parte integrada aos outros meios de comunicação como o espaço, a luz e a direção. Mas o figurino não é somente coletivo porque faz parte de uma obra coletiva, ele é coletivo, pois para que ele chegue ao espectador, ele passa por diversas mãos de artistas e artesãos. Quem pesquisa, quem desenha, quem escolhe os materiais, quem modela, quem corta, quem costura, quem borda, quem tingue, quem adereça, etc. E, assim foi em *Suor Angélica*, que foi feito inteiramente no ateliê do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, gerenciado pelas minhas assistentes Bruna Falcão e Rebeca Cardoso, modelado e cortado por Karine Amorim, confeccionado pelos costureiros Iramar Alves, Sueli Borges, Carolina Lima, Matheus Tertuliano e Reyla Ravache, supervisionados por Renan Garcia. Além disso, pude contar também com os adereços de Penha Maria de Lima e Taísa Magalhães. Meu agradecimento especial a eles!

Bibliografia

Batta, András. **Ópera**, compositores, obras, intérpretes. Madrid, Könnemann, 2000.

Lipovetsky, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009, versão Kindle.

Thursfield, Sarah. **The medieval taylor's assistant. Making common garments 1200-1500**. Hollywood, Quite Specific Media Group, 2001.

Artigo

Bastos, Desirée. **O corte e a modelagem na Idade Média: A Tapeçaria de Bayeux e a modelagem de roupas do século XI** (pags 271 – 282) *In*: Muniz, Viana (Org.) **Diário de Pesquisadores: Traje de cena**. (São Paulo, Estação das letras e das Cores, 2012.

Programa

Programa Il Trittico 2024, Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: http://theatromunicipal.rj.gov.br/wp-content/uploads/2024/07/programa_IL-TRITICO-3.pdf

A EXPOSIÇÃO, A PASSARELA E O ESPETÁCULO:

Relações expositivas entre o palco e a moda no Theatro Municipal do Rio de Janeiro¹



Pablo Gobira Professor doutor da Escola Guignard (UEMG), do PPGAres (UEMG), do PPGA-CPS (UFMG) e do PPGGOC (UFMG). Membro pesquisador e gestor de serviços da Rede Brasileira de Serviços de Preservação Digital do IBICT/MCTI. Pesquisador produtividade do CNPq. Atua na criação e produção no campo de relações entre arte, ciência e tecnologia, artes digitais, jogos digitais. Coordenador do Laboratório de Poéticas Fronteiriças (<http://linktr.ee/labfront>).

Priscila Rezende Portugal Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável (PPGACPS/UFMG), mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Gestão e Organização do Conhecimento (PPGGOC/UFMG), bacharel em Artes Plásticas pela Escola Guignard (UEMG). Foi bolsista em projeto de pesquisa pela Escola Guignard/UEMG. Membro pesquisadora do Laboratório de Poéticas Fronteiriças (<http://linktr.ee/labfront>).

Isabela Cristina Mendes Cesário Graduada em Licenciatura Artes Plásticas pela Escola Guignard (UEMG). Foi bolsista em projeto de pesquisa e extensão pela Escola Guignard/UEMG. É professora de Arte na Educação Básica. Membro do Laboratório de Poéticas Fronteiriças (<http://linktr.ee/labfront>).

Introdução

Este trabalho parte dos projetos do grupo de pesquisa, desenvolvimento e inovação Laboratório de Poéticas Fronteiriças [<http://linktr.ee/labfront> - CNPq/UEMG] e tem o objetivo de estudar se (e como) o palco pode ser entendido como um dos espaços expositivos da moda. Mais especificamente pesquisamos o processo de curadoria na exibição de figurinos em espetáculos teatrais. A partir do conceito de curadoria, buscamos compreender os espaços de exposição de moda realizando um estudo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Acreditamos que o processo de pesquisa para a construção de novos conceitos é uma ação criativa que se baseia, no caso deste artigo, em investigar os modos de produção e utilização dos vestíveis cenográficos e de que modo se relacionam com a evolução dos processos expositivos. Abordaremos conceitos que circulam a arte contemporânea, sobretudo no campo das relações entre moda, a arte e exposição.

Para alcançar o nosso objetivo, estudamos a ampliação e aceleração produtiva enquanto uma construção social criativa de novas tendências modistas, bem como deciframos as relações entre arte e moda sob a compreensão da ideia de curadoria. Levantamos, nas seções a seguir, questionamentos acerca dos diálogos possíveis na difusão de pesquisas criativas e a sua recepção através da forma de exibição. Assim, a próxima seção enfocará a relação entre moda, curadoria e exposição. A segunda seção tratará da moda e o palco. Na última seção do nosso artigo estudamos o caso do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Ao final, apresentamos nossas considerações sobre o alcance do nosso objetivo.

Moda, Curadoria e Exposição

O entendimento do universo da moda pode ser orientado por diversos aspectos. Mesmo que a roupa seja a primeira imagem pensada, ou concepção a ser considerada quando se pensa em moda, o conceito de moda está ligado a aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos diversos. Ao mesmo tempo, e contrapondo uma ideia unitária, a moda pode ser associada ao consumo de acessórios, cosméticos, utensílios e objetos de adorno atado à cultura da beleza e do bem-estar. Sob esse aspecto, Lipovetsky (1989) afirma que:

A moda moderna caracteriza-se pelo fato de que se articulou em torno de duas indústrias novas, com objetivos e métodos, com artigos e prestígios sem dúvida nenhuma incomparáveis, mas que não deixam de formar uma configuração unitária, um

sistema homogêneo e regular na história da produção das frivolidades (Lipovetsky, 1989, p. 70).

Este e outros modos de se compreender a extensão e perspectiva dos estudos de moda, busca aproximar mudanças históricas, como também as mudanças de costumes que passam por várias gerações em busca de desvendar a complexidade dessa temática. Desse modo, Villaça (2011) nos esclarece que:

No ocidente, a moda está relacionada tanto com o capitalismo quanto com a expressão de ideias, desejos e crenças em circulação na sociedade, numa dinâmica que, como tentaremos mostrar, envolve sempre um maior número de ingredientes: individualidade, moralidade judaico-cristã, identidade de gênero, imperialismo e multiculturalismo, sobretudo a partir dos anos 60 (Villaça, 2011, p. 143).

Nesse sentido, toda a área de conhecimento da moda busca informações para se consolidar e possibilitar diversos estudos acerca da sua presença na sociedade. Eventos de moda são feitos para apresentação, adequação e prestígio de novos paradigmas levantados por pesquisadores do campo. As mostras de moda são realizadas para perceber e compartilhar processos e conceitos dos atravessamentos de pesquisa. Caracterizações são exibidas com resultados que vão da concepção à realização dessas exposições. Conteúdos recomendados para a produção e o consumo - chamados de tendências - apontam inovações para o mercado da moda. Trazendo essa maneira de construir processos para diferentes configurações, Arantes (2011) aponta para novos formatos e circuitos que possibilita a concepção de aspectos curatológicos:

É importante notar que a expansão da prática curatorial trouxe consigo a incorporação de novos formatos e circuitos expositivos, muitas vezes em sintonia com parâmetros existentes na própria produção artística: curadorias em processo, curadorias que se manifestam em outros circuitos para além do espaço expositivo institucional, curadorias colaborativas, curadorias em rede, são alguns dos exemplos que poderíamos elencar (Arantes, 2011, p. 2555)

A partir da perspectiva do curador como um mediador entre a arte e o público (Marmo; Lamas 2013), podemos entender que a mensagem que uma exposição quer circular é sempre produzida sob uma construção espacial e discursiva inteligível. Os processos curatoriais perpassam pelo levantamento de uma temática ou questão que move perguntas e

críticas que mobilizaram todo o processo curatorial. A construção de narrativas visuais possibilita a criação de discussões estéticas na produção de conceitos e construções tais como: uma **exposição de arte**; um **desfile de moda**; ou uma **exibição cênica**. As três, aqui, são aproximadas como “mostra” dos seus respectivos objetos que são atravessados por diversos campos e disciplinas. Podemos entender que a maneira como é feita uma montagem ou a produção do fluxo das obras que serão apreciadas pelo público de uma mostra é de extrema importância para que ocorra a fruição dos trabalhos apresentados.

O curador segue sendo o ator que levanta hipóteses que fundamentam a proposta de cada mostra. Nela ele atua e conduz a argumentação sob o impacto da execução da mostra. A descrição de toda a exploração dos estudos desde a escolha da instituição a ser realizada a curadoria até se a análise dos resultados obtidos foram eficazes, são partes do que conhecemos como projeto curatorial. Dessa forma, os instrumentos que serão utilizados devem ser apresentados junto ao desenvolvimento detalhado de cada um dos aspectos escolhidos para a composição da mostra. Compreender a relação de cocriação entre os atores envolvidos durante o processo de escolha dos artistas (e/ou designers), a criação da expografia, a montagem, e de todo o evento em si, constroem uma maneira de organização institucional em rede, um ecossistema que contribui, estimula e tem potencial para inovação. “Curadoria” ou “processo curatorial” não é um mero título ou expressão para os organizadores de eventos de moda e arte, mas significa assumir uma responsabilidade a qual Santos (2011) descreve como:

(...) “despir” os trabalhos e oferecê-los ao público para a construção de relações e significações, considerando como ponto fundamental os conteúdos das obras, a fim de estabelecer diálogo entre ambos e com as condições em que serão expostas, possibilitando que diversas experiências e interpretações co-existam, uma vez que, o mesmo conjunto de obras expostas em espaços e contextos diferentes resultam em leituras distintas (Santos, 2011, p. 3).

Tendo em vista essa descrição conceitual, é possível aproximar a produção da exposição e do desfile de uma exposição da produção teatral, de dança ou circense quando identificamos essa dimensão curatorial. Isso pode ser realizado ainda que chamemos o ator responsável pela montagem cênica de diretor ou diretor artístico e não de curador.

Também é comum vermos na história grandes eventos de moda, organizados como festas, onde as roupas foram exibidas por modelos contratadas. Esses eventos de exibição de peças diversas são curadas para expor do melhor modo o produto fruto da ação criativa. Essas “exposições” eram feitas de modo que todo o ambiente é preparado como um es-

petáculo cênico, com a preocupação com a iluminação, a decoração da loja ou espaço de exibição e a maneira como o ambiente ambientaria a mostra construindo uma cenografia.

Os espaços cênicos - reconhecidos desse modo ou simulando os espaços do teatro, da dança, e do circo - sempre foram importantes palcos de exposição de coleções de moda. No mundo todo acontecem eventos enormes que são minuciosamente planejados e ansiosamente esperados. Eles revelam a crítica prospectiva, conceitos e provocações que um figurino traz, apontando sempre para a inovação do sistema da moda. Essa é uma forma que institui locais onde a apreciação da criação de uma nova moda pode ser diversa. E também permite levantar questionamentos acerca dos diálogos repetitivos, apresentando novas possibilidades de debate sobre a criação e a sua recepção através da forma de exibição, agregando novos modos de se pensar e produzir moda.

A maneira como é concebido um figurino é tão rica de processos, estudos e misturas de áreas de pesquisa que podemos considerá-la como uma ação transdisciplinar. Essa dimensão se revela quando exibimos esse figurino, seja qual for o caminho tomado para essa exibição: em um palco, uma exibição, uma passarela etc. Um figurino constrói em cena diversos modos de contemplação quando vestidos por personagens que estão em exposição (dançando, interpretando, performando na passarela, enfim, em cena). A forma de instituir locais onde a apreciação da criação de uma nova moda pode ser diversa e se aproxima do modo de mostrar/expor a produção de arte. É possível afirmar que um espetáculo de dança ou uma ópera, uma galeria ou museu são igualmente espaços expositivos. Entende-se que, neles, “a expografia é um elemento fundamental na comunicação com o público” (Figueiredo, 2011, p. 1), e esse pode ser um dos recursos que os figurinistas podem explorar cada vez mais em sua atuação, aproveitando-se de campos diversos como as artes visuais, a museologia, a dança, o teatro dentre outros.

O palco e a moda

A moda presente nos palcos se dá a partir da construção visual da cena por meio das vestimentas, indumentárias e acessórios que compõem o enredo daquela apresentação como uma ferramenta para a representação artística e visual. A moda exerce um importante papel levando em consideração o contexto de maneira a estabelecer uma interface entre os palcos, os atores e a ação artística aproximando-os ou distanciando-os do cotidiano social. Desde peças teatrais até a dança, bem como em outras ações artísticas, a moda representa o meio pelo o qual o figuro se desenvolve, isto é, a ferramenta visual principal que cria um elo entre a cena e o contexto a ser representado: “A moda se renova e passa por um processo de histeria, de teatralismo e exibição para obter mundanismo”

(Carvalho, 2010, p. 45). Sendo assim, a moda utiliza dos figurinos como interface entre o palco e a narrativa diante do público que assiste. É por meio de tal construção visual que há a possibilidade de conexão entre a narrativa do palco para com a narrativa de quem a assiste, pois a moda permite gerar identificação não só entre grupos, mas também com (e entre) narrativas ficcionais e históricas. O espaço cênico, como qualquer outro espaço de moda, pode ser interpretado como lugar de exposição criativa. A moda em uma interpretação cênica aparece em vestimentas que passam por uma dramaturgia e que, por alguns minutos, se faz presente em cena. Além disso, é importante lembrar que um mesmo traje contribui para uma ou mais composições cenográficas, o que abre a possibilidade de novas interpretações e recepção diversa por um público variado.

No palco, espaço delimitado pela linha do imaginário (SESI-SP, 2012, p. 22), o traje de cena é um dos elementos essenciais cênicos, junto de cenografia, maquiagem, iluminação, objetos cênicos, sonoplastia entre outros. Este local em que as tramas são desenvolvidas é onde se apresenta a pesquisa de cada elemento cênico com toda a sua complexidade: “O desfile na passarela é um evento que espetaculariza o ir e vir cotidiano nas ruas da cidade, mediante a recursos teatrais como o palco e a fantasia” (Avelar, 2011, p. 120).

O ambiente de um espetáculo teatral com esse modo de se anunciar as novidades e exclusividades criativas de vestimentas passa a atrair um público que revela a crítica prospectiva, conceitos e provocações que um simples (ou complexo) figurino pode apontar a inovação do sistema da moda. A prova dessa afirmação é a modalidade cênica audiovisual que em filmes, novelas, ou atuações em teatros digitais, entre outros, lançam “moda” no sentido de popularizar o uso de roupas ou acessórios através dos figurinos de um personagem estimado.

Moraes Junior e Tietzmann (2017) expõem o que aproxima mais uma vez o palco (as concepções e as produções em artes cênicas) e a moda. O desfile da estilista britânica Mary Quant contou com som de Jazz, em ritmo acelerado, com mais de 40 trajes diferentes, trocados em menos de 20 minutos, devido ao ritmo das modelos na passarela, as quais tiveram de correr e dançar durante o desfile a pedido de Quant:

No desfile que ocorreu em um grande hotel da Suíça, foram apresentados cerca de 40 diferentes trajes, em apenas 14 minutos, modificando o padrão dos desfiles realizados até o momento e surpreendendo os espectadores. Durante os anos 1960, os locais mais improváveis eram os escolhidos para a realização dos desfiles, especialmente locais públicos e cenários urbanos já existentes, mostrando que a moda queria estar mais próxima

do público em geral e se aproximar de um evento de entretenimento popular (Moraes Junior; Tietzmann, 2017, p. 5).

As passarelas, vitrines, espetáculos teatrais, novelas, cinema, entre outros, são os grandes palcos de exposição de coleções de moda. Com toda a complexidade cênica, bem como expectativas nas composições de trajes, adereços e tantos outros elementos de moda que pode haver em um espaço cênico, consideramos que todos os outros elementos cênicos compõem a junção de palco e moda. É nesse contexto que: “o figurino pode também lançar novas modas, por atuar de forma intensa no evento artístico.” (Avelar, 2011, p. 126) No mundo todo acontecem eventos de moda enormes que são minuciosamente planejados e ansiosamente esperados tanto quanto um grande espetáculo circense ou de ópera. Em todos eles temos a forma do figurino como aquela que concentra um grande fluxo de atenção.

Segundo Scholl, Del-Vecchio e Wendt (2009), entende-se por figurino trajes cênicos, indumentárias e acessórios criados pelo figurinista para determinada composição de meios de comunicação artística. Ao pensarmos sobre figurino deve ser levado em consideração o contexto o qual deverá estar inserido bem como servir para a compreensão visual, entendimento simbólico e identificação. De acordo com Montanheiro (2021), o figurino é considerado uma interface entre o palco e quem o veste, como elemento presente entre o movimento, o espaço e a ação, colocado como o espaço teatral. (Pavis apud Montanheiro, 2021, p. 5) Mais ainda, o corpo que preenche o figurino se acrescenta de outros elementos da cena, permitindo a produção e inúmeros aspectos visuais.

Um figurino é um dos primeiros contatos que o público tem com a história a ser representada. Em cena se exige uma comunicação inteligível do personagem e o enredo em que a vestimenta estará envolvida. (Almeida, 2010, p. 65) A roupa vestida em um palco ou em uma encenação figurada sempre será entendida como figurino. De um grande espetáculo de ópera ao teatro de rua, a roupa é parte fundamental entre os elementos teatrais que compõem cenas: “o figurino é o aspecto visível do ser invisível. Não há personagem sem figurino. Mesmo que o personagem esteja nu, ainda assim é preciso que existam recursos de figurino para que ele se torne personagem” (Albuquerque, 2007, p. 30).

Entendemos que com o passar do tempo as produções de figurino teatral evoluem junto dos avanços tecnológicos na formação indumentária da moda: “o traje de cena que nós usamos hoje tem um histórico imenso. Pela convenção teatral do Ocidente, o que marca seu aparecimento é o teatro grego, cerca de 500 antes de Cristo” (Viana; Pereira, 2021, p. 6). As vestimentas cênicas não eram muito diferentes das comuns da época, uma vez que “o traje básico, o quíton, um simples retângulo de pano enrolado no corpo, era arranjado de diversas maneiras” (Laver, 1989, p. 30). No teatro, as encenações eram sátiras

sobre a realidade social de um recorte dos espectadores, representada de modo trágico ou cômico. Por vezes, tais encenações eram acompanhadas de máscaras teatrais que traziam significado para expressão dos personagens bem como para enaltecer e compor as vestimentas de cada personagem, vide Figura 1.



Figura 1 – Imagem de teatro dionísíaco. Fonte: O teatro grego: arte e fascínio, 2017

Um traje cênico pode ser composto com delicadeza e complexidade, detalhes e adornos que um simples tecido de algodão modelado ao corpo do encenador poderia ser suficiente na exibição de todo um complexo trabalho de pesquisa. O figurino, muitas vezes, não é apenas um elemento cênico, mas sim um criador de expressão, sentidos e muitas vezes com uma narrativa que vai para além do enredo representado. Entende-se uma vestimenta cênica como uma roupa obra de arte (Pezzolo, 2013, p. 189). Assim, sob essa perspectiva, figurinistas começam a produzir suas obras de arte vestível para a cena, as quais tornam-se arte para exposição. O traje cênico, por ser parte de um âmbito artístico, tem sua usabilidade como algo inerente a esse local, permitindo que um palco converta-se em um espaço expositivo.

Existem vastas possibilidades criativas para o traje cênico, isso pois as produções cênicas se apresentam com inúmeros repertórios. Um espetáculo de dança, um musical, uma ópera, o circo, e outras cenas teatralizadas, demandam desdobramentos por parte da dramaturgia e da composição visual. Estudos visuais para a cena busca se adequar à narrativa da mesma maneira que provocar o espectador em sensações, emoções e reações através de todo o seu universo lúdico. Nesse sentido, o figurino, junto a outros elementos cênicos, envolve o público na história (Castro; Costa, 2010, p. 80). As vestes revelam a expressão antes de qualquer gesto ou fala do personagem.

Já os personagens podem ser algo mais que humano e natural, podem ser animais, seres fantásticos integrados a diversas realidades, até para além dos limites na imaginação, como visto em: "... a vestimenta identifica os diferentes tipos humanos que desfilam no palco" (SESI-SP, 2012, p. 43). Mais ainda, com o ambiente fantasioso do teatro, o figurino contribui na interpretação criativa, inventiva e ilusória. Dessa maneira, os figurinos são ilimitados bem como amparam o desenrolar dramático. A veste cênica pode ser criativa e adequada ao contexto no qual está inserida com toda a variedade de significados da cena. Assim, seja no teatro, cinema, circo, ópera, balés e inúmeras manifestações cênicas, o figurino é parte da construção visual da cena, de modo a compor também em espaços tradicionais e institucionais, em companhias de teatro, dança e musicais, por exemplo.

Na seção seguinte discutiremos o contexto histórico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, bem como a relação deste com alguns dos figurinos que já passaram pelo palco do teatro.

Theatro Municipal do Rio de Janeiro

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ), um dos espaços mais tradicionais das artes cênicas do Brasil, foi inaugurado em 1909 em um prédio eclético com características arquitetônicas neoclássicas, inspirado no Palais Garnier, da Ópera de Paris, França. A casa de espetáculos, que é considerada uma das mais notórias da América Latina, está situada na Cinelândia, centro histórico da cidade do Rio de Janeiro e compõe o conjunto arquitetônico da Praça Marechal Floriano (Teles, 2005).

A construção do Theatro teve início no ano de 1905 com ornamentação arquitetônica e artística de importantes artistas da época como Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo e os irmãos Bernardelli, bem como a presença de artesãos europeus e inúmeros operários. O conjunto arquitetônico surge com a remodelação da cidade do Rio de Janeiro, que na época desempenhava o papel de Distrito Federal do Brasil, e era composto além do Theatro Municipal pelo Palácio Pedro Ernesto, o qual era a Câmara Municipal do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes (Secretaria de Cultura do RJ).

Antes de sua inauguração, a proposta era que o teatro teria seu gerenciamento cedido a qualquer empresa a qual pagasse o aluguel, nacional ou estrangeira, visando o lucro com a casa de espetáculos (Siciliano, 2014, p. 42). A gestão do teatro é estatizada, se torna da responsabilidade da secretaria de cultura e economia criativa do Estado do Rio de Janeiro, embora tenha mantido o tradicional nome: Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O TMRJ passou também por outras quatro reformas, desde processos de restauração até a construção de novos anexos (Secretaria de Cultura do RJ, s/d).

A trajetória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro se funde à trajetória da cultura do país, diante de pouco mais de um século de história. O TMRJ, ao longo desses mais de 100 anos, recebe inúmeros artistas da cena, da dança, da música e da ópera, bem como diversos profissionais que possibilitam que o Theatro se mantenha ativo. Inaugurado em 1909 pelo então presidente Nilo Peçanha e pelo prefeito Sousa Aguiar, o teatro tem capacidade para 1739 espectadores e surge a partir do desejo de entusiastas do teatro brasileiro, como João Caetano e o dramaturgo, jornalista e funcionário público Arthur Azevedo, pela criação de uma estatal de companhia artística nacional desde o século XIX (Theatro Municipal, s/d). O desejo de Azevedo, segundo Siciliano (2014), era pela consolidação da cena do teatro nacional, fomentada pelo Estado, que desenvolvesse a dramaturgia nacional, com qualidade literária e que alcançasse públicos que extrapolassem as elites (Siciliano, 2014, p. 38).

A arquitetura eclética do prédio demarca a reforma urbana e o desejo de modernização da cidade do Rio de Janeiro após a proclamação da república, pela valorização das Belas Artes e a importação do estilo neoclássico, bem como o abandono do passado colonial do Brasil. Para Leocádio (2017), o edifício teatral faz parte de um projeto republicano, com aspirações de modernidade, cosmopolitismo e avanços tecnológicos, com espelhamento nas capitais europeias. Além disso, havia o desejo por parte da aristocracia local de pertencer a modernidade europeia e, com isso, a reforma urbana do centro do RJ vem com forte aporte para apagar as memórias provincianas da colonização portuguesa.

A construção do teatro é finalizada após quatro anos e meio do seu início, o qual acontece junto à reforma urbana do centro do Rio de Janeiro, que teve obras iniciadas em 1902 e a construção do teatro a partir de 1905. Tais obras foram viabilizadas pelo prefeito Pereira Passos, que propôs uma concorrência pública para o projeto arquitetônico do novo teatro. Os projetos vencedores “Aquilla” e “Isadora” do engenheiro brasileiro Francisco de Oliveira Passos e do arquiteto francês Albert Guilbert, respectivamente, criaram burburinho quanto a seleção e, no final, foram fundidos para um novo projeto que se realizou no edifício original (Siciliano, 2014).

Os espetáculos eram em sua maioria advindos de países da Europa como Itália e França, até a formação do corpo próprio do teatro a partir da década de 1930, segundo o website do Theatro. Com a presença dos espetáculos europeus, as realizações artísticas no teatro estavam voltadas para atender os anseios da elite cultural da época, reiterando a ideia de que o teatro é um entretenimento de luxo (Leocádio, 2017, p. 55) que separa as classes e constrói a imagem da casa de espetáculos que compõe o cenário histórico da região da Cinelândia. Dessa forma, as produções artísticas nacionais sofrem uma enorme pressão por entusiastas do teatro para a criação de uma identidade nacional nas artes, pois havia a necessidade de dar novos significados para o centro histórico bem como reafirmar a criação do teatro brasileiro, o Theatro Municipal se torna símbolo de destaque na praça (Leocádio, 2017, p. 58) e um marco civilizatório do Rio de Janeiro urbanizado (Siciliano, 2014, p. 43).

A partir da década de 1930, a Orquestra Sinfônica, o Coro e o corpo de Ballet do próprio Theatro Municipal se mantêm responsáveis pelas temporadas artísticas oficiais, segundo o portal na web do TMRJ. De acordo com Sadighian (2019), o TMRJ se torna independente das companhias europeias, francesas e italianas para ter a autonomia de uma sede de teatro nacional em língua portuguesa. Em sua história, havia o desejo da criação de uma Companhia nacional de teatro, além da composição de um corpo de dança e orquestra no TMRJ. De acordo com Siciliano (2014), mesmo com autonomia de corpos artísticos oficiais do TMRJ, patrocinados pelo estado, as artes da cena ainda ficaram preteridas. Azevedo se preocupava com a consolidação da companhia de teatro, no entanto, inicialmente, de acordo com o prefeito Pereira Passos, o TMRJ não contaria com verbas oficiais.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro exibe seu acervo de figurino por meio do Centro de Documentação do teatro, o qual foi fundado em 1986. Além disso, o acervo conta com objetos e artefatos museológicos, documental, bibliográfico e histórico. Por meio do CEDOC e da plataforma ligada a rede de museus do Estado do Rio de Janeiro, é possível acessar



Figura 2 – Sala de espetáculos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: Rio Filme | Rio Film Comissão, 2024

inúmeros documentos relacionados ao TMRJ, desde material documental dos espetáculos aos desenhos de produção cênica, visual, técnica e, sobretudo, de peças de figurino. Além de apresentar os programas de mais de 100 anos de apresentações do TMRJ, é possível encontrar também acervo fotográfico dos figurinos que compõe apresentações ao longo da história do TMRJ.

De acordo com Scholl, Del-Vecchio e Wendt (2009), o figurino é capaz de transmitir não só com potencial de manifesto, mas também de personalidade, bem como a construção histórica a partir da reforma urbana, como visto em Leocádio (2017). Dessa forma, “é passível de suposição que o figurino serve à encenação na medida em que facilita a identificação dos personagens, mesmo que por vias de demonstrações arquetípicas e genéricas (Scholl; Del-Vecchio; Wendt, 2009, p. 5). Além disso, o figurino existe pois depende da cena, embora os trajes utilizados relatam histórias não apenas do contexto utilizado, mas remonta a origem da vestimenta, no caso de aquisições de peças de bazares e brechós (Montanheiro, 2021, p. 6).

Diante do acervo do Theatro Municipal, existem narrativas relacionadas à construção da cidade do Rio de Janeiro, desde os primeiros bailes de Carnaval. Assim, por meio dos registros fotográficos e desenhos, é possível analisar a diversidade dos espetáculos ocorridos no TMRJ (Secretaria de Cultura do RJ, 2024). Figurinos de ópera, ballet, musicais e peças teatrais compõem o acervo e remontam a trajetória histórica da cidade e como esta concebeu o teatro durante aquele período.

Os conceitos que envolvem a criação poética fazem-se importantes para se alcançar a compreensão dos modos de produção e utilização dos vestíveis cenográficos e servem para vermos como se relacionam com a evolução dos processos expositivos. Percebemos o teatro como uma forma de instituir locais onde a apreciação da criação de moda possibilita a aproximação entre passarela, palco, galeria e museu como espaços expositivos. É papel da expografia auxiliar na comunicação entre público e a produção criativa (Figueiredo, 2011, p. 1) e no palco o figurino tem nesse um de seus papéis que é proposto de forma lúdica, uma vez que a apresentação cênica pode ser um momento de exposição do seu produto/obra para um vasto público espectador.

O trabalho coletivo de atores, costureiros, aderecistas, maquiadores, cenógrafos, iluminadores, dramaturgos e muitos outros profissionais se somam ao figurino na elaboração de um espetáculo cênico. Não como simples componentes, mas colaboradores ativos no desenvolvimento de uma produção de traje de cena. É possível compreender que a função de criação de roupas e adornos, se torna coletiva, com diversos profissionais necessários para se criar uma peça, e não se dá com apenas um figurinista. As etapas da concepção

dos trajes de cena não vem apenas de um impulso criativo, mas sim de pesquisas feitas durante todo o processo de construção de um espetáculo.

Andréa Queiroz sugeriu em seu livro *Visualidades da Cena: Figurino e Maquiagem*, construir um tipo de orientação das etapas de criação de trajes de cena (Queiroz, 2023, p.21). Organizamos essas orientações na tabela abaixo:

Processos criativos para criação de traje de cena	
1º	Reunião com o diretor e com a equipe envolvida na produção, e quem mais estiver fazendo parte dos processos criativos do espetáculo - é decidido qual será a estética visual;
2º	Análise da obra literária, ou do roteiro, ou do tema - conhecendo as personagens para poder detalhar de forma minuciosa cada personagem individualmente;
3º	Estudo de referências estéticas, históricas e de pesquisa de moda para se inspirar;
4º	Verificação de alguns ensaios se faz necessário;
5º	Criação de coquis com indicação das cores e dos materiais para cada personagem;
6º	Aferição de todas as medidas dos atores e atrizes (número de sapato, de anel, de cabeça);
7º	Desenvolvimento das modelagens de cada traje;
8º	Compra dos tecidos, aviamentos e acessórios necessários à confecção dos trajes;
9º	Providências de sapatos, adereços e o que mais seja necessário, até mesmo contratação de outros profissionais além da costureira;
10º	Corte e costura dos figurinos;
11º	Prova dos figurinos e ajustes se necessário;
12º	Conferência dos figurinos após entrega;
13º	Organização e etiquetagem dos cabides e araras (divisão por cenas ou personagens) e dos sapatos (por numeração) e acessórios dos personagens.

Tabela 1 – Processos criativos para criação de traje de cena. Fonte: Tabela elaborada pelos autores, 2024 (QUEIROZ, 2023, p. 21.)

O modo que desenvolvemos a discussão neste artigo nos permite inserir a moda no sistema das artes. Nós também consideramos um espetáculo teatral como um modo de exposição, bem como vemos que ele configura um espaço expográfico, motivando o acesso a arte. Dessa forma, percebemos como possível o estudo do palco como local de exibição de arte vestível. Aqui, no TMRJ, especificamente a categoria de trajes cênicos.

O elemento figurino é parte fundamental para o teatro, que é a expressão mais reconhecida das artes cênicas. No teatro, ou na teatralização, o figurino se envolve com diferentes sentidos que uma interpretação teatral pode expressar: “esse reconhecimento visual instantâneo se dá por meio da indumentária e pelo modo de vestir, assim como pela utilização de adereços específicos, máscaras e maquiagem” (SESI-SP, 2012, p. 44). Em um espetáculo teatral no palco a roupa revela personagens e se dá em parceria com a maquiagem, iluminação e cenografia. A roupa transmite curiosidades acerca da trama que está por vir, e ainda dá dicas visuais curiosas sobre variados conceitos e situações possíveis que um testemunho teatral pode ter.

Quando se abrem as cortinas, ou se ouve um sinal sonoro, luzes são acesas, uma primeira movimentação acontece e o figurino aparece, a expectativa da atuação começa a ser revelada. “O teatro existe na duração do espetáculo” (Peixoto, 1937, p. 27) e é este o tempo de exposição de um traje cênico, enquanto durar a mostra. Todo esforço de pesquisas e profissionais diversos pode ser apreciado em uma exibição teatral. Em meio a toda essa multiplicidade das artes cênicas destacamos alguns com maior notoriedade e significado neste texto no que tange os figurinos.

Já as apresentações de óperas, encenações teatrais onde a trama conta com musicalização erudita durante toda a performance exibida em palco. O texto é cantado acompanhado por instrumentos orquestrais e um coral de vozes, além de bailarinos, atores e toda uma cenografia imponente. Os figurinos aqui são vestimentas produzidas com tecidos nobres, com bordados e adornos valiosos (SESI-SP, 2012, p. 19-20). O motivo de demonstrar ostentação se deve ao surgimento das óperas no século XVI e as apresentações eram realizadas para a nobreza: “foi a partir de 1637, na cidade de Veneza, que foram inaugurados os primeiros teatros de ópera abertos a um público pagante” (Valverde, 2023, s/p.).

Ainda hoje uma ópera tradicional tem seus trajes de cena elegante em busca de opulência e detalhes luxuosos. E também com volume e presença a ponto de toda uma caracterização de personagens ser suficiente com o figurino adequado.

Os balés são sinônimos de delicadeza e leveza, do mesmo modo, o figurino acompanha a intenção cênica de transmitir essa suavidade. Os tutus são os principais trajes de cena, estes são compostos por um corpete marcante e uma saia confeccionada em tule ou tecidos leves como organza ou voal (Schneider, 2013, p. 133). Muitos balés são parte de

espetáculos diversificados, isto é, com mais de uma categoria das artes cênicas. Em musicais e óperas o balé é parte da composição dramatúrgica e cenográfica, e o figurino não modifica. Quando se lembra de balé, o figurino sempre será o elemento teatral mais importante na memória do espectador.

Como afirmamos, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro tem um dos palcos mais importantes do Brasil. Nesse espaço, inúmeras peças, balés, óperas e orquestras de grande valor histórico, com produções imponentes, foram e são parte da programação primorosa da sua sala de espetáculos. Cada uma dessas mostras conta com composições visuais a partir de seus figurinos, cenários e estrutura cenográfica.

A seguir, veremos algumas imagens (Figuras 3, 4 e 5) de figurinos emblemáticos em espetáculos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro que nos permitem vislumbrar essa dimensão expositiva do palco.



Figura 3 – Balé O Corsário. Fonte: Diário do Rio, 2023



Figura 4 – Balé Giselle. Fonte: Veja Rio, 2023



Figura 5 – Ópera Carmen. Fonte: Revista Concerto, 2023.

O figurino no Theatro Municipal do Rio de Janeiro possibilita que a composição seja envolvente a ponto da exposição dos trajes cênicos em cada uma das apresentações seja uma maneira de se consumir a moda. Com a instituição de outros locais onde a apreciação da criação de uma nova moda pode ser distinta da passarela pode efetivar novos diálogos da difusão de pesquisas criativas em vestuário. Esta recepção através da forma de exibição agrega novos modos de se pensar e produzir moda.

Considerações finais

Conforme anunciamos em nossa introdução, o objetivo deste artigo foi estudar se (e como) o palco pode ser entendido como um dos espaços expositivos da moda. Acreditamos que ao expormos nossa pesquisa sobre curadoria e pensarmos os espetáculos cênicos, especialmente a partir do TMRJ, conseguimos compreender o espaço cênico como um local da moda. Consideramos o palco como espaço expositivo que se torna uma excelente interface entre a moda e as artes, tendo em vista o figurino como objeto exposto.

Diante da narrativa do espaço, como um edifício histórico do centro do Rio de Janeiro, entendemos que o próprio Theatro Municipal pode ser considerado um espaço de exposição, não só pelo estilo arquitetônico centenário, mas por ter sido palco de inúmeros espetáculos nacionais e internacionais. Dessa forma, compreendemos que a moda se relaciona com ele tanto pela construção visual das cenas por meio dos figurinos, como também pelo seu contexto histórico.

Notas finais

¹ As reflexões presentes neste artigo são resultados de projeto de pesquisa apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e pela PROPPG/UEMG, aos quais agradecemos.

Referências

- ALBUQUERQUE, Cao. **Entre tramas, rendas e fuxicos**. São Paulo: Globo, 2007.
- ARANTES, Priscila. Curadoria, Arte contemporânea e novos circuitos. **Anais** do 20º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 2011.
- AVELAR, Suzana. **Moda**: Globalização e Novas Tecnologias. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.p.126
- AZZI, Christine Ferreira. **Vitrines e coleções**: quando a moda encontra o museu. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010.
- CARVALHO, Flávio de. A moda e o novo homem: dialética da moda. Rio de Janeiro. Beco do Azogue, 2010.
- CASTRO, Marta Sorelia Felix de; COSTA, Nara Célia Rolim. Iara - **Revista de moda, cultura e arte**. Figurino - o traje de cena. São Paulo. v. 3, n.1, 2010, p. 80
- FIGUEIREDO, Renata Dias de Gouvea; Reflexões acerca de uma crítica expográfica. In: CIANTEC – Congresso Internacional em Artes, Novas Tecnologias e Comunicação, 2012, Brumadinho. As imbricações da cultura contemporânea a popular. São Paulo: PMStudium Comunicação e Design, 2012. p. 485-491.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero**: a moda e seus destinos na sociedade moderna. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- MARMO, Alena. R.; LAMAS, Nadja. C. O Curador e a Curadoria. In: MARMO, Alena Rizi; LAMAS, Nadja de Carvalho. (Org.). **Investigações sobre arte, cultura, educação e memória**. Joinville: UNIVILLE, 2012. p. 19-29.
- MONTANHEIRO, Adriana M. Entre Corpos, Dança e Figurino. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 1, n.1, jul.2021. Disponível em: <<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/download/19936/14252/84980>> Acesso em 14 ago 2024
- MORAES JÚNIOR, Airton.; TIETZMANN, Roberto. Novas fronteiras nos desfiles de moda: Ralph Lauren e seus espetáculos tecnológicos em projeção mapeada. In: 13º Colóquio de Moda, 2017, Bauru. Anais do 13º Colóquio de Moda, 2017.
- MUSEUS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/>.
- OPERA NA TELA. Uma breve história da ópera. Disponível em: <https://operanate-la.com/2023/uma-breve-historia-da-opera/#:~:text=As%20primeiras%20%C3%B3peras%2C%20como%20L,anos%20depois%2C%20existiam%20nove%20teatros!>. Acesso em: 28 ago. 2024.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Nova cultura Brasiliense, 1986.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Moda e arte**: releitura no processo de criação. São Paulo: Editora Senac, 2013.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Moda para admirar, arte para vestir**. São Paulo: Editora Senac, 2013.

QUEIROZ, Andréa Cavalcante de Almeida. **Visualidades da cena: figurino e maquiagem**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38336>>. Acesso em: 14 ago. 2024.

SADIGHIAN, David. Modelo o Técnica? Hacia una nueva teoría del diseño beaux-arts en la arquitectura del Teatro Municipal de Río de Janeiro. In: **El modelo Beaux-Arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930**. Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales. La Plata, 2019. 23 p. Disponível em: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/83894> Acesso em: 20 ago 2024

SANTOS, Franciele Filipini dos. A concepção artística/curatorial na arte em diálogo com as tecnologias digitais. In: FUNARTE/RJ. (Org.). **Políticas para as Artes**: prática e reflexão. 2011.

SCHNEIDER, Thaissa. Moda e ballet clássico: um estudo sobre figurinos. Modapalavra e-periódico, v. 6, n. 11, p. 128-144, 2013.

SECRETARIA DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO. **A arquitetura clássica do Theatro Municipal como você nunca viu**. Disponível em: <http://cultura.rj.gov.br/a-arquitetura-classica-do-theatro-municipal-como-voce-nunca-viu/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (São Paulo). **Caderno de artes cênicas: volume I**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2012. p. 44.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. O Theatro Municipal de Arthur Azevedo: as várias narrativas sobre o teatro na mídia impressa. Novos Olhares, p. 36-46, 2014.

SISGAM - Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/>.

TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. 115 anos em 15 objetos. 2024. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/wp-content/uploads/2024/07/115-anos-em-15-objetos-final.pdf>. Acesso em: 12 set. 2024.

TELES, Tatiana. Theatro Municipal do Rio de Janeiro: Sob a merecida luz dos refletores. **Revista Lume Arquitetura**. n. 13. São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://>

www.lumearquitetura.com.br/lume/default.aspx?mn=949&c=0&s=247&friendly=edicao-13>. Acesso em: 14 ago. 2024.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Apresentação**. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/apresentacao/>. Acesso em: 16 ago. 2024.

UNIRIO. **Theatre architecture from the Renaissance to the 21st century**. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: https://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/anexo/livros-autorais-1/theatre_architecture_from_the_renaissance_to_the_21st_century.pdf#page=57. Acesso em: 16 ago. 2024.

VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir Rogério. Figurino e cenografia para iniciantes. São Paulo: ECA/USP, 2021. VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e cenografia para iniciantes**. São Paulo: ECA/USP, 2021.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. Estação das Letras. São Paulo, 2020.

Links eletrônicos para imagens

DOMINGUES, Joelza Ester. O teatro grego: arte e fascínio. Blog: Ensinar História. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/teatro-grego-mascaras-para-recortar-e-colorir/#figurinos>. Acesso em: 20 mar. 2025.

RIO FILM COMMISSION. Theatro Municipal - Sala de Espetáculos. Rio Film Commission. Disponível em: <https://www.riofilmcommission.com/locacoes/theatro-municipal-sala-de-espetaculos/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

VEJA RIO. Theatro Municipal: balé Giselle. Veja Rio. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/programe-se/theatro-municipal-bale-giselle/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

DIÁRIO DO RIO. Theatro Municipal RJ apresenta a obra completa do balé "O Corsário". Diário do Rio. Disponível em: <https://diariodorio.com/theatro-municipal-rj-apresenta-a-obra-completa-do-ballet-o-corsario/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

AGÊNCIA BRASIL. Theatro Municipal do Rio comemora 114 anos com a ópera "Carmen". Agência Brasil. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/theatro-municipal-do-rio-comemora-114-anos-com-opera-carmen>. Acesso em: 20 mar. 2025.

CONCERTO. 'Carmen' no Theatro Municipal do Rio mostra força, criatividade e excessos. Concerto. Disponível em <https://www.concerto.com.br/textos/critica/carmen-do-theatro-municipal-do-rio-mostra-forca-criatividade-e-excessos> Acesso: 29 abr. 2025.

115 ANOS DE CHARME NÃO É PARA QUALQUER UM...



AUTOR CONVIDADO

Carlos Tufvesson Estilista, empresário e ativista, conhecido nacionalmente por suas criações na moda e por sua atuação em defesa dos direitos LGBTQIA+. Especialista em vestidos de festa e alta costura, comandou por décadas a marca que leva seu nome, vestindo celebridades e marcando presença nas principais semanas de moda do Brasil. Também foi coordenador da Diversidade Sexual da Prefeitura do Rio, criador da campanha "Rio Sem Preconceito" e, atualmente, apresenta o doc-reality Vestidas de Amor no Globoplay.

É possível chamar a atenção, manter a tradição, a classe, a beleza, a imponência e a sofisticação por mais de 100 anos? Claro que é! E reforço: por 115 anos e muitos outros mais. Neste caso, cito o luxuoso Theatro Municipal do Rio de Janeiro, fincado na Cinelândia, um dos corações da nossa cidade, que tem o poder de pulsar em muitos lugares. Coisas do Rio.

Foi com felicidade - e o gosto de um bom desafio - que recebi a incumbência de minha amiga, a querida estilista Alessa Migani, apaixonada pelo nosso Rio tanto quanto eu, de escrever uma página nesta revista tão significativa, que comemora os 115 anos de um dos belos teatros da América do Sul. Hora de visitar minhas memórias com o Municipal para dividir aqui. E não são poucas...

Vou ao Theatro Municipal desde criança. E por conta da minha criação, cercado de cultura por todos os lados, tenho admiração pelos mais diversos palcos importantes espalhados pelo mundo. Sempre quando viajávamos em família, minha mãe, Glorinha Pires Rebelo, e meu padrasto, Carlos Moacir Gomes de Almeida, faziam questão de levar eu e meus irmãos, Renata e Junior, para assistir concertos, balés e óperas. Por isso, todas as vezes em que cheguei para uma noite no Municipal, sabia que estava prestes a viver mais um momento mágico. Sei o quanto ele é gigante, de uma beleza absurda e entendi, ainda garoto, o porquê dele ser comparado ao luxo e à opulência do Ópera, de Paris. Ali, o predomínio é da cultura e todo o trabalho é em prol de um resultado brilhante no palco mais importante da Cinelândia.

Dentre as muitas lembranças que tenho do nosso Municipal, uma noite em especial está bem guardada. Foi quando assisti “Aida”, com direção e cenografia assinadas por Franco Zeffirelli. No momento da “Ritorna Vincitor”, ele transformou aquele espaço em um lugar lúdico. Na ópera de Verdi, essa passagem se desenrola em uma grande festa na praça e assim aconteceu dentro do Theatro, com colunas romanas que desciam no meio do palco, elefantes que adentravam o tablado, que chegava a ser rebaixado em alguns momentos. Lúdico, encantador. Como deve ser.



A MODA CARIOCA TAMBÉM DESFILOU NO MUNICIPAL.

Principalmente nas estreias, na plateia. Eram noites de gala, verdadeiras ocasiões especiais. A maneira de você se vestir é um sinal de respeito a grandiosidade da obra dos artistas e profissionais envolvidos naquele momento. Hoje em dia, infelizmente, não sinto mais essa reverência a esse espaço de cultura. Não há um dress code. Mas tanto os espetáculos, quanto o próprio Theatro são sofisticados. Pedem roupas que tenham mais a ver com aquele local e com o momento. Sou do time que entende que a elegância também serve para ser usada como uma forma de agradecer nosso acesso à cultura. Gala. Especial. Estreia. São palavras fortes que remetem a um vestuário marcante, bem trabalhado, luxuoso. Via-se mulheres de longo, chiquérrimas na escadaria do Municipal.



Por falar nelas, é impossível não recordar de gestões gloriosas do Theatro Municipal que tinham mulheres no comando. Fosse com Dalal Achcar, que faz parte da história de lá, ou com Carla Camurati, por exemplo, tivemos grandes temporadas de óperas e balés. No entanto, acredito que o comando masculino, neste caso do tenor Eric Herrero, atual diretor artístico, também pode ser chamado de vitorioso. Como exemplo recente, cito o resgate da nossa cultura com o projeto dos concertos na hora do almoço. É sensacional! Por ingressos a partir de R\$ 2, bem na hora deste intervalo que a correria da vida nos concede, podemos nos jogar em um momento de cultura livre no nosso cotidiano. Acessível, plural, inteligente. Já quero ficar de olho na programação para também aproveitar o “Municipal ao meio dia”. Meu pedido, como cidadão carioca, é para que ele sempre de-

envolva ideias como essa, que visam o acesso e a inclusão de todas e todos ao Theatro Municipal. E que converse com equipamentos públicos espalhados pela nossa cidade, para que retransmitam algumas óperas, estreias e concertos que acontecem por lá. Assim, será possível promover mais encontros entre este lugar histórico da cidade com muitos cariocas que, por diversos motivos, ainda não tiveram a oportunidade de conhecer o Municipal.

Sem dúvida, já passou pela minha cabeça que um dos meus desfiles deveria ser no Municipal. Mas a ideia não se concretizou. Seriam necessários muitos ajustes para montar uma passarela pensada para aquele lugar. E o Municipal ficaria descaracterizado. Prefiro mantê-lo aceso na memória e vivo no coração como um dos palcos mais lindos do mundo onde já desfrutei de muitas óperas, concertos e shows.

Vida longa ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro!



NOSSOS BEBÊS



AUTORA CONVIDADA

Hildegard Angel Fundadora do Instituto Zuzu Angel - IZA, primeira ONG de moda do país. Fundadora da Casa Zuzu Angel de Memória da Moda do Brasil. Foi responsável pela formação das coleções e curadoria do Museu da Moda Zuzu Angel, sob sua direção. Fundadora e Presidente da Academia Brasileira da Moda, idealizadora do I Curso de Superior de Moda do Estado do Rio de Janeiro, supervisionado pelo Instituto Zuzu Angel na Universidade Veiga de Almeida, com o propósito de introduzir no ensino de moda brasileiro, o conceito da Moda com Brasilidade proposto por Zuzu Angel. Como Jornalista foi colunista no jornal O Globo, Última Hora, Jornal do Brasil, revistas Vogue e Manchete. Membro do I colegiado da Moda do Ministério da Cultura, Membro da Academia Brasileira de Artes, Membro da Academia Brasileira de Cultura, Membro do Fashion Group New York. Diretora de Comunicações do IBEP – Instituto Brasileiro de Estudos Políticos.

Pedem-me um texto sobre a moda e os figurinos do Theatro Municipal. Onde os dois se encontram? Em que prega? Em que bolso? Nas golas Elisabetanas, do teatro de Shakespeare, que foram aposta forte entre os estilistas das casas Gianbatista Valli, Tory Burch e Dior Haute Couture para 2019 e 2020? Ou será que esse encontro se dá nas saias ciganas da ópera Carmen, de Bizet, que Yves Saint Laurent magistralmente ressuscitou no seu Fantasy Look nos anos 70?

Poderá haver ligação entre o mundo fashion e o mundo dos figurinos de cena, na coleção medieval do estilista libanês Elie Saab, em 2017, com as capas longas bordadas e os capuzes inquisitoriais, que vimos no seriado Game of Thrones, e que causaram tanto frenesi entre os críticos de moda?

Bem eu poderia começar esse texto, a mim encomendado, falando na forte influência desde 1960, na moda internacional, dos estilistas transgressores japoneses Kenzo, Yamamoto e Issey Miyake, com a encantadora estrutura de seus quimonos, a exemplo dos figurinos de Madame Butterfly, de Giacomo Puccini, que estreou em 1904 no Scala de Milão, e cuja montagem no Theatro Municipal do Rio, em 2014, arrancou aplausos, com a soprano Hiromi Omura e o tenor Fernando Portari, sob a direção do maestro Isaac Karabtchevsky.

Mas, não, o glamoroso mundo fashion e o fantástico mundo dos figurinos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro não se encontram apenas nas referências da arte e da História, eles também se identificam

na fragilidade de suas peças, na perenidade dos tecidos, nas múltiplas exigências e nos incontáveis cuidados fundamentais para a conservação e a preservação de peças confeccionadas com preciosismo, concebidas por talentosos designers de moda e figurinistas de cena, roupas que contam histórias de vida, de sociedades, de costumes, da literatura, da dramaturgia, da música, dos delírios e delícias da arte. Neste ponto, nesta palavra – Arte – a moda e os figurinos se encontram e se abraçam.





Pensando na preservação da moda e dos figurinos, na sua memória, no seu tempo e em sua História foi concebida a Casa Zuzu Angel da Memória Têxtil do Brasil – Museu da Moda Zuzu Angel, em funcionamento desde 2014, na Usina da Tijuca, Rio de Janeiro, depois de seu acervo ter sido guardado com zelo em três diferentes endereços da cidade.

São inúmeros os aspectos e técnicas necessários à conservação e a guarda das peças de moda, sobretudo as de alta moda, ao fim do seu tempo de uso, e dos figurinos

de cena, que representam a memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Valeram-nos para isso a expertise da professora Katia Johansenn, conservadora das coleções reais da Dinamarca e então presidente do comitê têxtil do ICOM. O projeto de instalação das reservas foi da arquiteta Luisa Bogossian, obedecendo a todas as necessidades museológicas impostas para a conservação e a guarda dessas cerca de seis mil peças.

Aprendemos sobre a fragilidade de um acervo têxtil e os critérios que devem ser



obedecidos. Aprendemos a encomendar caixas de polipropileno brancas, sempre brancas, porque as caixas de cor desbotam, e essa cor impregna as roupas. Aprendemos a carregar as peças nos braços, como se transportássemos crianças frágeis, conferindo, antes, do percurso, se há risco de que esbarrem em objetos, móveis, paredes, portas. A roupa é uma criança frágil. Assim a tratamos, com cuidados meticulosos, preciosos, delicados. Aprendemos a nos despojar de anéis, pulseiras, colares, broches e brincos, evitando qualquer tipo de agressão às peças no ato de sua manipulação.

Esse extremo cuidado é dedicado a todo o acervo, seja ele de papel, arquivístico, museológico ou bibliográfico. A tipologia têxtil possui características especiais, que necessitam de maior atenção para a conservação: sua umidade não pode ultrapassar os 60% (*temos desumidificadores

e controle de temperatura e umidade); é necessário seu ambiente ser climatizado, com a temperatura entre 18° C - 22° C (*reservas refrigeradas 24h/dia), e que suas peças repousem em posição horizontal - com exceção daquelas mais resistentes, que suportem o acondicionamento vertical, em cabides devidamente acolchoados e em capas de material acid free.

O ambiente é vedado contra fungos e insetos, são tomadas precauções contra mofo, e até o peso deve ser o adequado e as paredes recebem isolamento acústico. Três de nossas reservas, as maiores, já obedecem a todos esses quesitos. As demais vão sendo paulatinamente aprimoradas, na medida de nossas possibilidades, até chegarem à perfeição de suas “três primas ricas”.

Com a tipologia têxtil sendo predominante em nosso acervo, nossas reservas são adaptadas para seu melhor acondiciona-

mento: nossas caixas de polionda são feitas, expressamente e sob encomenda, em dois tamanhos: para roupas de tamanho habitual e para comportar vestidos de noiva e de baile. Esse acondicionamento deve ser feito de modo que não haja dobras ou vincos. A estrutura das roupas é mantida com rolos de manta acrílica e malha cirúrgica, rolinhos de espuma de polietileno, papel glassine e papel de seda (este último sendo trocado constantemente).

Assim, acondicionamos cada roupa de forma a protegê-la de todas as paredes da caixa em que repousa, com espumas e papel sem acidez, que a mantêm imóvel, confortável, de forma que cada dobrinha desse nosso “bebê” seja protegida para não haver marcas. Cada botão é isolado da roupa, com chumaços, que a preservam das implacáveis “rugas do tempo”.

É um trabalho movido a paixão e dedicação. Após passarem por uma triagem e seleção, de acordo com a coleção que passará o item a integrar, as peças são higienizadas, e mantidas em quarentena. Em seguida há o processo de conservação e acondicionamento, quando elas são catalogadas e inseridas em um sistema de catalogação próprio, desenvolvido exclusivamente para as necessidades da Casa Zuzu Angel. A partir dele, catalogamos e classificamos as peças em pelo menos quatro coleções base: Estilistas Nacionais, Estilistas Internacionais, Grandes Doadores e Mosaico da Vida Brasileira, se desdobrando em várias outras coleções. Por exemplo: Mosaico da Vida Brasileira - Coleção Martha Rocha;

Estilistas Nacionais - Coleção Clodovil Hernandez; Grandes Doadores - Coleção Carmen Mayrink Veiga.

Quem passou, como eu, filha de “fashion designer”, a infância e a juventude entre máquinas de costura e carretéis, testemunhando o labor envolvido na construção das obras da moda e do figurino, sabe que elas são efetivamente peças de arte. São fruto de vocação, talento, inspiração e muita determinação. Envolvem ciência, técnica, estudo, descobertas, inovações e uma ilimitada criatividade. Sua execução exige capricho, preciosismo, carinho até, pelo trabalho minucioso e refinado. E mais do que tudo isso, a moda envolve muita luta, num país que só recentemente passou a valorizar o artesanal.

A Casa Zuzu Angel é muito visitada por pesquisadores, conservadores, museólogos, jornalistas, colecionadores, mestres e estudantes de moda e de figurino. Na Casa temos a oportunidade de revelar a quem antes não fez esse contato as criações de grandes nomes da moda do mundo e do Brasil. Nossa Casa é reconhecida como instituição que preza pelo cuidado e a preservação de acervos têxteis, sendo procurada diversas vezes para receber e ser a nova responsável por peças - até mesmo coleções inteiras de famílias - cujos doadores transferem suas coleções privadas e memórias afetivas para nós, sabendo que as trataremos com carinho, respeito e as conservaremos da maneira correta, para que, assim mantidas, possam contar suas histórias por muito mais tempo. Nossos bebês.

TRAJES DE CENA NO ACERVO DO CEDOC DO TMRJ:

Da formação à conservação de uma coleção



Raquel Villagrán Reimão Mello Seoane Museóloga Coordenadora do CEDOC/FTMRJ. Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Mestre em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS – UNIRIO/MAST. Doutora em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS – UNIRIO/MAST.

Carolina de Oliveira Silva Museóloga do CEDOC/FTMRJ. Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Joice Cristina Amorim Museóloga do CEDOC/FTMRJ. Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Uma introdução à terminologia

O trabalho se debruça sobre as peças de indumentária contidas no acervo do CEDOC, sendo grande parte adquirida em doações ocorridas à época de criação e funcionamento do antigo Museu dos Teatros. O recorte utilizado trata de peças de indumentária referentes a espetáculos, sendo classificado a partir da proposta de Fausto Viana (2024) como trajes de cena. Diferentemente dos trajes cotidianos, os trajes de cena têm funções artísticas envolvidas, servindo como elemento constituinte de uma obra cênica a partir de estudo do personagem, contexto e período narrado. Considera-se a criação de figurinos de teatro como uma atividade mais artesanal do que industrial, do ponto de vista do processo produtivo (Viana; Neira, 2010).

Nas obras cênicas é importante classificar que existem elementos verbais, como o canto e a instrumentação de uma orquestra, que assumem o papel de criar atmosfera a partir da experiência sensorial, expressando verbalmente os sentimentos dos personagens e reproduzindo sons existentes, e elementos não verbais, que têm como funções construir narrativas, aprofundar a trama e caracterização dos personagens e enredo. As formas de vestimenta são, de maneira geral, linguagens não verbais (Ferreira, 2021), e que, portanto, exprimem a posição social, costumes, valores, identidades e hábitos sociais de um povo, além de determinar um período temporal.

Na definição de Norogrande (2011, p. 15), “o traje, ou indumentária é o termo utilizado para se referir ao conjunto de artefatos utilizados pelo homem para cobrir seu corpo, tendo como destaque as peças mais evidentes, como por exemplo as roupas”, valendo-se também dos acessórios, que complementam a ornamentação dos trajes. Entende-se que os acervos presentes em instituições voltadas à memória são constituídos a partir do ato de colecionismo, mantidos em “locais de proteção especial preparados para este fim” (Pomian, 1984 apud. Norogrande, 2011, p. 9), como no caso de museus, centros culturais, bibliotecas, centros de pesquisa e documentação.

No caso da pesquisa apresentada, traremos uma explanação sobre o acervo de indumentária seguindo a classificação do Thesaurus para Acervos Museológicos (Bianchini; Ferrez, 1987), sendo consideradas: **peça de indumentária**, as vestimentas e calçados utilizados por seres humanos, assim como as coberturas de cabeça e máscaras que complementam trajes; **acessórios de indumentária**, que servem para sustentar e/ou fixar peças de vestuário ou penteados; e **objetos de auxílio/conforto pessoais**, criados para suprir deficiências físicas dos seres humanos, mas que em casos de trajes de cena, perdem sua função principal.

A partir do levantamento realizado pela equipe interna do setor, foram identificados 181 itens de indumentária presentes no acervo do CEDOC, sendo desses considerados: 36 acessórios de indumentária, 128 peças de indumentária e 17 objetos de auxílio/conforto pessoais. No quadro abaixo, é mostrada a relação desse acervo, com indicação de quantitativo ao lado de cada item listado. Os acessórios de indumentária incluem: anéis (2), braceletes (4), broches (1), colares (6), corrente/adorno (1), diademas (3), pulseiras (3), abotoaduras (2), perucas (1), cintos (7), faixas (3), grampos (2), travessas de cabelo (1), **caneleira** (1) e **palatinas** (2). Peças de indumentária incluem blusas (2), corpetes (3), **peitoral** (1), **bermuda** (1), **shorts** (1), sapatilhas (13), sapatos (3), camisas (2), capas (4), casacos (6), dólmas (3), paletós (2), coberturas de cabeça (24) - exemplo: boina, chapéu, quepe, mantilha, capacete, véu, etc, coletes (7), gola (1), **jabots** (4), luvas (7), máscara (1), quimonos (4), robe (1), roupas de baixo (2) - exemplo: anáguas, ceroulas, etc, saias (8), **tutu de ballet** (1), túnica (1), farda (1), vestidos (7), **gibões** (2) e **collants** (2). Classificados como Objetos de Conforto/Auxílio Pessoal: bolsas (2), monóculo (1), óculos (1), lenços (3), leques (9) e sombrinha (1).

Os itens identificados em negrito referem-se a termos que não estão presentes no *Thesaurus*. Com relação a esses, identifica alguns itens comuns em trajes de cena, como o *collant* e o *tutu*. No caso dos itens “Objetos de Conforto/Auxílio Pessoal”, a função original que caracteriza tais termos perde o sentido quando se tornam trajes de cena. Ou seja, uma sombrinha que geralmente é utilizada para proteção do calor e do sol, em trajes de cena, pode ser utilizada como complemento de figurino de dança, ou o leque, que possui como função refrescar, no caso de traje de cena, se torna um objeto com função de contextualizar um período histórico.

A relação revela um maior quantitativo de itens em “Peça de Indumentária”, com destaque para o acervo de coberturas de cabeça, que concentra principalmente itens relativos à arte cênica das óperas, com destaque para: chapéu em modelo fez utilizado por Giuseppe Taddei em “Otello” e boina de veludo utilizada pela cantora lírica Bidu Sayão em “Rigoletto”.

Já no caso do ballet clássico, foi identificado que as peças de cabeça são em maior parte classificadas como “Acessórios de Indumentária/Objetos de Adorno”, dado ao fato de serem leves e menores, em relação à maior complexidade e movimentação das bailarinas.

Também ocorre de serem utilizadas para fixação e sustentação de penteados e coques. Nesse caso, concentram-se diademas e tiaras, com destaque para os ornamentos de cabeça de Anna Pavlova, adornada em strasses e de Bertha Rosanova em “O Lago dos Cisnes”, utilizado na Temporada do Centenário do Theatro Municipal, em 1959.



Figura 1 - Boina de Bidu Sayão para Rigoletto, c. 1945. **Figura 2** - Ornamento de cabeça de Anna Pavlova, c. 1920. Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ.

Outro destaque no acervo são as sapatilhas, que totalizam 13 itens, pertencentes às bailarinas clássicas: Ana Botafogo, Margot Fonteyn, Nora Kovach, Maria Angélica, Marcia Haydée, Maria Olenewa, Violetta Elvin, Beatriz Consuelo, Raiza Strutchkova, Ruth Lima, Madeleine Rosay, Lucília Perrone e Tamara Capeller.

O histórico da coleção de trajes de cena do CEDOC/FTMRJ

Em 1942, Eliseu Visconti, pintor que assina grande parte das pinturas decorativas do Theatro Municipal, doou à Prefeitura do Rio de Janeiro seus estudos na intenção de que eles fossem expostos ao público do Theatro Municipal. Desde então, esses estudos passaram a ser exibidos informalmente, até quando em 1949 o Museu dos Teatros foi oficialmente criado, através da Lei 425, de 28 de novembro de 1949. Instalado no Salão Assyrio do Theatro Municipal, o museu, já com esse nome, foi aberto ao público em 2 de abril de 1951 (Werneck, 1958, p.3).

O nome que esteve à frente deste projeto foi o da conservadora Stella Pacheco Werneck, também responsável pelo setor de Difusão Cultural do TMRJ, à época. Especialista na história artística do Theatro Municipal, Stella Werneck não apenas atuou como a Coordenadora do Museu, como também realizou um levantamento sobre todas as companhias que se apresentaram no palco do Theatro Municipal, seus artistas e os dados estatísticos sobre cada um dos espetáculos, além de organizar uma coleção de fotografias, programas e críticas que viriam a constituir parte do acervo do Centro de Documentação do Theatro Municipal.

Stella Werneck liderou grandes esforços para garantir que o Museu dos Teatros, recém-criado, pudesse se afirmar como uma instituição museológica de referência em se tratando de objetos de espetáculo. Segundo Lopes(2005, p. 139), uma das estratégias adotadas por Stella consistiu na solicitação direta aos artistas e a seus herdeiros. Promovendo a coleção junto ao público, organizou exposições e eventos que apresentavam ao grande público esse acervo no Salão Assyrio do Theatro. Os jornais à época ovacionaram a atuação de Stella Werneck frente ao museu, chegando a considerar o “melhor Museu de Teatro da América Latina”.

Podemos dizer que uma das contribuições mais duradouras de Stella Werneck foi assegurar que esses fragmentos da história não fossem perdidos, afinal, muitas peças que a conservadora selecionou para compor a coleção do museu, continuariam a ser utilizadas em cena, até sua provável deterioração. Como primeira conservadora do museu, ela não apenas trouxe uma visão inovadora para a divulgação dos trajes, mas também foi incansável na sensibilização de artistas e outras figuras públicas sobre a necessidade de doação de objetos de cena e outros relacionados aos espetáculos e história mundial do Teatro.

Um exemplo marcante desse esforço foi a doação feita pela cantora lírica Bidu Sayão¹, em 1973. Bidu, considerada a maior soprano brasileira, conhecida por suas atuações nos palcos internacionais, doou ao museu trajes icônicos utilizados em diversas apresentações. Os trajes de Bidu, cuidadosamente conservados, preservam a memória de suas performances e contribuem para que futuras gerações possam compreender a magnitude de sua carreira. Foram doados, entre outros, os trajes da personagem Rosina, em “O Barbeiro de Sevilha”, usados por Bidu em sua estreia mundial no Teatro Costanzi, de Roma, no ano de 1926; bem como o traje em seda e chiffon amarelos utilizado pela soprano em “*Pelléas et Mélisande*”, única ópera de Claude Debussy, no Metropolitan Opera House, Nova York, em 1945 (Trindade, 2002, p. 36).

Um dia após o recebimento da doação de Bidu Sayão, Stella Werneck escreveu ao chefe de Setor de Guarda-Roupa do Theatro Municipal, João Jorge Trinta, também conhecido como o famoso carnavalesco Joãozinho Trinta:

“Restituo a este Setor vestido e capa de “Mimi” no 3º ato da ópera *Bohème* usados por Bidu Sayão em sua despedida do público carioca, em 1946 que estavam expostos no Museu desde esta época, em virtude de ter a atriz acabado de nos ofertar seu traje em *Pelléas e Mélisande*, ópera com que encerrou sua carreira artística.” (Werneck, 1973).

A remessa de Werneck para o Setor de Guarda-Roupa demonstra o diferencial dos conceitos de preservação para um museu alocado dentro de um teatro em funcionamento. Ciente de que o traje teria mais importância no seu uso em espetáculos do teatro que na coleção do museu, ainda incipiente e sem reserva técnica, Stella prioriza a abertura de espaço na coleção para o recebimento de peças oriundas da própria Sayão. Isso caracteriza também as perspectivas de uma primeira política de aquisição do setor.

Ainda neste preâmbulo introdutório do acervo de trajes de cena do CEDOC, trazemos outro exemplo significativo: a doação de um mantón (mantilha) e peineta (travessa de cabelo) utilizados pela cantora lírica Gabriella Besanzoni Lage² na ópera *Carmen*. Em carta endereçada à conservadora Stella Werneck, Gabriella expressa a certeza de que destinava os objetos com confiança ao museu: “Envio para o Museo (sic) do Teatro Municipal o

¹ Conhecida pela imprensa nacional à sua época como “Rouxinol Brasileiro”, Balduína de Oliveira Sayão (1902 - 1999), cujo apelido era Bidu Sayão, foi uma das maiores cantoras líricas de todos os tempos, com uma trajetória lírica ininterrupta de trinta anos. A soprano nascida no Rio de Janeiro iniciou os estudos vocais aos 13 anos, tendo concluído com êxito o curso de canto e declamação lírica em 1924. (CEDOC, 2024, p. 28).

² Gabriella Besanzoni Lage (1890-1962) foi uma cantora lírica nascida em Roma, notável pela sua interpretação em *Carmen* de Bizet. Em 1925 casou-se com o empresário brasileiro Henrique Lage, passando a fixar residência no Rio de Janeiro e abandonando sua carreira artística durante dois anos. (Colasanti, 2002, p. 34-35).

Mantón de Manila³ e a peineta que bastante aplausos ouviram na minha Carmen e que eu guardava com tanto carinho. Estou certa de que esse empreendimento digno de louvor terá os maiores zelos e cuidados”. (Besanzoni Lage, 1952).

Por fim, uma das mais importantes doações que Stella Pacheco intermediou foi a doação de um quimono da ópera *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini, realizada pela Embaixatriz do Japão, Yoshiko Kimitsuka, em abril de 1954. Este traje foi confeccionado pelo renomado estabelecimento Mitsukoshi, no Japão, a pedido do presidente da rede, Eiichiro Iwase. Essa doação foi uma demonstração diplomática de amizade entre Brasil e Japão, reforçando os laços culturais entre os dois países. O fato de o traje ter sido oferecido ao Theatro Municipal, para ser preservado em seu museu, mostra o reconhecimento internacional da instituição e da importância de sua coleção. A peça, de grande valor artístico e histórico, com aplicações de ouro e prata, seguiu os rigores técnicos da confecção de kimonos japoneses originais e representa mais um caso específico e exclusivo da coleção. Na carta de doação, o Embaixador Shin Kimitsuka, que a assina, especifica um detalhe peculiar desta doação:

Nestas circunstâncias, tenho a imensa satisfação de fazer-lhe entrega do traje doado pelo Sr. Eiichiro Iwase, a fim de que o mesmo, de acordo com a vontade expressa do seu doador, seja incorporado ao patrimônio do Museu dos Teatros do Rio de Janeiro, ficando o seu uso facultado a Sra. Violeta Coelho Netto de Freitas, como homenagem a magnífica intérprete de Puccini. (Kimitsuka, 1954)

Em um caso inédito, o doador estabelece uma dinâmica diferenciada para um acervo museológico. A peça ficaria sob a guarda do Museu dos Teatros, mas facultado o uso exclusivamente pela cantora Violeta Coelho Netto de Freitas⁴. Esse tipo de doação se configurou como um fato isolado e raro, pois ao contrário da prática convencional onde os objetos incorporados ao acervo de um museu são apenas preservados e exibidos, sem

³ Muito representativo da tradição espanhola, mas especificamente da mulher andaluz dos séculos XVIII e XIX, o Mantón de Manila se caracteriza como uma mantilha quadrada, de grandes dimensões, de seda ricamente decorada com bordado de flores, pássaros ou figuras fantásticas, todas em cores vivas e arrematado à borda por rede de marcamê e franjas. O Mantón de Manila é uma peça que tem sua origem na China, tomando seu nome da capital de Filipinas, Manila, antiga zona de colonização espanhola e origem de muitas das rotas comerciais marítimas da época (Cardeñas; Caro, 2024, p.110).

⁴ Considerada a melhor intérprete de Cio-Cio-San, Violeta Coelho Netto de Freitas a interpretou mais de 200 vezes. Violeta nasceu em julho de 1909, no cenário da criação do Theatro Municipal, palco onde tem relação desde muito pequena. Aos quatro anos de idade, interpretou o cupido em “”, encenado pela companhia de Sergei Diaghilev (CEDOC, 2024, p. 16).

previsão de uso funcional, conferiu ao traje um valor performático e simbólico, ressignificando a definição de patrimônio museológico e reforçando seus valores imateriais.



Figura 3 - Traje de Bidu Sayão em “Pelléas et Mélisande” de Debussy (1946)



Figura 4 e 5 - Mantón de Manila de Gabriella Besanzoni Lage em “Carmen” de Bizet (c. 1930) e Kimono Mitsukoshi doado ao Museu dos Teatros e facultado o uso à Violeta Coelho Netto de Freitas pela Embaixada do Japão (1954).



Figuras 6, 7 e 8 - Detalhes dos trajes acima mencionados.

Segundo Andre Desvallées (2013; p.52) a musealização de um objeto implica uma mudança de status, pois o objeto, para ele, passa de uma função primária, para uma função secundária: a de testemunhar, de ser signo de si próprio ou de outra coisa. Ao ser incorporado ao acervo museológico do Theatro Municipal, esse traje não mudou de status, mas sim passou a ter uma função secundária, sem contrariar sua função tradicional, pois ele não apenas “testemunha” ou simboliza, mas também retém uma função ativa e performática.

Em 1976, o acervo do Museu do Theatro Municipal foi transferido para a Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ), passando a integrar o recém-criado Museu dos Teatros, localizado na Rua São João Batista, em Botafogo. Esse movimento visava ampliar o acesso ao acervo e proporcionar um espaço dedicado exclusivamente à preservação da memória teatral brasileira. No entanto, o fechamento do Museu dos Teatros de Botafogo, em 2013, marcou uma reviravolta importante, quando o acervo voltou para o Theatro Municipal, seu local de origem. Esse retorno foi simbolicamente histórico, permitindo que os trajes, adereços e demais objetos, que outrora foram testemunhas de momentos memoráveis deste palco, voltassem a dividir espaço com ele.

Atualmente, o acervo está sob a guarda do CEDOC (Centro de Documentação do Theatro Municipal), criado em 21 de agosto de 1989, através do Decreto-lei 13.392. O CEDOC desempenha um papel essencial na preservação, organização e divulgação desse vasto acervo, que inclui, além dos trajes, documentos históricos, como as plantas originais de construção do TMRJ, fotografias, programas de espetáculos, entre outros itens.

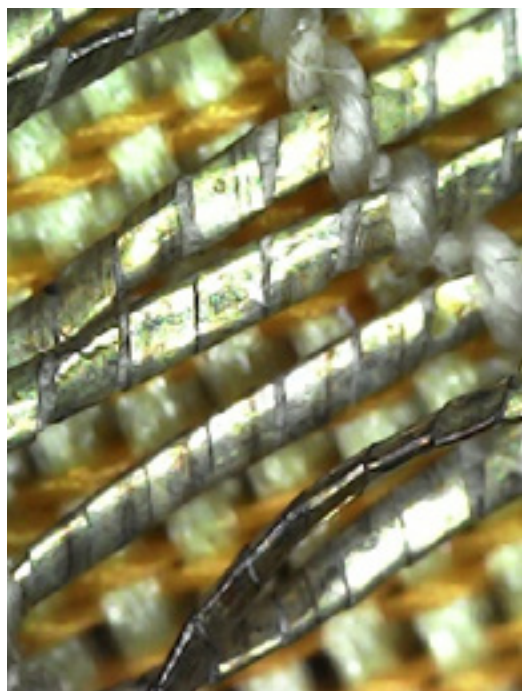
A problemática da conservação de acervo têxtil

A conservação de trajes de cena do CEDOC é o desafio diário de uma equipe de museólogas detentoras de uma tarefa complexa que vai além das práticas usuais aplicadas a outros acervos de indumentária, justamente pelas condições adversas que essas peças enfrentaram durante sua vida útil. O desgaste causado pelo uso frequente no palco, incluindo o contato constante com a pele e o suor dos artistas, a iluminação forte e o próprio manuseio contínuo durante trocas rápidas entre cenas, aceleraram o processo de degradação dos tecidos e acessórios, exigindo uma abordagem mais delicada na conservação. Trajes de cena frequentemente são confeccionados com materiais que, por serem mais delicados, precisam de cuidados específicos, além de terem sido, em sua maioria, concebidos para suportar curtos períodos de uso, e não a perenidade, o que aumenta ainda mais os desafios de conservação.

Tecidos como veludo, seda, chiffon, tafetá e tule, comumente usados em trajes de ballets e óperas, são extremamente sensíveis à luz e à umidade. Nesse sentido, as condições ideais de armazenamento e acondicionamento de trajes de cena precisam ser rigorosamente controladas para minimizar os efeitos do tempo e do uso prévio. Um nível de umidade muito baixo pode causar o ressecamento dos tecidos, enquanto níveis elevados favorecem o surgimento de mofo e a degradação de materiais orgânicos, como as fibras têxteis de origem animal ou vegetal.

Segundo Sá (2018, p. 20), tão perigosa quanto poeira e poluentes, sobretudo no que se refere aos têxteis, é a ação conjugada da luz natural e artificial (radiações ultravioletas - UV e infravermelhas - IV), da umidade relativa e da temperatura. Estes agressores ambientais, integrados, provocam uma série de danos, incluindo a acidificação das fibras naturais.

A exposição direta à luz solar ou mesmo à iluminação artificial de alta intensidade pode causar o desbotamento dos pigmentos nos tecidos. Para evitar isso, os trajes do CEDOC são armazenados em armários deslizantes fechados e embalagens de material de PH neutro anti-corrosivo e anti-estático, como é o caso da polionda - placa alveolar plástica de polipropileno. A própria estrutura de acondicionamento também é importante. Trajes volumosos ou de tecidos mais pesados, devem ser armazenados horizontalmente, em embalagens especiais que suportem seu peso e evitem deformações como vincos e dobras.





Figuras 9 e 10 - Da esquerda para a direita, detalhe de fios metálicos e trama sarja de veludo de seda do traje de Bidu Sayão como Rosina em “Barbeiro de Sevilha”, em sua estreia mundial no Teatro Costanzi, Roma, 1926. **Figura 11** - Detalhe de acondicionamento (Kimono) executado com manta acrílica de fibra de poliéster, malha cirúrgica e papel seda na Reserva Técnica do CEDOC/FTM. Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ. Figuras 11 e 12 capturadas através de Microscópio Digital USB Zoom 1000X Câmera 2.0 MP Profiss.

Tecidos mais leves e flexíveis podem ser armazenados em cabides acolchoados, que preservem a forma original da peça sem criar vincos ou pressão excessiva. Também é comum o uso de papel de seda livre de ácido para embalar tecidos delicados e prevenir o contato direto entre as camadas do traje ou elementos metálicos como botões, reduzindo a fricção que pode causar desgastes e manchas de oxidação. Para evitar as marcas físicas de dobra, são utilizadas estruturas cilíndricas maleáveis, confeccionadas com manta acrílica de fibra de poliéster coberta por malha cirúrgica.

A central técnica de produções do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

No ano de 1976, o Theatro Municipal fechava para reformas, uma das maiores até aquele momento. Com a inconstância das obras, a falta de verbas e de respostas concretas do governo e da diretoria do projeto, a reabertura parecia cada vez mais distante e incerta. Mas ela aconteceu: em 1978, sob a direção de Geraldo Torloni, o Theatro Municipal finalmente reabriu e com ele, foi inaugurada a Central Técnica de Produções, ou CTP, sob a direção de Tatiana Memória. Localizada em Inhaúma, possuía mais de 8 mil metros quadrados, com espaço para confecção e guarda de figurinos e cenários. Com estrutura

bastante completa, havia, inclusive, a réplica exata do palco do Theatro Municipal. O almoxarifado, lavanderia, rouparia, cenários, móveis, equipamentos, estofamento, carpintaria, dentre outros setores, foram transferidos para a nova localização, expandindo as possibilidades de trabalho e equipes. A CTP tinha como objetivo atender não só a demanda do Theatro Municipal, mas também de outros teatros brasileiros.

Iniciou-se uma nova era. A primeira produção escolhida para a reinauguração da temporada foi “*Turandot*”, ópera de Giacomo Puccini. Figurinos e cenários foram idealizados por Hugo de Ana e inteiramente confeccionados na CTP, sob a supervisão de Pascual Montecarlo e Hilda Perna, respectivamente. As contratações para os cargos de chefia foram estratégicas. Grande parte vinha do Teatro Colón, da Argentina. Edino Krieger (à época, diretor artístico da FUNTERJ⁵) prometia reacender a ópera no Rio de Janeiro e recuperar a potência do Theatro Municipal como uma das maiores casas de espetáculos do país. Oscar Figueroa (direção), Marga Niec (assistente de direção), Pascual Montecarlo (chefe de guarda-roupa), Hilda Perna (cenografia), Juan Binotti (maquinaria) e Andrés Maspero (diretor do coro) são alguns dos profissionais que ocuparam cargos na FUNTERJ e no Theatro Municipal.

Nas décadas seguintes, diversos espetáculos ganharam forma nos galpões da CTP. Tivemos convidados emblemáticos assinando figurinos e cenários de óperas e ballets, como Hugo de Ana (*Tosca*, 1978, *Il Trovatore*, 1979, etc.), Eduardo Caldirola (*O Lago dos Cisnes*, 1978), Franco Zeffirelli (*La Traviata*, 1979), José Varona (*A Viúva Alegre*, 1982, *O Quebra-Nozes*, 1985, etc.), Tomie Ohtake (*Madama Butterfly*, 1983 e 1986), Caribé (Gabriela, 1983 e 1985), Kalma Murtinho (*Yerma*, 1983), Diana Eichbauer (*Porgy and Bess*, 1986), Nilson Penna (*Orfeo*, 1987) e muitos outros.

Atualmente, a CTP está sob a gestão da Diretora Operacional Adriana Rio Doce e administração direta de José Galdino. Leila Melo chefia a equipe das camareiras que são responsáveis pelos figurinos em utilização na temporada. Em 2024, “*La Fille Mal Gardée*”, ballet que há quase vinte anos não era apresentado, foi remontado para o Ballet do Theatro Municipal, com cenários e figurinos novos confeccionados na CTP.

Até hoje, o Theatro Municipal guarda exemplares de alguns dos espetáculos de 1980 e 1990, junto aos espetáculos dos anos 2000. Uma parte, entretanto, não é mais adequada para utilização dos Corpos Artísticos em remontagens futuras. Enquanto a maioria permanece na CTP, peças específicas são selecionadas para serem musealizadas, sob a responsabilidade do Centro de Documentação, o CEDOC. A situação do Theatro Municipal como um espaço de preservação da memória artística e cultural e uma casa de

⁵ Fundação dos Teatros do Rio de Janeiro. Originou a FUNARJ (Fundação de Artes do Rio de Janeiro) após fusão com a FEMURJ (Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro), pela Lei 291, em 10 dez. 1979.

espetáculos, coloca as coleções de indumentárias da CTP em tratamentos que se diferenciam do museu tradicional em alguns aspectos. Mesmo que a conservação permaneça como base na forma de lidar com o guarda-roupa, ela se baseia na utilidade da peça, o que dá, por exemplo, abertura para intervenções que otimizem sua funcionalidade. Entretanto, após determinado tempo em que o trajes específicos tornam-se obsoletos e seu valor histórico se destaca conforme parâmetros pré-estabelecidos, eles são selecionados e transferidos ao CEDOC com a intenção de serem conservados como testemunhos não só de um tempo, mas de um espaço, de pessoas e contextos. O que os diferencia, se comparar com qualquer outro figurino da mesma produção, são as conexões históricas e artísticas das quais fizeram parte.

Como alguns dos exemplos na coleção do CEDOC, temos o figurino de Odile, de “O Lago dos Cisnes”, usado por Bertha Rosanova em 1959. Embora, desde a década de 1950, o Theatro Municipal tenha contado com mais de dez remontagens completas do ballet, o tutu de Bertha Rosanova traz com ele o nome de uma das bailarinas mais importantes da história da dança no Brasil, assim como se expressa como uma evidência física da primeira montagem completa do ballet na América Latina. O traje, portanto, extrapola suas características materiais e função inicial tornando-se passível de destaque e musealização. Também podemos citar o exemplo do traje que Ana Botafogo e Márcia Haydée compartilharam em “Romeu e Julieta”, na estreia da versão de John Cranko no Brasil (1981); bem como o traje de Mercedes Baptista para “Congo”, em 1963. Outro exemplo é a passagem de Louis Armstrong pelo Brasil, em 1957, também tem seu testemunho, pelo lenço autografado que dedicou ao antigo Museu dos Teatros.





Figura 12 e 13 - Bertha Rosanova vestindo figurino de “Odile”, do ballet O Lago dos Cisnes, 1959.
Figura 16 - Traje de Ana Botafogo e Márcia Haydée em “Romeu e Julieta”, 1981..



Figura 14 e 15 - Cobertura de cabeça do ballet “Congo”, dançado por Mercedes Baptista, 1963.

Trajes e a questão da musealização

Ao passo em que se tenta definir o que seriam os acervos de trajes de cena, recorreremos, inicialmente, a Picon-Vallin (2012, apud. Viana, 2024) sobre materiais de espetáculo. O autor pontua que existem três tipos de materiais de espetáculo: Material pré-espetáculo, como desenhos, croquis, figurinos, amostra de tecidos e outros, criados em momento anterior à execução do espetáculo; os materiais de espetáculos, sendo esses fotos de cena, gravações e croquis feitos diante do espetáculo; e por fim, os material de pós-produção, que pertenceram aos artistas durante as encenações, como os próprios trajes, acessórios e máscaras.

Ilustrando o autor na realidade do Theatro Municipal, a coleção do CEDOC conta com outros pontos de referência e pesquisa na fase dita como pré-espetáculo. Alguns abrangendo até a pós-produção. Os croquis e Dossiês Artísticos de Produção são, além de acervo musealizado, suporte informacional para consultoria técnica. Por possuírem amostras de tecido, referências de cores, amostras de bijuterias e pedrarias que foram utilizadas no processo de confecção, tornam possível refazer trajes ou até mesmo restaurá-los, quando necessário.

A coleção de croquis conta com desenhos anteriores à fundação da CTP, em 1978. Isso se deve às antigas coleções do Museu do Teatros e os croquis de carnaval, relacionados aos Bailes de Gala realizados até o início da década de 1970. Desta forma, croquis da década de 1950, 1960 e 1970 abrem a possibilidade de pesquisar produções que nunca mais foram realizadas, sendo, às vezes, o único registro que sobreviveu ao longo do tempo. No caso dos Dossiês, há um compilado dos materiais pré-espetáculo, de espetáculo e pós-produção, como estu-

dos de público, de venda de ingressos, recortes de jornais com divulgação e críticas da época, desenhos de luz, contrarregragem, marcações técnicas, cenários, fotografias, entre outras informações, que oferecem um panorama completo de todo o desem-



penho do espetáculo. Ao fim de uma temporada, os dossiês preservam a concepção de um espetáculo, possibilitando sua revisitação e pesquisa. O Centro de Documentação, a Diretoria Operacional e a Central Técnica de Produções dividem a responsabilidade sobre os mais de cem Dossiês da Instituição que constantemente são consultados para planejamentos futuros.



Figuras 16 e 17 - Croqui de Lez Brotherston da personagem Amina, de “La Sonnambula” (página anterior) e Rosana Lamosa vestindo figurino, 2001, (acima). Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ

Como Picon-Vallin (2011, apud Viana, 2024, p. 22) afirma, “assim que os espectadores deixam a sala, o espetáculo não existe mais, a não ser na sua memória”. Portanto, na busca por tentar recriar o imaginário e “reviver” a efêmera lembrança de um espetáculo, e não somente, mas também dos artistas que o encenaram, são atuadas ações transformadoras e de valorização conceitual que transformam objetos de cena em objetos musealizados, ou seja, objetos que passam pelo processo de musealização.

Na definição dos estudos da Museologia Loureiro (2016, p. 92), reconhece a musealização como “um processo ou conjunto de processos integrado por uma série de práticas (coleta, identificação, pesquisa, documentação, conservação etc.) voltadas a uma estratégia de preservação que, em sua feição clássica, tem no museu seu caso exemplar.”. Ou seja, o processo de musealização retira os objetos de seu contexto inicial e lhe confere valor de objeto de museu, dotados de valores que exprimem sua importância no âmbito da expressão cultural e artística, assim como seu valor histórico e reconhece a necessidade de tomada de ações para preservação e apresentação do objeto como bem cultural.

Essa prática, segundo Brulon (2019, p. 196), é refletida como um “processo de inserção do objeto no sistema documental de uma realidade, diretamente ligada à atribuição de valor, propriamente dita”, tornando capaz de “dar testemunho” sobre qualquer coisa, alguém, um fato ou um período (Rússio, 1984, apud. Loureiro, 2016). Para o caso de traje de cena, atribuir valor de bem cultural se reflete em reconhecer tais objetos para além da função prática da vestimenta, analisando os aspectos gerais do objeto, que incluem os aspectos da matéria, como propriedades físicas de materiais e técnicas aplicadas e relação do estudo de criação da peça, baseadas na contextualização do enredo e trama, mas também de analisar a referência artístico cultural expressada pelo artista que a vestiu.

Especificamente para o caso dos itens de indumentária, é importante enfatizar as palavras de Rita Andrade (2006) de que “as roupas têm sua biografia”. Elas mantêm relações com outros objetos e com pessoas. Portanto, é indissociável analisar aspectos físicos sem analisar o contexto pelo qual alguém a vestiu e como a vestiu, e também a relação do traje com outros itens da cena. Coutinho (2022), exprime, partindo dessa mesma ideia, que o estudo dos trajes de cena:

não pode estar só limitada ao estudo do aspecto da matéria, tendo em vista que sem a referência artístico cultural do corpo cantante e dançante, que imprimiu vida às roupas, essa compreensão, somente, destacando as propriedades físicas dos objetos, sem revelar a importância das indicações contextuais, levaria a fragmentar e reduzir sua ‘identidade’ musical expressa pela sua marca cenográfica conquistada. (Coutinho, 2022, p.10).

Acrescenta-se ainda que o ato de musealização sobre um objeto se configura em incorporar o discurso da necessidade da preservação com intuito de “não só mantê-lo no presente, como de permitir sua existência no futuro” (Lima, 2012, p. 34). Para Andrade (2006, p.4), o estudo da indumentária deve partir de algumas etapas. Dentre elas, as mais relevantes seriam: **observação das características físicas**, que permite observar as evidências internas ao objeto, através da nossa percepção sensorial anterior à experiência tátil; **descrição ou registro**, partindo de descrição mais geral do objeto para depois registrar sistematicamente os detalhes e sinais de tempo; e **identificação**, que exige o reconhecimento de materiais, a construção, modelagem, corte, e também a datação e indícios de sua origem e fabricação.

Considerações finais

No caso do acervo de trajes de cena do CEDOC, os itens são tratados nos âmbitos da preservação, documentação, gerenciamento e exposição, entendendo tais etapas como importantes para a salvaguarda e transmissão, buscando não apenas preservar, mas também democratizar o acesso dessa coleção.

O acervo de trajes de cena do Theatro Municipal do Rio de Janeiro é uma das coleções mais singulares e valiosas dentro do campo da museologia brasileira, tanto pela sua dimensão quanto pelo seu caráter único. Ao contrário de outros acervos de indumentária encontrados em museus, que muitas vezes se concentram em peças representativas de determinadas épocas ou culturas, o nosso acervo traz consigo a marca da cena, do uso performático e da história viva do teatro. Cada peça carrega não apenas o valor estético e histórico, mas também o peso de ter sido utilizada em momentos de criação artística no palco, imortalizando apresentações, coreografias e personagens emblemáticos. A coleção se destaca de outras coleções de indumentária, transcendendo os vínculos com a moda ou estilo da época que foram confeccionados. São testemunhos da arte que aconteceu em seu entorno, do talento dos artistas e do poder das narrativas teatrais. Preservar esse patrimônio é preservar a memória da arte cênica brasileira, da criatividade dos nossos artistas e do legado histórico que o Theatro Municipal construiu ao longo de décadas.

Referências

- ANDRADE, Rita. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 72-76.
- ASSIM trabalha a Funterj: ao lado do novo Municipal, ergue-se a Central Técnica de Produção e projeta-se o Palácio das Artes. **Manchete**, Rio de Janeiro, 25 dez. 1976.
- BÉATRICE, Picon-Vallin. **Um museu para o Teatro**. Universidade Estadual de Campinas. In: Pitágoras 500. vol.3. Campinas: Out. 2012.
- BESANZONI LAGE, Gabriella. **[Carta de doação]**. Rio de Janeiro, 8 out. 1952. s/p.
- CARDEÑAS, Macarena Muñoz; CARO, Lidia Díaz. La cultura artesana y popular del Mantón de Manila. Influencias histórico-artísticas en la cultura andaluza. In: **Cuaderno 235: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**. Palermo, Argentina: 2024. p.109-126.
- CEDOC. **Theatro Municipal do Rio de Janeiro: 115 anos em 15 objetos**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: 2024.
- COLASANTI, Marina. **Gabriella Besanzoni: uma você di battaglia**. Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2002. 64p.
- CÓLON ajuda Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1977.
- COUTINHO, Ferrão Natasha. **MUSEU CARMEN MIRANDA: A Trajetória Inusitada De Sua Coleção De Trajes De Cena (1956 – 1976)** (Dissertação). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2022.
- DESVALLÉES, André. Introdução à museologia. In: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Orgs.). **Conceitos-chave de museologia**. Lisboa: ICOM Portugal, 2013. p. 52.
- Exposição Theatro Municipal do Rio de Janeiro: 115 Anos em 15 objetos. CEDOC, 2024, 36p.
- KIMITSUKA, Shin. **[Carta de doação ao Museu dos teatros]**. Rio de Janeiro, 22 abr. 1954.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 31-50, jan.-abr. 2012.

LOPES, Caroline Cantanhede. **Guardar para todos a memória de muitos: projetos e políticas para a preservação da memória das artes cênicas no Brasil**. 2005. 326f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós Graduação em História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2005.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. **Reflexões sobre Musealização: processo informacional e estratégia de preservação**. III Seminário Serviços de Informação em Museus: colecionar e significar : documentação de acervos e seus desafios / realização Pinacoteca de São Paulo e Sesc São Paulo ; [organização Isabel Ayres Maringelli]. São Paulo: 2016. n. 3, p. 91-103.

O Diário da Noite de 24 de abril de 1954, p.5.

RIO DE JANEIRO. **Decreto-lei 13392**, de 21 de agosto de 1989.

SÁ, Ivan Coelho de. Acervos têxteis e musealização: a importância da conservação preventiva. In: **Anais do I Seminário Moda: uma abordagem museológica**, 2018, p. 9-30.

TRINDADE, Mauro. **Bidú Sayão: uma biografia**. Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2002. 64p.

VIANA, Fausto. **O TRAJE DE CENA COMO DOCUMENTO**. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: 2024, 2ª edição.

_____. NEIRA, Luz García. **Princípios gerais de conservação têxtil**. São Paulo: Revista CPC, n. 10, p. 206-233, maio/out 2010.

WERNECK, Stella Pacheco. **O Museu dos Teatros do Rio de Janeiro: Sua Criação e Desenvolvimento**. Museu dos Teatros, Rio de Janeiro: 1958. 16p.

_____. [Carta a João Jorge Trinta]. Rio de Janeiro, 24 nov 1973.

_____. [Carta à Bidu Sayão]. Rio de Janeiro, 23 nov 1973.

O ACERVO DE BALÉ CLÁSSICO DO CEDOC

Um olhar museológico sobre a coleção de sapatilhas de ponta



Laura Ghelman Museóloga formada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e mestre em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa. Trabalha a mais de 10 anos diretamente com movimentação, conservação preventiva e documentação museológica de acervos. Trabalhou no Museu Nacional de Belas Artes, Museu Carmem Miranda, Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro. Foi Coordenadora do Centro de Documentação (CEDOC) do Theatro Municipal do Rio de Janeiro entre 2021 e 2024. Atualmente é Museóloga da Casa Museu Eva Klabin, supervisionando as ações de conservação preventiva e documentação museológica da coleção museológica.

Liana Vasconcelos Bailarina formada pela Escola Estadual de Dança Maria Olenewa e pela Royal Academy of Dance. Fez parte da Cia. Jovem de Ballet do RJ e da São Paulo Companhia de Dança. Desde 2014, é bailarina do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. É Bacharel em Produção Cultural (UFF), Mestre em Memória e Acervos (Fundação Casa de Rui Barbosa) e Doutora em Artes Cênicas (UNIRIO). Atualmente, é Pós-doutoranda em Artes Cênicas (UNIRIO). É professora de História da Dança e Terminologia da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa e professora da Pós-graduação em Ensino de Dança Clássica. Em 2024 recebeu o título de Embaixadora do Rio de Janeiro.

Introdução

A roupa tende, pois, a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória.

O casaco de Marx - roupas, memórias, dor, Peter Stallybrass

Uma roupa ou calçado quando observados como objetos museológicos conseguem trazer uma gama de significados e símbolos: retratam o período no qual foram produzidos, o estilo em que se encaixavam, a forma como eram utilizados, e até mesmo a aura da pessoa que os utilizavam.

Toda essa simbologia da moda pode ser observada também na musealização de indumentárias de espetáculos, e foi amplamente utilizada nas exposições do Museu dos Teatros, que ficou instalado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, da década de 1950 até 1976.

Buscando trazer um pouco do histórico dos exemplares de indumentária que estão preservados no Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e o que eles representam para história da moda e da arte brasileira, nos debruçamos sobre os procedimentos de coleta e doação de alguns itens relacionados ao Balé Clássico, e um de seus maiores símbolos: a sapatilha de ponta.

A sapatilha de ponta possui um histórico de evolução técnica e estética e pode ser considerada um dos principais instrumentos de trabalho das bailarinas, afinal, uma bailarina de ponta é o máximo na dança, como afirmou George Balanchine (Terry, 1962). O surgimento do uso das sapatilhas de ponta revolucionou e transformou para sempre a história do Balé Clássico no mundo.

Construímos então um breve histórico das sapatilhas de ponta, da sua origem até o seu uso na atualidade e analisamos alguns exemplares pertencentes ao acervo do CEDOC, utilizados por importantes bailarinas da história da dança brasileira e mundial, em busca de características e curiosidades relevantes para esta pesquisa.

A coleção do Museu dos Teatros e a política de aquisição ativa

A criação do Museu dos Teatros (MT) tem sua gênese na doação do acervo de Eliseu Visconti, ainda em vida, em 1942, com os desenhos, estudos e alguns materiais utilizados pelo pintor para a criação das obras do *platfond* sobre a plateia, friso do proscênio Pano de Boca, e teto do *foyer*¹.

Porém, apenas em 1950 o museu é instalado no Salão Assyrio, e para esse passo foi realizada um grande esforço de coleta/procura de acervo, de modo a agrupar as coleções em um discurso coerente entre si e para o público:

Entretanto, para que aquele repositório de objetos se transformasse em verdadeiro Museu, não bastava a promulgação de uma lei. Era preciso que crescesse em volume e importância e que, reconhecido e estimado pelo artista, visitado e apreciado pelo público, se tornasse uma instituição difusora de cultura (Werneck, 1958, p. 4)

Fica clara a necessidade de gerar tanto nas classe artística e no público geral interessados no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ) a noção de **pertencimento do patrimônio**, e junto a isso, a garantia do Museu dos Teatros e do TMRJ como **local de referência para preservação**, um repositório confiável com credibilidade para acervos relativos a espetáculos e artes dramáticas.

Neste momento, apesar de não receber essa nomenclatura, conseguimos verificar o desenvolvimento do que pode ser considerada uma política de aquisição de acervos, delimitando estratégias ativas para a incorporação de mais itens para coleção:

Do programa adotado constavam os seguintes pontos básicos:

- 1) Efetuar buscas em todas dependências do Teatro Municipal, do Teatro João Caetano e das demais casa de espetáculos com intuito de arrecadar peças de valor histórico ou artístico [...];
- 2) Adquirir por compra aqueles objetos de interesse [...];
- 3) **Encorajar, de todas as formas possíveis, a doação dos colecionadores particulares [...];**

¹ As obras de arte de Eliseu Visconti no Theatro Municipal do Rio de Janeiro são: A Dança da Horas (*platfond* sobre a plateia), As nove musas recebem as ondas sonoras (friso sobre o proscênio), A influência das artes sobre a civilização (Pano de Boca) e A Música, A Arte Lírica e O Drama (teto e painéis laterais do *foyer*).

4) Despertar [...] a simpatia dos artistas teatrais para que cedesse, ao Museu objetos relacionados com sua vida profissional, estendendo essa campanha junto aos parentes e amigos íntimos dos atores, cantores, bailarinos e músicos falecidos. (Werneck, 1958, p.4)

Destacamos os dois últimos pontos, assim como a autora, pois foram os que se mostraram mais efetivos e de onde podemos rastrear possíveis doações significativas da coleção, dentre elas destacamos as peças de indumentária de diferentes núcleos dramáticos.

No primeiro catálogo de 1954 (MT, 1954) da coleção do Museu dos Teatros, agora no Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC), o acervo listado se encontra na ordem da exposição do período. A exposição ficava no Salão Assyrio, dividida em vitrines, estantes e pequenas áreas de cenografia. São citados apenas quatro itens de indumentária relacionados ao Balé Clássico, os demais são figurinos de montagens de óperas de artistas nacionais e internacionais. Nesse momento, a coleção possui um par de sapatilhas e uma saia de Maria Olenewa, um diadema da bailarina russa Anna Pavlova e um traje de Balé não especificado.

No histórico publicado quatro anos depois, a coleção de sapatilhas aparenta ter crescido substancialmente, o que podemos conferir ao trabalho de sensibilização dos artistas da casa e convidados pelos profissionais do museu:

[...] procurando fixar a passagem das grandes bailarinas internacionais pelos nossos palcos, vem organizando uma coleção e sapatilhas autografadas, já contando, entre as mais preciosas, com as de Toumanova, Markova, Kovach e Strutchkova. [...]

Mais adiante se encontra uma vitrina referente à criação do Corpo de Baile do Teatro Municipal com o retrato autografado e as sapatilhas de sua criadora Maria Olenewa, [...]. (Werneck, 1958, p.8)

Infelizmente, algumas dessas sapatilhas não se encontram atualmente no CEDOC, uma desassociação de acervo que pode ocorrer durante grandes movimentações, e no caso da coleção do Museu dos Teatros uma ação que foi realizada duas vezes durante mudanças de titularidade e sede².

² O Museu dos Teatros é removido do Salão Assyrio em 1976, durante a segunda grande reforma do TM RJ, ganhando sua sede própria em Botafogo. Em 2013 o Museu dos Teatros foi desativado e sua coleção foi desmembrada, retornando para o TMRJ a coleção diretamente ligada ao teatro, incluindo as obras de arte de Eliseu Visconti e a parte de indumentária referente ao período de coleta no Museu dos Teatros.

Esse primeiro momento histórico, e a pequena coleção de figurinos e indumentárias relacionadas diretamente ao TMRJ que se formou naquela época, é fundamental para caracterizarmos a coleção depois de mudanças de titularidade e desmembramentos. Com esse contexto, conseguimos entender e admirar como foi possível exemplares de artistas que passaram tão brevemente pelo TMRJ terem sido eternizadas em seu acervo.

O acervo de Balé Clássico do CEDOC: figurinos e sapatinhas de ponta

Como citamos anteriormente, os artistas rapidamente se sensibilizaram com o pleito do Museu dos Teatros. As primeiras doações de figurinos e indumentárias no Museu dos Teatros foram referentes às obras líricas, entre elas estão coleções de grande importância, como o acervo das sopranos Bidu Sayão e Violetta Coelho de Neto Freitas, trazendo figurinos icônicos para o acervo do MT. O quimono da ópera *Madama Butterfly*, um exemplar original japonês utilizado por Violetta na personagem título da ópera, possui em seu termo de doação uma cláusula que permite que ele seja utilizado apenas por Violetta, caso retornasse ao papel.

Os figurinos naquele momento eram montados em manequins, por vezes reproduzindo cenas das óperas os quais pertenciam e fazendo a ligação entre acervo, artista e obra:

Finalmente, como uma síntese da arte dramática nacional, reunindo assunto, autor e intérpretes brasileiros, vê-se uma cena da peça “Imperador Galante” [...] Esta maneira de expor indumentária cênica, ligando-a à pessoa do artista que a usou, ao nome da peça e à figura do autor da obra teatral, não é mero expediente expositivo, mas um recurso educativo visando a despertar a atenção do público pelas coisas do teatro. (Wernick, 1958, p.10)

Já a quantidade de itens referentes ao Ballet Clássico, sobre as bailarinas e o corpo de baile, é menor em quantidade, no início do Museu dos Teatros, mas equivalente em importância. Entre eles estão os figurinos com os quais Bertha Rosanova e Aldo Lotufo dançaram “O Lago dos Cisnes” na primeira montagem completa desta obra na América Latina, por Eugenia Feodorova, no cinquentenário do TMRJ, em 1959. A coleção conta também com figurinos utilizados por Ana Botafogo, Mercedes Baptista, primeira bailarina negra a ingressar no corpo de baile do TMRJ, e um figurino desenhado pelo artista plástico Carybé para montagem do balé “Gabriela”, de 1983.

Porém, a mais expressiva parte da coleção de indumentária relacionada com o mundo da dança são as sapatilhas de ponta. E cabe aqui um breve histórico sobre a origem e a evolução destas.

Existem muitas controvérsias entre os historiadores de dança sobre onde e quando exatamente teria acontecido a primeira performance de uma bailarina nas pontas, mas todos concordam que o aparecimento da dança nas pontas teve um reflexo enorme na técnica do Balé Clássico, pois a partir daí a bailarina pôde aprimorar o seu virtuosismo técnico e o seu trabalho artístico em um novo plano.

A sapatilha de ponta é o “acessório que veio realizar o ideal de imaterialidade, espiritualidade, visão diáfana e alada e que se tornaria definitivamente o símbolo da bailarina clássica” (Caminada, 1999, p.137).

Os livros e trabalhos acadêmicos que abordam a temática da origem da técnica de pontas, em sua maioria, começam a descrever essa história a partir do período romântico, na primeira metade do século XIX. No entanto, existem fontes anteriores que foram e continuam sendo amplamente ignoradas. Segundo Samarino (2021), existe uma possível origem da subida nas pontas a partir da prática *groteschi*, nos teatros de rua e nos circos. Artistas cênicos já se utilizavam das pontas dos pés para entreter o público com as dificuldades virtuosas da acrobacia.

Outra possível origem da técnica de pontas relatada por alguns historiadores teria sido a “máquina de voar”, idealizada por Charles Didelot. Esse maquinário inventado por ele teve sua estreia em uma produção em Lyon em 1795 e permitia às bailarinas, içadas por cordas, permanecerem dançando nas pontas dos pés por alguns momentos antes de alçarem voo completamente (Barringer; Schlesinger, 2012). De uma perspectiva coreográfica podemos dizer que esta é a primeira noção do que significa dançar nas pontas, introduzindo a idealização de ausência de peso da bailarina ao realizar os movimentos.

Amalia Brugnoli, bailarina italiana, é provavelmente uma das mais conhecidas na bibliografia especializada como uma pioneira nas pontas. Brugnoli foi aluna de Carlo Blasis, importante mestre e coreógrafo italiano. Foi ele quem a preparou corporalmente para essa possibilidade de subir nas pontas. Sua fama e o grande número de referências a ela fazem jus à predileção que tem no que diz respeito ao pioneirismo nas pontas.

É importante frisar que neste início do século XIX as mulheres ainda não procuravam demonstrar leveza e suavidade nas pontas. As bailarinas continuavam a se jogar violentamente em cima dos pés, assim como os bailarinos, a partir da técnica *groteschi* (Samarino, 2021). Isso irá se transformar a partir do período romântico, sobretudo através da performance da bailarina Marie Taglioni.

Após ter assistido Amália Brugnoli dançando nas pontas em Viena, Marie observou que a prática de alçar o corpo sobre a ponta dos pés à maneira da bailarina italiana era muito grosseira e deveria ser evitada. Decidiu, então, praticar horas a fio, sob o olhar clínico de seu pai, Filippo Taglioni, para conseguir executar esse movimento de uma maneira mais elegante, sem demonstrar esforço e nem levantar os braços como forma de auxílio. “Através do seu leve e gracioso estilo, Taglioni se tornou o arquétipo da bailarina. Ela foi a primeira a se mover nas pontas – as bailarinas anteriores só haviam posado na posição” (Durante, 2018, p.47, tradução nossa).

Segundo Lopes (2017), as sapatilhas de ponta de Taglioni, bem diferentes das atuais, eram muito macias, tendo apenas um cerzido de reforço por baixo do metatarso e dos dedos dos pés. Para conseguir subir nas pontas, era necessário adotar uma posição intermediária e bem desconfortável: mais do que na meia ponta, porém menos do que na ponta dos padrões atuais.

Ao serem examinadas, nada mais eram do que sapatilhas de cetim macio, bem cerzidas na ponta. Não tinham caixa (box) para proteger e dar sustentabilidade aos dedos do pé (como as sapatilhas atuais) e possuíam uma sola de couro flexível, que ajudava a sustentar o pé. Um cerzido ao longo dos lados e sobre os dedos do pé mantinha a sapatilha bem justa. Para trabalhar com sapatos tão macios, as bailarinas provavelmente acolchoavam os dedos dos pés para uma proteção adicional. Fitas costuradas e a utilização de goma eram as únicas outras tentativas primitivas de reforço. As bailarinas precisavam realmente contar com a força de seus próprios pés e tornozelos para subir nas pontas.

Uma grande bailarina, responsável por modernizar as sapatilhas de ponta no início do século XX, foi a russa Anna Pavlova, conhecida internacionalmente pela sua performance em “A Morte do Cisne”, solo criado para ela, pelo coreógrafo Michel Fokine, em 1905.

Barringer e Schlesinger (2012) contam que Pavlova tinha um processo secreto para preparar melhor suas sapatilhas: ela rasgava o papelão, o tecido e os forros de couro e os substituíam por uma misteriosa sola interna, desenhada por ela mesma. Também utilizava sapatilhas com plataformas bem largas, o que lhe proporcionava um melhor equilíbrio.

Uma personalidade fundamental na evolução das sapatilhas e da técnica de pontas foi George Balanchine. Ele foi o quinto e último coreógrafo dos Ballets Russes de Diaghilev, e um dos mais produtivos coreógrafos da história da dança. Balanchine promoveu mudanças significativas na sapatilha de ponta. Ele disse que se elas não existissem, ele não teria se tornado coreógrafo. Eram a sua inspiração. Para Balanchine, a característica primordial de uma sapatilha de ponta deveria ser a leveza.

Em meados do século XX, as sapatilhas já eram fabricadas por empresas com sapateiros profissionais. Com essas mudanças na produção, as sapatilhas se tornaram mais padro-

nizadas. Cada bailarina, então, personalizava e moldava sua sapatilha à sua maneira: molhando o interior para amolecer, passando cola ou resina para endurecer, raspando a sola para não escorregar, batendo na parede para ficar mais silenciosa, dentre tantos outros rituais característicos da rotina de uma bailarina, no que diz respeito ao trato com seu principal instrumento de trabalho.

Ao longo das décadas seguintes, coreógrafos inovadores (de Bronislava Nijinska a William Forsythe) foram expandindo as limitações físicas da técnica do Balé Clássico, levando a uma demanda por sapatilhas mais fortes e duráveis, forçando os fabricantes a novas experimentações. Começaram a surgir projetos de sapatilha com a caixa da plataforma mais plana, com a qual estamos familiarizados hoje (Ghiheen, 2020). Elas suportam melhor o peso da bailarina e oferecem mais estabilidade ao dançar. A título de curiosidade, um par atual de sapatilha de ponta pesa cerca de 120 gramas a mais do que as usadas em 1932, na época de Balanchine.

Entretanto, Reinhardt (2008) reitera que, mesmo com essas sapatilhas mais modernas, que facilitam a execução técnica, a bailarina só consegue subir com perfeição nas pontas à custa de muito trabalho e esforço. Quanto a isso, nada mudou. As sapatilhas de ponta seguem sendo o principal instrumento e desafio diário de uma bailarina clássica, uma espécie de continuação de seus pés no espaço.

Uma análise sobre as sapatilhas de ponta do CEDOC

A maioria das sapatilhas de ponta do acervo do CEDOC estão em pares, porém existem exemplares únicos, doados apenas com um pé do par. São um total de 15 sapatilhas, de bailarinas de diferentes momentos históricos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e de outras que apenas passaram pelo palco do teatro. Raissa Strutchkova, por exemplo, se apresentou apenas catorze vezes no TMRJ, sendo a primeira delas em 1957, período correspondente à crescente política de aquisição do Museu dos Teatros.

Abaixo, uma tabela descritiva do acervo de sapatilhas de ponta do CEDOC:

ID	Título	Data	Material	Técnica	Vinculação Pessoa
100432	Sapatilha de Margot Fonteyn		Couro; Tela/tecido;	Cetim; Costura à máquina; Costura à mão;	Margot Fonteyn/ bailarina; Freed of London/fabricante
100433	Sapatilha de Nora Kovach		Madeira; Tela/tecido; Couro	Cetim; Costura à mão; Costura à máquina;	Nora Kovachb/ bailarina; Capézio/fabricante

ID	Título	Data	Material	Técnica	Vinculação Pessoa
100434	Sapatilha de Maria Angélica	Século XX	Couro; Tela/tecido; Elastano;	Cetim; Costura à mão; Costura à máquina;	Maria Angélica/ bailarina
100435	Sapatilha de Marcia Haydeé	Século XX	Couro; Tela/tecido;	Costura à mão; Costura à máquina;	Marcia Haydeé/ bailarina; Freed of London/fabricante
100436	Sapatilha de Maria Olenewa	07/12/ 1935	Gesso; Couro; Tela/tecido;	Cetim; Costura à máquina; Costura à mão;	Maria Olenewa/ bailarina; Nicolini Romeo/fabricante
100437	Sapatilha de Violetta Elvin	1955	Couro; Tela/tecido; Madeira	Costura à máquina; Colagem; Cetim;	Violetta Elvin/ bailarina
100438	Sapatilha de Beatriz Consuelo	Década de 1960	Couro; Tela/tecido; CERÂMICOS;	Costura à mão; Costura à máquina; Cetim;	Beatriz Consuelo/ bailarina; Capézio/ fabricante
100439	Sapatilha de Raisa Strutchkova	1957	Couro; Tela/tecido; MADEIRAS;	Costura à mão; Costura à máquina;	Raisa Strutchkova/ bailarina
100440	Sapatilha de Ruth Lima		Couro; Seda;Metal;	Costura à máquina;	Ruth Lima/bailarina
100441	Sapatilha de Madeleine Rosay	Século XX	Couro; Gesso; Tela/tecido	Costura à mão; Costura à máquina; Cetim;	Madeleine Rosay/ Bailarina
100442	Sapatilha de Lucilia Perrone		Tela/tecido; Couro; CERÂMICOS;	Cetim; Costura à máquina; Costura à máquina;	Lucilia Perrone/ bailarina
100443	Sapatilha de Tamara Capeller	1997	Tela/tecido; Couro;		Tamara Capeller/ Bailarina
101260	Sapatilha de Cecília Kerche	c. 2017	Gesso; Couro;	Cetim; Costura à mão; Costura à máquina;	Cecília Kerche/ bailarina; Capézio/ fabricante.
101261	Sapatilha de ponta	c. 1970/1980	Gesso; Couro;	Cetim; Costura à mão; Costura à máquina;	Crait/fabricante.
101352	Sapatilha de Ponta [Ana Botafogo]	c. 2001	Couro; Gesso	Cetim; Costura à mão; Costura à máquina;	Ana Botafogo/ bailarina

Tabela 1 – Acervo museológico de Sapatilhas – CEDOC FTM/RJ. Fonte: Elaborada pelas autoras com base em informações fornecidas pelo CEDOC/FTMRJ.

Com o intuito de fazer uma comparação pictórica, para analisar as mudanças que as sapatilhas foram sofrendo ao longo das últimas décadas, fotografamos algumas sapatilhas

do acervo ao lado de uma sapatilha da marca brasileira (Só Dança, modelo Toshie), que é bastante utilizado pelas bailarinas na atualidade.

Começamos analisando a sapatilha de ponta de Maria Olenewa, bailarina russa nascida em 1896, responsável por fundar a primeira escola de danças clássicas do nosso país, a atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, em 1927.



Figura 1 - Sapatilha de Ponta de Maria Olenewa e sapatilha atual. Fonte: CEDOC

Suas sapatilhas são da marca italiana, Nicolini, modelo Romeo, utilizadas em 1935. São pequenas, com a biqueira bem fina e o cetim já bem desgastado. Olenewa cortava a sola interna na altura do calcanhar, provavelmente com o intuito de deixar a sapatilha mais mole e maleável no pé. Na foto acima, podemos observar o quanto a caixa da sapatilha de ponta atual é mais alta, mais larga e mais firme, proporcionando um suporte muito maior aos pés e tornozelos.

Analisamos também as sapatilhas de Madeleine Rosay, brasileira, nascida em 1923, discípula e aluna preferida de Maria Olenewa. Foi a primeira brasileira a ser nomeada primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com apenas quinze anos de idade. Suas sapatilhas são da marca norte-americana, Capézio, modelo Pavlova. Assim como o traje da cantora lírica Violetta Coelho Netto Freitas, Madeleine Rosay doa seu par de sapatilhas especificamente para o Museu dos Teatros, em 1959, eternizando sua história no TMRJ e já dando o caráter de documento/testemunho a este objeto.



Figura 2 - Sapatilha de Ponta de Madeleine Rosay com dedicatória. Fonte: CEDOC



Figura 3 - Sapatilha de Ponta de Madeleine Rosay e sapatilha atual. Fonte: CEDOC

Aqui, podemos observar quão pequena era a sapatilha de Madeleine e o quão estreita e redonda era a biqueira, além dela utilizar fitas de cetim e elásticos muito finos, comparados aos atuais, o que demandava uma força e firmeza maior dos pés e tornozelos.

A última sapatilha analisada no acervo foi a de Ruth Lima,³ bailarina brasileira, nascida em 1940. Entrou para o corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1954, e logo se tornou primeira bailarina. Em sua sapatilha doada ao acervo está escrito: “Com este sapato dancei a Quinta Sinfonia de Leonide Massine, no ano de 1957”.



Figura 4 - Sapatilha de Ponta de Ruth Lima e sapatilha atual. Fonte: CEDOC

A sapatilha de Ruth, da marca italiana, Porselli, apresenta uma estrutura bem mais macia na caixa, comparada à sapatilha atual, e possui um reforço de couro costurado em toda a biqueira, provavelmente para não escorregar no chão e também para preservar o cetim por mais tempo.

Ao analisar uma sapatilha é possível descobrir detalhes sobre como a bailarina dançava, como distribuía seu peso, como costurava elásticos e fitas para moldar melhor nos pés, dentre outras características. A partir dessa breve comparação, observamos como mudanças pequenas, ou não tão pequenas assim, podem afetar diretamente a técnica e a execução de uma prática artística, afinal as sapatilhas de ponta funcionam como uma extensão dos próprios pés daquelas que dançam.

Com o passar dos anos, as sapatilhas também se tornaram um símbolo político para as bailarinas, como por exemplo o par doado pela primeira bailarina Cecília Kerche, em ocasião de uma greve dos artistas do TMRJ devido ao atraso de salários, no ano de 2017.

As sapatilhas de ponta são, portanto, uma espécie de vestígio da dança, que é uma arte efêmera: no momento em que ela acontece, ela se dissipa e não deixa rastros. Logo, a sapatilha pode ser um excelente objeto para a compreensão da história da dança e para a preservação da memória do Balé Clássico.

Considerações Finais

Apesar do CEDOC contar apenas com exemplares de sapatilhas de ponta a partir do século XX, podemos reconhecer que todo o esforço de seus funcionários foi decisivo para a preservação da memória da dança no Brasil. Com exemplares nacionais e internacionais podemos explorar os pés que dançaram no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e como a evolução das sapatilhas foi acontecendo ao longo do tempo.

A política de aquisição do então Museu dos Teatros, deixa um legado até hoje no desenvolvimento das atividades do TMRJ, tendo em vista que os alunos de balé, os pós-graduandos e os artistas da instituição continuam tendo acesso a esses registros materiais que tanto ajudam a esclarecer e ilustrar a evolução de um de seus principais instrumentos de trabalho.

É gratificante ver estas relíquias, e outras, serem guardadas e preservadas, com tanto zelo, pela equipe do CEDOC, afinal elas contam muito sobre a história da nossa dança e de nossos artistas, e são fundamentais para a pesquisa acadêmica de artes. São os vestígios materiais de danças que foram efêmeras, mas que ficaram guardadas na memória e no coração de muitos. Que este acervo de sapatilhas se amplie ainda mais, com as muitas gerações de bailarinas brasileiras que estão por vir.

Referências Bibliográficas

BARRINGER, Janice; SCHLESINGER, Sarah. **The Pointe Book: Shoes, Training & Technique**. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2012.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

DURANTE, Viviana. **Ballet: The definitive illustrated story**. Londres: DK Penguin Random House, 2018.

GUIHEEN Julia. **The History of Pointe Shoes: The Landmark Moments That Made Ballet's Signature Shoe What It Is Today**. 11 Aug. 2020. Disponível em: <https://pointemagazine.com/history-of-pointe-shoes/> . Acesso em 02/12/2022.

LOPES, Juliana Siqueira. **Sobre as pontas dos pés**. Recife: FASA, 2017.

MT, Museu dos Teatros do Rio de Janeiro. **Catálogo**. 1954. 53pgs. Documento interno.

REINHARDT, Angela. **Pointe shoes: Tips & Tricks**. For choosing, tuning and care Plymouth, UK: Dance Books, 2008.

SAMARINO, Natália. **Histórias do ballet**. Minas Gerais: Pas de Quatre Centro de Dança, 2021.

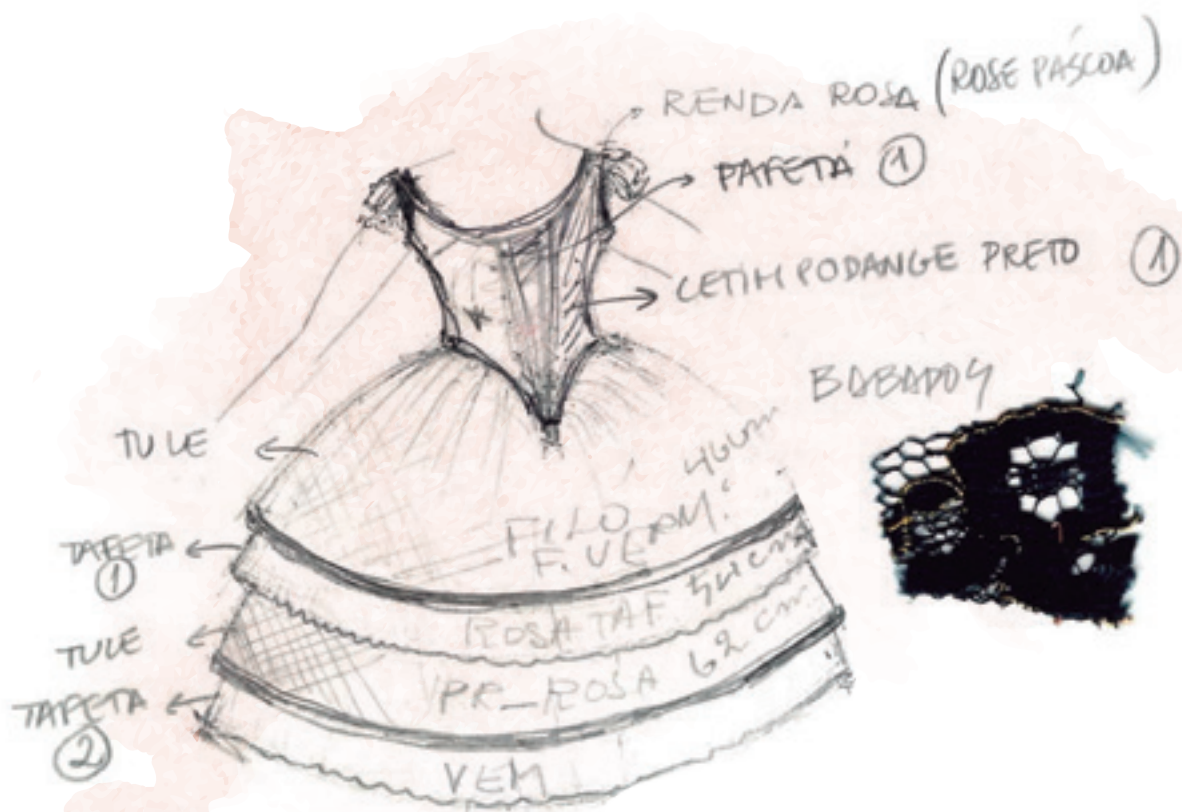
STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte, Autentica Editora, 3ª edição, 2008.

TERRY, Walter. **On Pointe!** Nova York: Cornwall Press, 1962.

WERNECK, Stella Pacheco. **O Museu dos Teatros do Rio de Janeiro. Sua criação e desenvolvimento**. 1958. 16 pgs.

A EVOLUÇÃO DO FIGURINO DE BALLET

Do renascimento à globalização



Karine Amorim Figurinista e estilista natural de Nova Iguaçu formada em Design de Moda pelo Senai CETIQT e pós-graduada em Design de Produto de Moda pela mesma instituição. Atualmente trabalha como modelista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro participando ativamente das produções de figurino de ópera e ballet sendo algumas delas Carmen, La Traviata, Lago dos Cisnes, O Quebra Nozes e A Viúva Alegre. No ano de 2024, assinou o figurino de sua primeira ópera no TMRJ, La Serva Padrona, como parte do II Festival Oficina da Ópera, ao lado de Carolina Lima. Possui mais de 7 anos de experiência com figurinos de ballet clássico e danças no geral, além do varejo de moda. Apaixonada por pesquisa histórica, bordado e o estudo da arte em geral busca sempre integrar os diversos conhecimentos de moda e figurino na concepção de seus trabalhos.

Introdução

O presente artigo trata-se de um extrato do projeto de conclusão de curso da autora em Design de Moda pelo Senai CETIQT realizado em 2018, o qual teve como tema um estudo aprofundado entre as interseções de moda e figurino, com enfoque no ballet clássico e a criação de novos figurinos para o ballet Coppélia.

O interesse pelo tema surge a partir de um desejo pessoal de ingressar na área de figurino ainda durante a faculdade de moda, unindo-o a uma antiga paixão por dança adquirida como bailarina desde a infância, com foco especial no ballet clássico.

Nesta pesquisa, será apresentada a origem do ballet clássico e como os figurinos se modificaram ao longo do tempo, desde seu surgimento no século XV até suas principais mudanças por volta do início do século XX, se adaptando às necessidades dos bailarinos. O figurino de ballet e a moda sofreram mudanças semelhantes e significativas nesse período por diversas vezes exercendo influência um no outro. A metodologia desse estudo parte do levantamento imagético contido em livros de figurino e indumentária.

Para melhor compreensão deste estudo a divisão se dá em oito tópicos sendo o primeiro a gênese, o segundo a oficialização da dança, seguido pela consagração feminina no ballet, depois os três tópicos seguintes divididos entre o ballet pré-romântico, o ballet romântico e o ballet russo. Já no sétimo tópico será apresentada uma linha do tempo visual da transformação dos figurinos retratada nos tópicos anteriores e por fim a bibliografia utilizada para construir esta pesquisa.

A gênese

O ballet surgiu na Itália Renascentista como uma forma de entreter os membros da corte, misturando dança, canto e atuação, sendo uma derivação de um tipo de dança chamada Morisca, muito praticada no século XIV. Então, desde seu início no século XV até os dias atuais, o ballet passou por diversas alterações não apenas na sua estrutura, mas também nos figurinos (Mendes, 2011). Assim como em qualquer figurino, o de ballet não trabalha por si só, como diz Beth Filipeck (apud Arruda, 2007, p. 18-19) “O figurino está a serviço de uma narrativa. Junto com os acessórios e os adereços, é uma das chaves de caracterização do personagem.”

Durante os cinco principais séculos de consolidação do ballet clássico como o conhecemos hoje (do século XV ao início do século XX), técnica, moda e figurino andaram juntos para formar essa história, pois como disse Louis XIV, “A moda é o espelho da história”. Nos primórdios desse estilo de dança, as roupas utilizadas eram as mesmas do dia

a dia e conforme os passos foram se aprimorando, os bailarinos sentiram a necessidade de alterar esse figurino para melhor se adaptar aos movimentos (Cruz, 2011).

Ao mesmo tempo que as bailarinas tinham má fama na sociedade devido ao fato de terem seus figurinos copiados nos prostíbulos, elas eram vistas como criadoras de tendências: ao passo que os figurinos de ballet iam se alterando, a moda da sociedade também mudava, em parte por influência das dançarinas, como é o caso do romantismo (Cruz, 2011).

Como afirma Cruz (2011), o ballet foi difundido na França pela nobre italiana Caterina di Medici (1519 – 1589, ilustração 1) quando a mesma se casou com Henry II da França (1519 – 1559, ilustração 2) e se tornou rainha consorte, em 1533. Os ballets eram espetáculos de entretenimento de festas aristocráticas, nos quais os próprios nobres dançavam suas coreografias e usavam suas roupas diárias, já que nesta época não existiam bailarinos específicos para tal.

Segundo Fogg (2013), os trajes femininos deste período eram vestidos com longas e amplas saias, com uma armação interna de aros de ferro denominada farthingale, mangas bufantes que davam volume aos ombros e terminavam abaixo do cotovelo. O corpete acentuava as curvas naturais do corpo, terminava em V sobre a saia e tinha decote quadrado, apertando os seios e revelando a chemise por baixo. A roupa toda era muito ornada com pedras como pérolas e rubis, evidenciando a opulência francesa. Na cabeça, usavam adornos chamados capelo, que mostravam a testa, muito valorizada na época, e a parte da frente do cabelo repartido ao meio, além de véus e capas, como pode ser observado na ilustração 1 de Caterina di Medici. No fim do século, o capelo foi substituído por penteados com o cabelo partido ao meio e volume de ambos os lados presos para trás sob uma armação metálica, também conhecida como *palisade*.



Já os trajes masculinos eram compostos pelo gibão, um colete justo e abotoado, feito de cetim, veludo ou tecido de ouro e acolchoado com bombast (trapos de algodão, estopa e crina de cavalo) o que limitava muito os movimentos de abaixar como disse Philip Stubbes (apud Fogg, 2013, pág. 50) em *Anatomia dos abusos* (1583). Além disso, o gibão tinha uma pequena capa curta, muito enfeitada, com uma gola em pé, que subsequentemente originou o rufo, e o mendeville ou mandilion que consistia em um casaco de mangas falsas, até a altura dos joelhos, aproximadamente, usado pendurado em apenas um dos ombros. Na parte inferior eram utilizados calções folgados até abaixo do joelho, com meias coloridas bem ajustadas ao corpo que cobriam toda a perna. Faziam uso de chapéus e os sapatos eram baixos, de couro e com sola de cortiça (Fogg, 2013).



Na ilustração 3, “Ball at Valois Court”, é possível perceber os farthingales, mangas bufantes até os cotovelos e os corpetes em V nos trajes femininos, enquanto nos masculinos eram os gibões acolchoados, com calções até os joelhos e os mendevilles, além do rufo para ambos os sexos. Vestimentas consideravelmente grandes e desconfortáveis para a prática da dança, pois tolhiam os movimentos.



Apesar de já terem ocorrido alguns ballets em moldes parecidos com os de hoje na Itália renascentista (chamados de trionfi – triunfos, que representavam soberania e riqueza), com cenários e figurinos produzidos até por Leonardo Da Vinci (1452-1519), o primeiro ballet oficialmente reconhecido foi apresentado em 15 de outubro de 1581 (Langendonck, s.d.) (Silverio, 2012).

O “*Le Ballet Comique de la Reine*” (o ballet cômico da rainha, sendo que, na época na linguagem teatral, “cômico”, tinha o sentido de “dramático”), durou cerca de 6 horas, com coreografia de Beaujoyeulx (1535 – 1587), e contava com dança, poesias declamadas, canto e música, além de máquinas para realizar efeitos cênicos e carros alegóricos, sempre exaltando a figura do rei e a glória da riqueza francesa. Conforme diz Eliana Caminada (apud Schneider, 2013, pág. 131) “[...] ele (o ballet) surgiu e foi encenado com a finalidade de não só entreter a corte, mas para mostrar a essa mesma corte e aos países estrangeiros a força da realeza e o poder econômico da França.”. A estrutura do ballet contava com prólogo, diversos atos e o grand finale, características presentes até hoje, sendo que, ao final toda a corte participava de um baile no salão.



Ilustração 4 - Panfleto Comique de La Reine; **Ilustração 5** - O Ballet Comique de La Reine. Fonte: Opera Baroque, 2018

Este ballet também é marcado pela organização geométrica dos dançarinos, os quais formavam desenhos que geravam grande efeito visual vistos de cima, dos balcões onde os espectadores estavam. Esta estrutura é utilizada ainda hoje em muitos espetáculos de dança.

O espetáculo foi encomendado para o casamento do Duque de Joyeuse com Marguerite de Vaudémont (ilustração 6), cunhado da então rainha da França, Louise de Lorraine, mãe de Henry II.

Enquanto a França prosseguia com os Ballet de Cour (Ballets da Corte), a Itália já apresentava uma dança de cunho popular, com temas festivos tendo como personagens principais plebeus e não mais seres mitológicos (Langendonck, s.d.). É neste período que surgem as famosas figuras do Pierrô, Arlequim e Colombina, como personagens da Commedia dell'Arte, que faziam sátiras à nobreza e eram apresentadas nas ruas das cidades italianas.



Fonte: Operabaroque, 2018

A oficialização da dança

Posteriormente, na França sob reinado de Louis XIV (1638 – 1715), o ballet passa por importantes mudanças sendo uma delas a separação definitiva entre dança cênica e dança social. Louis XIV era um rei absolutista e bailarino, seu apelido “Rei Sol” surgiu a partir do espetáculo de ballet que participou aos 15 anos em 1653, o Ballet Royal de La Nuit, o primeiro de muitos espetáculos dos quais ele foi primeiro bailarino, alguns inclusive em papéis femininos (Cruz, 2011).

Esse ballet contava com roldanas para erguer os bailarinos e diversos efeitos cênicos para entreter os convidados durante o espetáculo, que durou cerca de 13 horas. “As máquinas com apenas lâmpadas à óleo a disposição, produziam pores do sol realistas, efeitos de dia e noite, assim como chuva, nuvens que se moviam, deusas aéreas e até uma casa pegando fogo” (Parmenia, 1972, p. 5. Tradução da autora).

Antes do Ballet de La Nuit, foi apresentado o La Délivrance de Renaud, em 1617 e ambos são importantes para história do figurino, pois marcam a primeira mudança significativa

do traje. “Há uma preocupação em construir uma mensagem que ‘fale’ sobre o papel do personagem e o que ele representa no tema central do balé” (Viana; Muniz, 2012, p. 43).

As mulheres exerciam um papel secundário na dança social já que o espaço público era majoritariamente masculino, portanto, suas roupas continuavam sendo as mesmas utilizadas no dia a dia, as quais não permitiam muito movimento. Já os trajes masculinos sofreram alterações expressivas, porém sendo apenas uma adaptação da indumentária da época.

Os calções diminuíram de tamanho voltando a ser mais bufantes e só até o meio das coxas, para facilitar os movimentos de flexão dos joelhos. A aba do gibão tornou-se uma espécie de “saia” que facilitava ainda mais a movimentação como é possível observar nas ilustrações 7, 8 e 9. Além disso, tinham a preocupação de representar os objetos e as pessoas por meio do uso de adornos e acessórios que caracterizavam os personagens (Mendes, 2011). Esse conjunto de figurino personifica a riqueza e suntuosidade de um rei. Com esses trajes, nota-se a magnitude tanto do bailarino como a do rei da França. Os trajes utilizados não só permitem movimento livres do rei como também os realça. (Mendes, 2011, p. 44).

Esse conjunto de figurino personifica a riqueza e suntuosidade de um rei. Com esses trajes, nota-se a magnitude tanto do bailarino como a do rei da França. Os trajes utilizados não só permitem movimento livres do rei como também os realça. (Mendes, 2011, p. 44).



Fonte: Operabaroque, 2018; Fonte: Wikimedia, 2018; Fonte: Brepols, 2018

A estrutura do ballet ainda consistia de dança, canto e pantomina, porém agora havia a preocupação de contar uma história através do figurino também.

Em 1661, Louis XIV criou a Académie Royale de Danse (Academia Real de Dança), primeiro ato de oficialização da dança, porém apenas homens podiam se profissionalizar. Com a criação desta academia, o rei não apenas tornava este um entretenimento significativo da corte, mas também exigia que ela fosse respeitada e tratada com a devida importância. Com este feito, a França se consolida como o foco da dança no mundo neste período (Teixeira, 2011). Conforme afirma o historiador Guest (2001, apud Teixeira, 2011, p. 4) “Sob o augusto patrocínio de Luís XIV, o Rei Sol, a dança começou a adquirir a dignidade e o respeito merecido que, desde então, nunca deixaram de cercar essa arte.” Pierre Beauchamp (1636 – 1705), é um dos principais diretores da Academia e o criador das cinco principais posições de braços, pés e cabeça do ballet clássico, base do ballet até os dias atuais.

Em 1669, Louis XIV fundou a Académie Royale de Musique (Academia Real de Música), a qual tinha Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) como diretor. Lully uniu elementos da dança italiana e francesa e, em conjunto com Molière (1622 – 1673) transformou a Commedia dell’Arte italiana no Comédie-Ballet francês. Posteriormente, em 1672, A Academia Real de Música se uniu à Academia Real de Dança (se tornaram a Académie Royale de Musique et Danse, atual Ópera de Paris) para difundir a ópera pelas cidades da França, segundo informações do site oficial da Ópera de Paris. É, também, neste momento que a dança se separa do texto recitado, substituindo-o pelo canto, sendo o ballet uma parte do espetáculo da ópera.

Nesse mesmo período, fora da corte, a vida urbana de Paris estava enérgica depois de reformas no espaço público, onde, com a expansão demográfica, houve a abertura de grandes avenidas e organização de ruas e cafés que transferiram para as classes inferiores a sociabilidade dos nobres. Conforme a corte foi transferida para Versailles a mando de Louis XIV, e o rei parou de dançar devido à idade, a Ópera de Paris passou a ser um espetáculo público, com sede no palácio do Louvre, antiga residência real. O foco agora passa a ser nos teatros em meio a efervescente vida pública urbana de Paris (Cruz, 2011). Em 1681, a Academia aceita mulheres como bailarinas pela primeira vez, sendo esta a primeira profissão designada a mulheres, criada pelo rei.

Apesar da reputação, as dançarinas eram destaque na vida pública e viraram ícones da moda e dos padrões de beleza da época, conforme os trajes se alteravam para permitir melhor movimentação, as mulheres da sociedade difundiam a moda das bailarinas no dia a dia (CRUZ, 2011).

Consagração feminina no ballet

No final do século XVII, surgiram famosas bailarinas como Mlle. Lafontaine, Françoise Prévost e Mlle. Subligny (ilustração 10). Todas ficaram muito conhecidas por sua graça e habilidades dramáticas, porém, as roupas ainda eram as cotidianas, com “veludo volumoso e vestido adamsado” (Parmenia, 1972, p. 8. Tradução da autora), além de longas saias, armações, espartilhos apertados e grandes penteados, que limitavam os movimentos e impediam o desenvolvimento da técnica específica da dança. Ainda não havia nenhum tipo de adaptação ao figurino feminino como houve no masculino, como é afirmado por Maria Alice Ximenes Cruz (Cruz, 2011).



Foi apenas por volta de 1730 que o figurino de ballet feminino sofreu suas primeiras mudanças e adaptações oficiais com as bailarinas e rivais La Camargo (1710 – 1770) e Marie Sallé (1707 – 1756), que buscavam revolucionar a dança por meio dos figurinos que escondiam e dificultavam seus movimentos mais elaborados e suas habilidades. (Cruz, 2011). “A nova era do ballet tinha chegado, quando bailarinas começaram a competir com os homens em habilidades técnicas e estabeleceram tendências para o ballet como o conhecemos hoje” (Parmenia, 1972, p. 12. Tradução da autora).

Sobre o figurino utilizado pelas bailarinas da época, Parmenia (1972, p. 20), afirma:

Quanto mais altos fossem os penteados, quanto mais emplumados fossem os acessórios de cabelo, quanto mais volumosas as saias e os panniers quanto mais brilho com paetês e joias, mais agradáveis eles eram. Figurinos elaborados viraram questão de prestígio e ninguém se importava se [...] a liberdade de movimentos estava travada. Os bailarinos homens também usavam máscaras que os privava de expressar emoções faciais. (tradução nossa)

A rivalidade entre as duas bailarinas previamente citadas se dava pelo diferente modo de dançar. Enquanto Marie Sallé era mais dramática e expressiva, La Camargo era mais ágil e leve, sendo a criadora de alguns pequenos saltos vigentes até hoje (Langendock, s.d.).

Marie-Anne Cupis de Camargo, popularmente conhecida por La Camargo, estreou bem nova nos palcos da Bélgica antes de ir para a França, onde ficou conhecida por sua vivacidade na hora de dançar e por executar saltos que antes eram realizados apenas por homens, como o *entrechat quatre*¹. Ela ficou rapidamente popular na França, sendo muito admirada pelas damas da corte, cabeleireiros e estilistas (Parmenia, 1972).

Para que seus pequenos saltos e baterias dos pés fossem realizados com perfeição e visíveis ao público ela precisou abolir os saltos dos sapatos, surgindo assim as primeiras sapatilhas de dança, e encurtou o vestido acima do calcanhar, sendo a primeira a realizar tal mudança no figurino, conforme observamos na ilustração 11 (Parmenia, 1972).



Fonte: Danceinhistory, 2018

saías mais curtas enquanto as mulheres ainda utilizavam longos vestidos (ilustração 12), segundo informações do site Dance in History.

Porém, ainda de acordo com o mesmo site, Dance in History, há informações sobre uma bailarina e atriz, a Marquesa Thérèse de Gorla, também conhecida por Mlle Du Parc, que mostrava grande parte das coxas através de uma fenda no vestido, como pode ser visto na ilustração 14.

Apesar de diversas fontes afirmarem que La Camargo foi a primeira a tornar seus pés e movimentos mais visíveis, devido a uma pintura sua feita por Nicolas Lancret (ilustração 11), Régine Astier, uma especialista no período, diz, “não há evidências para apoiar a lenda”. Considerando-se os figurinos do final do século XVII, havia homens que representavam personagens femininos – já que grande maioria do elenco era masculino – com

¹ “Um passo no qual o bailarino pula no ar e cruza rapidamente as pernas atrás uma da outra, com dois cruzamentos.” Fonte: mundo bailarínístico, 2018



Fonte: Danceinhistory, 2018

Além disso, pode ser observado que os tecidos utilizados pelos vestidos das bailarinas eram bem mais leves e podiam ser levantados para mostrarem os pés durante a execução dos movimentos (ilustração 15), na qual é apresentada uma bailarina profissional da ópera Le Carnaval de Venise.

Portanto, é possível constatar que o vestido mais curto utilizado por La Camargo foi um desenvolvimento dos trajes já usados por outras bailarinas que foram se adaptando gradativamente ao ballet conforme ele ia se aprimorando.

Mirian Garcia Mendes afirma sobre Marie Sallé, em seu livro “A dança” (apud Mendes, 2015):

Dançarinas, agora se igualando em importância aos grandes dançarinos, também contribuíram para a renovação do balé. [...] Inconformada com o tipo de vestuário usado pelas dançarinas, dando início a uma tentativa para modificá-lo, La Sallé dançou com seu parceiro Laval vestida com traje de passeio e não a rigor, como era de costume, e sem a máscara.

Marie Sallé estreou nos palcos de Londres aos 9 anos de idade e foi a primeira mulher a coreografar os ballets do qual fazia parte. Além disso, foi criadora de alguns novos conceitos, formalizados apenas no século XVIII por Noverre, pois buscava unir dança, música e figurino de forma a interagir com o tema do ballet (posteriormente ficou conhecido como *ballet d'action*).

Em 14 de Fevereiro de 1733, estreou o ballet *Pigmalion*, estrelado e coreografado por Mlle La Sallé, no qual ela foi extremamente aclamada por sua dramaticidade em cena. Foi com esse ballet que ela marcou seu nome na história, fazendo drásticas alterações no figurino, “a exata antítese do brilho e exagero tão prezados pela Ópera” (Parmenia, 1972).



Fonte: pbslearningmedia, 2018

Marie Sallé descartou as máscaras e usou um vestido de musseline, no estilo clássico grego, com cabelos soltos sem nenhum tipo de ornamento e sapatos sem saltos, porém esse estilo só passou a ser popularmente utilizado na dança por Isadora Duncan, no início do século XX (Parmenia, 1972). La Sallé era extremamente reservada com sua vida pessoal, portanto não há muitas pinturas suas, mas na ilustração 17 pode-se observá-la em trajes que provavelmente se assemelham aos utilizados por ela no ballet *Pigmalion*, pois é um tecido leve com modelagem solta parecido com os que se utilizavam na Grécia clássica.

Outras bailarinas de diversos países europeus fizeram sucesso nos períodos subsequentes, italianas, austríacas, inglesas e francesas foram as principais (Parmenia, 1972).

Enquanto isso, na Rússia, em meados de 1738, Jean Baptiste Landé, um bailarino e coreógrafo francês, fundou a primeira escola profissional de ballet, a Imperial Theatre School (atual Vaganova Ballet Academy), em St. Petersburg, renomada até hoje (Leach, Borovsky, 1999).

Jean-Georges Noverre (1727 – 1810), era um bailarino e coreógrafo francês. Ele foi nomeado maître de ballet da Ópera de Paris pela então rainha da França, Marie Antoinette (1755 – 1793), uma entusiasta de bons entretenimentos. Noverre reviveu as ideias revolucionárias de Marie Sallé que haviam sido esquecidas, para a criação de seus ballets e criou o ballet d'action (ballet de ação). O ballet d'action foi oficializado quando Noverre escreveu as *Letters sur la danse et sur les ballets*, em 1760, uma obra conhecida por causar uma revolução não apenas na estrutura dos ballets, mas também nos figurinos (Mendes, 2015)

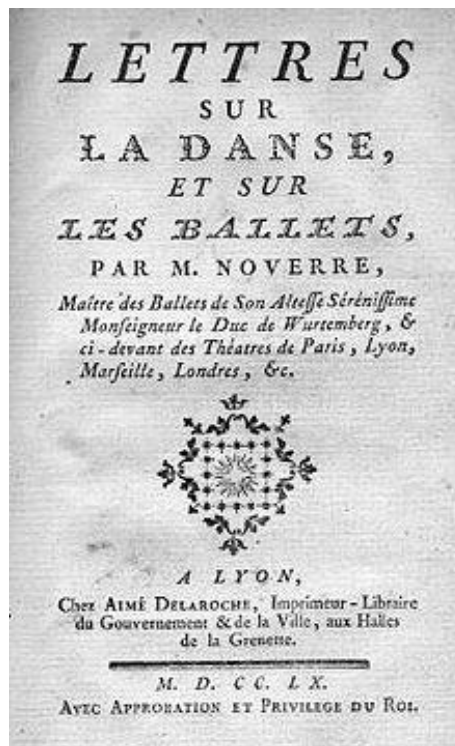
Noverre acreditava que o ballet devia narrar uma história ao invés de ser uma série de aparições desconexas; ultrapassar os movimentos e expressar sentimentos apenas através da dança e da expressão dos bailarinos, então, com isso, ele aboliu o canto dos espetáculos, além de propor figurinos mais leves, sem máscaras e perucas (Cruz, 2011, p. 30).



Fonte: Wikigallery, 2018

Paul Boucier (apud Mendes, 2015) descreve os figurinos do período da seguinte maneira:

Paul Boucier (apud Mendes, 2015) descreve os figurinos do período da seguinte maneira: [...]Para as mulheres, vestidos compridos, crinolinas sobrecarregadas de passamanarias e bordados, sapatos de salto alto, máscara e peruca. Os homens também são maltratados e, ainda por cima, com o convencional: usam perucas sob um chapéu com penachos de penas; seu rosto está sempre coberto por uma máscara e são, em geral, empetecados com toneletes, espécies de saias enrijecidas por galões.



Noverre criticou tudo isso e fez suas alterações com o ballet d'action como Ellmerich (apud Mendes, 2015) define por:

É o bailado como espetáculo independente, contendo enredo no qual movimento e ação coincidem completamente. [...] Cada movimento de dança deverá corresponder a um movimento de espírito. [...] As mãos das bailarinas devem “dizer” alguma coisa; se os músculos do rosto carecem de expressão, se os olhos não “declamam”, o resultado será falho e a impres-

são falsa. É preciso arrancar as máscaras horrendas, queimar as perucas ridículas, suprimir as vestimentas incômodas ainda e substituir o gosto pela rotina. A música é uma arte secundária, auxiliar. O drama de ação de Noverre, portanto, é uma obra de arte de conjunto: a dança, a poesia, a música e a arte da decoração se relacionam para obter efeito de unidade.

A fama de Noverre, no entanto, se dá pela oficialização do ballet d'action e não por sua criação. Como dito anteriormente, Marie Sallé já havia utilizado esse formato em seus ballets, apesar de terem caído em desuso logo após. Porém, ainda antes de La Sallé, o também dançarino e coreógrafo John Weaver (1673 – 1760) já havia utilizado essa configuração em meados de 1717, na Inglaterra. Não se sabe ao certo se foi Weaver que inspirou a bailarina em suas criações, já que a mesma tinha apenas 10 anos na época, mas seus ballets como *The Loves of Mars and Venus* podem ser considerados os primeiros ballets d'action e o nascimento do ballet moderno (Parmenia, 1972).

Em 1785, impressionado pelo ballet *Les Horaces* de Noverre, Jacques-Louis David (1748 – 1825) – um pintor muito renomado no período de Revolução e pós-Revolução Francesa – pintou o quadro *The Oath of the Horatii* (ilustração 19), inspirado no espetáculo (Lee, 2002).

Na ilustração 19, é possível observar os figurinos mais leves e fluidos tanto dos bailarinos quanto das bailarinas, como foi proposto por Noverre, já sendo uma influência para o período do Diretório e Império. O vestido feminino ficou conhecido como Império, com inspiração nos modelos da Grécia antiga, eram vestidos retos, de musseline ou algodão fino, com decote grande arredondado, com suporte para o busto sem barbatanas, o que liberava o corpo feminino.



Fonte: Wikimedia, 2018

A primeira a utilizar socialmente este modelo foi a rainha Marie Antoinette em meados de 1780 para passear com os filhos, mas o modelo foi amplamente difundido apenas após a revolução, pois unia a moda aos ideais de democracia grega defendido pelos revolucionários (Fogg, 2013).

O ballet pré-romântico



Jean Dauberval (1742 – 1806) foi um bailarino e coreógrafo seguidor das ideias de Noverre, ele fundou, junto com sua esposa e bailarina Mlle Théodore (1760 – 1796), um teatro em Bordeaux, no sul da França. Nesse teatro, ele tinha liberdade para colocar suas inovações em prática em seus ballets, com isso ele utilizava como inspiração a vida cotidiana, com ênfase em elementos cômicos e da natureza. Essa influência, juntamente com elementos das danças tradicionais (folk dances), contribuíram para o desenvolvimento da representação dos personagens. Os bailarinos agora realizavam movimentos mais exagerados para evidenciar os acontecimentos e eliminavam a necessidade de maiores explicações e efeitos cênicos para contar a história (Lee, 2002).

Lee (2002, p. 113) define os ballets de Dauberval como:

Dauberval tratou as situações humanas normais de seus personagens centrais com humor ridículo baseado em tramas que ele inventava e pegava emprestado do teatro e da literatura. No último minuto, uma catástrofe iminente na história era sempre revertida com uma resolução alegre. Pessoas bobas com nomes e atitudes engraçadas em situações divertidas para o prazer da audiência. (tradução da autora)

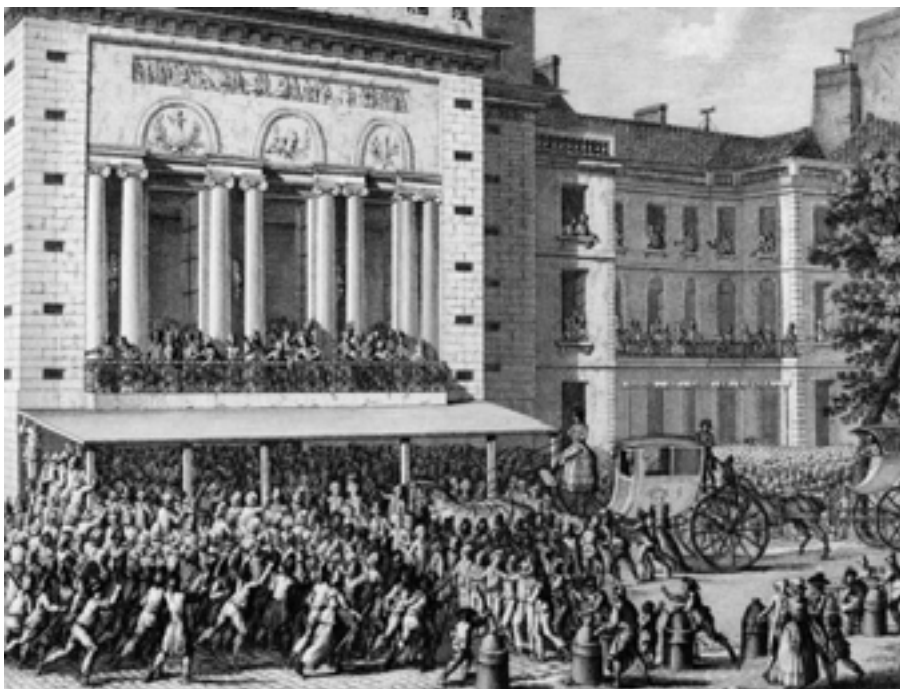
Em 1789, dias antes da Revolução Francesa, estreou em Bordeaux, o ballet cômico *La Fille mal gradée* (“A Filha malcuidada”), de Dauberval, com Mlle Théodore no papel de Lise, a personagem principal. *La fille* é o ballet mais famoso do coreógrafo e a única obra do século XVIII a sobreviver no repertório moderno, sendo uma referência do ballet campestre. Os ballets de Dauberval, apresentavam pessoas comuns em situações cotidianas, mas não envolviam política, sátira ou ironia, como a Itália já fazia na *Commedia dell’Arte* em meados do século XVI (Parmenia, 1972; Lee, 2002).

Com a Revolução Francesa (1789), a França passou por diversos problemas econômicos com a ascensão da burguesia, e a dança, a qual era financiada pela monarquia francesa, passou por um período de estagnação em seu desenvolvimento (Cruz, 2011).

Com a influência da revolução na França, os outros países começaram a investir nas suas danças regionais misturando-as com o virtuosismo da dança clássica, dando uma sensação de nacionalismo, surgindo bailados como a Polca e a Valsa, por exemplo (Mendes, 2015).

Depois da revolução, a França ainda manteve as antigas tradições por um tempo devido às preferências do diretor da Ópera, Pierre Gardel (1758 – 1840), porém, enquanto isso, o restante da Europa já utilizava um modelo diferente, com o frescor da nova vida se misturando aos ballets criando outras formas e estilos (Parmenia, 1972).

Gardel era um revolucionário e realizou, no período em que foi diretor da Ópera de Paris até 1829, diversos ballets com temas revolucionários e políticos como *Hommage à la Liberté* (1792, “Homenagem à Liberdade”) e *Le Triomphe de la République* (1793, “O Triunfo da República”), o que fez com que diversas pessoas passassem a frequentar a Ópera e valorizassem mais a arte e o teatro. Também foi nesse período, junto com a queda da monarquia e de seu esplendor, que as ideias de Noverre sobre os figurinos foram realmente postos em práticas, perucas, máscaras, saltos e panniers foram abolidos de vez, unindo-se à moda do período que buscava inspiração na Grécia clássica, como as pinturas de Jacques-Louis David representavam (Lee, 2002).



Durante o período de paralisação do desenvolvimento do ballet francês, os principais focos foram Milão, na Itália, com Viganò e St. Petersburg, na Imperial Ballet, ainda no início da supremacia russa.

Depois do discurso pomposo da República (1792 – 1804), o neoclassicismo de Napoleão estabeleceu as tendências. A influência Greco-Romana-Egípcia na pintura, mobiliário, moda e joalheria afetou a Ópera também, e mais uma vez foram apresentados temas mitológicos nos espetáculos (Parmenia, 1972, p. 93, tradução nossa).

Na Itália, Salvatore Viganò (1769 – 1821) estudou com Dauberval, e a partir das ideias do ballet d'action criou o coreodrama, uma mistura de dança e mímica que “tentava ser o ápice do ballet de ação” (Pereira, 2003). Nesse novo modelo de coreografar, a mímica não era o equivalente às palavras, mas sim movimentos rítmicos dramáticos e expressivos, criando uma “pantomima rítmica”, unindo música e movimentação de maneira sutil e complexa, com temas históricos, baseados em Shakespeare, e mitológicos (Lee, 2002).

Como Carol Lee (2002) afirma, “O movimento da dança no coreodrama pretendia ser uma combinação de gestos naturais e expressivos com dança tradicional perfeitamente cadenciados em sua subordinação para a música.” Além disso, cada bailarino do corpo de baile possuía uma coreografia específica seguindo o ritmo da música, até mesmo Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827) produziu música para um de seus ballets. No figurino Viganò apostava em modelos que contribuíam para o fluxo emotivo das coreografias como túnicas de tecido leves drapeadas e sandálias.

O ballet romântico

Achcar (1998, apud Schneider, 2013, pág. 132) analisa que “Não se pode falar na evolução histórica do balé sem se ressaltar a importância do romantismo, que foi uma espécie de pedra angular na mensagem estética que prevaleceu através dos tempos.”

O Romantismo (final do século XVIII – XIX) foi um período de valorização da emoção e do individualismo, que buscava revelar a parte humana sentimental oculta pelo racionalismo do período anterior, o neoclassicismo. Este movimento afetou as artes, política e filosofia, portanto com o ballet não foi diferente. O Romantismo foi originado na Alemanha com os contos de fadas que buscavam fugir da realidade e criaram mundos novos com grandes aventuras e criaturas místicas. A partir de um filósofo também alemão, Johann von Herder, surgiram os princípios do romantismo baseados no nacionalismo e

na diversidade entre as pessoas, tradições, línguas, religiões e costumes como uma forma de valorizar as manifestações culturais nacionais (Parmenia, 1972; Lee, 2002).

A época napoleônica havia terminado e os ideais republicanos de direitos humanos rodava por toda a Europa. Danças comuns e tradicionais como a polca, valsa, bolero e cancan se misturaram aos ballets na febre nacionalista que percorria diversos países (Lee, 2002).

Porém, a principal inspiração para o estilo e estética do ballet romântico foi o período medieval com suas músicas e poesias exageradas e sentimentais, como diz Lee (2002, p. 135):

Mitos eram uma inesgotável fonte de inspiração para coreógrafos românticos, os quais eram misturados com significados místicos e um tom de poesia para as coisas do dia a dia. [...] Em um período da história no qual a Europa, cansada de guerras, tentava desesperadamente fugir dos horrores da Revolução Industrial, o ballet romântico redescobriu, embelezou, e presenteou novamente ideais medievais. Cavaleirismo, amor espiritual e suas noções transcendentais do destino eram compensados por elementos obscuros de superstições e medo irracional, e essa justaposição era o tema favorável para os ballets. (tradução nossa).

Fadas, elfos, trolls, sereias e principalmente sílfides (espírito do ar da mitologia) eram personagens muito utilizados nos ballets românticos, além de bruxas e vampiros representados geralmente como a figura do antiCristo que detinha toda a maldade da natureza humana, já que a influência cristã da Era Medieval era muito grande. Essa mesma influência estabelecia a mulher como o sexo que deveria ser adorado acima de todas as coisas por ser o mais puro, virtuoso e fraco, formando assim a figura idealizada da bailarina romântica (Lee, 2002).

No período romântico o homem perdeu o protagonismo no ballet, que a partir daí se tornou uma dança considerada extremamente feminina. Como diz Rosana Van Langendonck (s.d.), “a mulher foi elevada a uma esfera sobre-humana e o homem deixou de ser herói e se limitou a elevar a mulher, quando necessário.”

Segundo Schneider (2013), os princípios estéticos adotados pelas bailarinas originaram-se junto com o ballet no século XV na corte francesa, uma época em que tons de peles mais escuros eram discriminados por remeterem ao bronzado de sol, o qual era um símbolo de trabalho. No Romantismo, esse ideal de beleza foi ainda mais reverenciado por remeter aos seres etéreos que as bailarinas interpretavam e, em alguns lugares, estes referenciais perduram até hoje. Rouso (apud Schneider, 2013, p.133) os descreve como:

[...] os cânones do rosto exigem que ele se projete sobre o pescoço, que seja fino e oval, com traços regulares, uma testa alta, um nariz reto e delicado, uma boca pequena; nesse conjunto três coisas devem ser escuras: os olhos, os cílios e as sobrancelhas [...] três coisas devem ser brancas: as mãos, os dentes, sempre pequenos, e a pele, tão transparente “que se deve ver o vinho correr pela garganta” quando ela bebe. Enfim lábios, faces e unhas devem ser vermelhos. [...].

Uma personificação desse ideal sublime é a bailarina Marie Taglioni (1804 – 1884) que ficou eternizada por estrelar a primeira versão do ballet *La Sylphide* (A Sílfige) em 1832, um dos poucos ballets que perduram até hoje no repertório moderno. Seu pai, Filippo Taglioni (1777 – 1871), coreógrafo italiano, criou este ballet para ela, no qual os movimentos eram mais evidenciados devido ao surgimento das sapatilhas de ponta e do novo traje, o jupe. (Cruz, 2011)

Marie interpretava a sílfige (ilustração 22), um espírito do ar, portanto seu figurino deveria ser leve e fluido para remeter à imaterialidade de seu personagem. Com isso, Eugene Lamy (1800 – 1890), pintor da Ópera de Paris, cria o jupe, uma espécie de saia de tule que remetia às anáguas e saias inferiores que eram mais curtas e cheias, porém extremamente leves e transparentes. Já na parte de cima permaneceram os corpetes estruturados com bico, pois dão boa forma às bailarinas. Este é considerado a primeira versão do tutu romântico (Mendes, 2011).



A sapatilha de ponta foi criada com o desejo de criar o efeito de que a bailarina era tão leve que estava flutuando graciosamente, quase como se não encostasse no chão, para dar mais veracidade ao papel de um ser etéreo. La Taglioni, como também era conhecida, não foi a primeira a ser retratada utilizando sapatilhas de ponta, porém foi a primeira a dançar um ballet inteiro na ponta dos pés, por isso é considerada a pioneira. (Lee, 2002) As bailarinas “enchiam a ponta de suas sapatilhas com algodão, reforçando-as com galões e bordados. Os passos eram sustentados unicamente pela força de seus músculos e seu sentido de equilíbrio” (Mendes, 2011, p. 45).

Na ilustração 24, observamos uma representação de Marie Taglioni e Joseph Mazilier na cena de abertura do ballet “La Sylphide”, em 1832. Já na imagem 25 há uma releitura moderna de 2017 com os bailarinos Angelina Vorontsova e Ivan Zaytsey representando a mesma cena.



Fonte: Wikimedia, 2018

Outra bailarina considerada musa do período romântico é a italiana Carlotta Grisi (1819 – 1899). Grisi ficou reconhecida por interpretar a primeira Giselle no ballet homônimo. Giselle é considerado a epítome do ballet romântico, o ponto artístico mais alto, por causa de sua justaposição de coreografia, cenário, música e luz, segundo Carol Lee (2002).

Théophile Gautier (1811 – 1872) e Jules Perrot (1810 – 1894) criaram o ballet Giselle, em 1841, porém como Perrot não fazia parte da Ópera, seu nome não foi creditado. Em relação aos figurinos, Giselle seguiu o mesmo modelo de La Sylphide, com roupas fluidas e leves (Lee, 2002).



Fonte: Danceit, 2018; Fonte: mikhailovsky, 2018

Segundo Lee (2002), Gautier pegou a inspiração para escrever esse espetáculo de antigas lendas eslavas escritas por um alemão. A história conta sobre uma heroína frágil e um amor potente até mesmo após a morte, temas clássicos do período romântico. Giselle também é um dos ballets que sobrevivem até os dias atuais.

As bailarinas românticas com o figurino que transmitia leveza e graciosidade atraíram a atenção não apenas do público, mas também de diversos artistas, o principal deles é Edgar Degas (1834 – 1917), conhecido hoje em dia como “o pintor das bailarinas”. (Mendes, 2011).

Na ilustração 28 é possível ver como os tutus foram aderidos por todas as bailarinas e tinham muita fluidez e leveza, ideais para a dança, principalmente as do período romântico.



Carlo Blasis (1797 – 1878) foi um bailarino e coreógrafo italiano, aluno de Dauberval que, hoje em dia, é considerado um dos maiores nomes do ballet do século XIX. Blasis também trabalhou com Viganò e outros famosos coreógrafos e por meio de suas influências e seus ensinamentos criou, em 1820, o “*Traité Elementaire Theorique et Pratique de L’Art de Danse*” (Tratado Elementar Teórico e Prático da Arte da Dança) e em 1828 o “*The Code of Terpsichore*” (O Código de Terpsícore) (Lee, 2002).

Esses tratados estabelecem preceitos sobre um novo modo de ensino de ballet, o qual é aplicado até os dias de hoje e exerceu influência no método de ensino de todas as escolas de diversos países. Blasis possuía conhecimento sobre música, escultura e pintura, e acre-

ditava que seus bailarinos também deviam ter para aprimorar seus conhecimentos da alma e da mente e dançar com mais graça e elegância. Os ensinamentos de Blasis não se preocupavam apenas com a parte técnica do ballet, mas também com sua estética, com isso ele implementou novas poses e posições que favoreciam os bailarinos, além de leis de equilíbrio, alinhamento e giros que são de grande importância para o ballet até hoje (Lee, 2002).

Blasis tinha conhecimento de anatomia e interpretava o corpo de maneira geométrica, o que contribuiu para ele realizar um estudo analisando diferentes biotipos e como cada um deles interferia no modo de dançar dos bailarinos. Seus livros foram ilustrados com os movimentos graciosos que ele planejava implementar, preocupando-se com técnica e estética, buscando referências na arte. Com suas teorias, Blasis instaurou a aula de ballet em três fases (barra, centro e diagonal) a fim de exercitar e fortalecer mais o corpo dos bailarinos para executarem melhor os saltos e giros tão vigentes no ballet romântico. Em 1837, Carlo Blasis foi nomeado diretor da Accademia di Ballo (Academia Imperial de Dança e Pantomima de Milão), o que fez com que a Itália voltasse a ser um dos centros mundiais da dança (Lee, 2002).

TRAITÉ
Elémentaire, Théorique et Pratique
de l'Art de la Danse

CONTENANT

LES DÉVELOPPEMENTS, ET LES DÉMONSTRATIONS
DES PRINCIPES GÉNÉRAUX ET PARTICULIERS, QUI
DOIVENT GUIDER LE DANSEUR.

Par Ch. Blasis

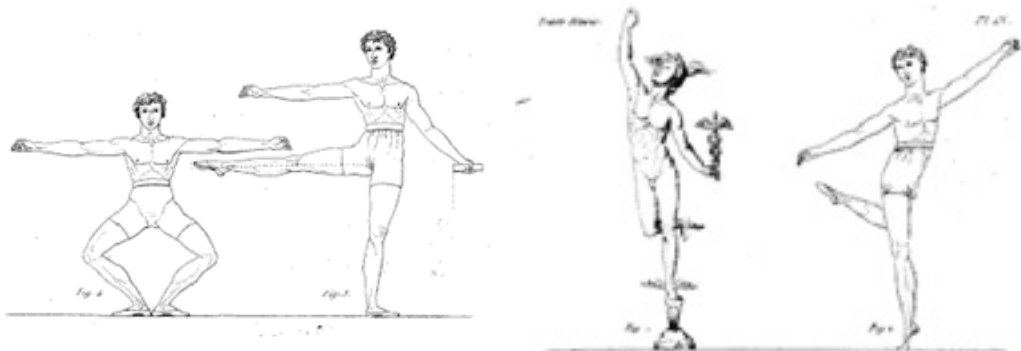
PREMIER VOLUME.



MILAN, 1830.

CHEZ JACQUES BASTI ET ANTONIO TASSINI,
Rue de S. Margherita (côté de S. Margherita)
N.º 1066.

Imprimé chez E. Z. Grafico e S. Zucchi, St. 11.



Fonte: *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse. Contenant les développemens, et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*, 2018.

O ballet russo

Carlos Blasis exerceu grande influência na consolidação do ballet russo. Blasis deu aula na Rússia durante um período e isso acabou por influenciar dois grandes mestres, o russo Marius Petipa (1818 – 1910) e o italiano Enrico Cecchetti (1850 – 1928) a criarem um estilo próprio russo, sendo este uma mistura das técnicas francesa e italiana, adaptado para o físico e estilo dos bailarinos russos (Langendonck, s.d.).

Petipa é muito conhecido por seus ballets, principalmente os que montou com as partituras de Tchaikowsky (1840 – 1893), “A bela adormecida” (1890), “O quebra-nozes” (1892) e “O lago dos cisnes” (1895). Ballets como “O lago dos cisnes” apresentaram um figurino diferente, mostrando mais as pernas e os joelhos, com uma saia mais armada, que pode ser considerada o início do tutu bandeja (Langendonck, s.d.; Cruz, 2011).



A febre oriental ocorrendo na europa em meados do século XIX, devido à exposições de arte, contribuiu para a difusão do Ballet Russes pelos demais países, disseminando não apenas as novas técnicas, como também os figurinos. Além disso, esse orientalismo contribuiu para a difusão de novas danças orientais como a dança cigana, por exemplo, onde o figurino colorido, com franjas, turbantes, jóias e bordados passou a exercer influência na moda novamente (Cruz, 2011).

O figurino de ballet levou séculos para se consolidar com a forma clássica que é conhecida hoje. Ele desenvolveu-se junto com a técnica da dança, de modo que a criação de novos passos estava sempre ligada à alguma alteração no figurino para torná-lo mais prático e leve ou deixar os passos mais visíveis ao público.

Derivados do ballet, no século XX, surgiram dois tipos de dança que causaram alterações drásticas no figurino e na estrutura



Ilustração 33 - Isadora Duncan; Fonte: wikimedia, 2018

da dança, a dança moderna e a contemporânea. A principal representante da dança moderna é a americana Isadora Duncan (1877 – 1927), que ainda na virada do século criou o estilo. Apresentando mudanças drásticas aos padrões da época, Isadora passou a focar mais no sentimento do que na técnica da dança e passou a utilizar os cabelos soltos e os pés descalços, bem como roupas mais fluidas e leves para as apresentações, similar ao que Marie Sallé havia proposto séculos atrás.

Já a dança contemporânea surgiu por volta da década de 50 e 60 e buscava diferenciar-se ainda mais dos outros estilos, tornando cenografia, coreografia e música elementos independentes dos espetáculos, não havendo mais nenhuma regra ou técnica. Um de seus principais representantes foi o coletivo de artistas Judson Dance Theater, que tinham como objetivo criar uma dança que se aproximasse do comum, utilizando movimentos

repetitivos e cotidianos com figurinos neutros e simples, abolindo o drama, a figura do herói e o glamour (Cruz, 2011, Langendonck, s.d.).

Contudo, referindo-se aos figurinos de ballet clássico, desde o período do romantismo com as saias de tule, que hoje chamamos de tutu romântico, e do ballet russo com o tutu bandeja, estes não sofreram grandes alterações em sua forma, mantendo a estrutura, apenas foram se adaptando à novos materiais e novas tecnologias, buscando sempre trazer mais conforto aos bailarinos, mais durabilidade às peças e mais beleza para o público.



Extra: Linha do tempo

Considerações finais

A evolução dos figurinos de ballet



Fonte: elaborada pela autora, 2018

Pode-se concluir que tanto as técnicas do ballet quanto seus figurinos passaram por um longo e gradativo processo de evolução, surgindo em um período em que a indumentária não favorecia o desenvolvimento da técnica da dança, à profissionalização da modalidade, a entrada das mulheres nessa arte até sua ascensão ao nível de estrela máxima do espetáculo.

Foi um longo processo galgado pelos diversos bailarinos e bailarinas que no decorrer desses cinco séculos marcaram seus nomes na história, criando passos, levantando a barra das saias, profissionalizando a dança e acima de tudo buscando sempre aprimorar as técnicas, os passos e a estética para criar algo único e significativo tão forte que seu legado se perdura até hoje em diversos cantos do mundo.

Bibliografia

ARRUDA, Lilian. Entre tramas, rendas e fuxicos. São Paulo: Globo, 2007.

BRITANNICA. Marie Sallé. Disponível em: </https://www.britannica.com/biography/Marie-Salle/> Acesso em 03/04/2018

CRUZ, Maria Alice Ximenes. Figurino e dança: algumas intersecções com a moda. In: MUNIZ, Rosane; VIANA, Fausto. Diário de pesquisadores: Traje de cena. Estação das Letras e Cores, 2011. (p. 27 – 36)

FOGG, Marnie. Tudo sobre moda. Londres: Quintessence Editores Ltda, 2013.

LANGENDONCK, Rosana Van. História da dança. (sem ano)

Le Ballet Comique de la Reine. Disponível em: </https://operabaroque.fr/BEAU-LIEU_REINE.htm/> Acesso em: 24/03/2018

LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor. A History of Russian Theater. Cambridge University Press, 1999.

LEE, Carol. Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution. Psychology Press, 2002

MENDES, Francisca Dantas. A dança do corpo vestido: Um estudo do desenvolvimento do figurino de balé clássico até o século XIX. Mombak Produções e Editora, 2015.

MENDES, Francisca Dantas. A dança do corpo vestido: Uma forma de expressão e comunicação. In: MUNIZ, Rosane; VIANA, Fausto. Diário de pesquisadores: Traje de cena. Estação das Letras e Cores, 2011. (p. 39 – 49)

Moirá. Long skirts or short what did female professional dancers actually wear. Disponível em: </https://danceinhistory.com/2017/03/28/long-skirts-or-short-what-did-female-professional-dancers-actually-wear//> Acesso em: 27/03/2018

MUNDO BAILARINÍSTICO. Dicas de ballet: saltando no ballet. Disponível em: </http://www.mundobailarinistico.com.br/2013/09/saltando-no-ballet.html/> Acesso em: 20/05/2018

MUNIZ, Rosane; VIANA, Fausto. Diário de pesquisadores: Traje de cena. Estação das Letras e Cores, 2011.

OPERA DE PARIS. Discover the Opera: History. Disponível em: </https://www.operadeparis.fr/en/lopera-de-paris/history/> Acesso em 03/04/2018

PARMENIA Migel. The Ballerinas: From the Court of Louis XIV to Pavlova. NY: Macmillan, 1972. PEREIRA. Roberto. A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização. FGV Editora, 2003.

Período Renascentista no século XVI. Disponível em: </http://modanosseculos.blogspot.com.br/> Acesso em: 24/03/2018

PICKEN, Mary Brooks. The Language of Fashion Dictionary and Digest of Fabric, Sewing and Dress. Read Books Ltd, 2013.

Sana. A moda na renascença. Disponível em: </http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/a-moda-na-renascenca.html/> Acesso em: 24/03/2018

SILVERIO, Ana. A história do Ballet: 2012. Disponível em: </http://lojaanabotafogo.com.br/a-historia-do-ballet/> Acesso em 25/03/2018

STEVENSON, Nj. Cronologia da Moda: de Maria Antonieta à Alexander McQueen. Londres: A&C Balck Publishers, 2011.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevenguá. A dança na esteira da oficialidade: a inauguração da Academia Real de Dança, na França do século XVII, e seu eco no Brasil do século XXI.

Anais 2º encontro nacional de pesquisadores em dança (2011) encontro nacional de pesquisadores em dança (2011) Dança: contrações epistêmicas

VAGANOVA ACADEMY. History of the Vaganova Ballet Academy. Disponível em: </http://vaganovaacademy.ru/academy-eng/history-eng.html/> Acesso em 17/04/18

[illegible]

Introdução

A relação entre o traje de cena/figurino e a moda sempre foi dinâmica, com interações que vão além do palco. A partir do século XX, essa interconexão tornou-se mais evidente, especialmente com a influência do *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev, que revolucionou não apenas o balé, mas também a arte, a moda e o design. Este artigo analisa como os figurinos do *Ballets Russes* impactaram a moda global e brasileira, particularmente nas apresentações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1913 e 1917. O traje de cena ou figurino é a vestimenta usada pelos artistas em performances teatrais e de balé, refletindo o contexto cultural, histórico, artístico e estético de uma produção. Estes exercem uma profunda influência na moda quando transcendem o palco e são absorvidos pela cultura popular. No início do século XX, estilistas começaram a incorporar elementos de figurinos cênicos em suas criações, abrindo caminho para tendências artísticas inovadoras. Os figurinos do artista gráfico, figurinista e cenógrafo Leon Bakst do *Ballets Russes* para o balé *Sherazade* foram um dos responsáveis pela inspiração oriental nas criações de estilistas como Paul Poiret. Estes eram sensuais, luxuosos e com cores fortes e atraindo toda Paris que estava deslumbrada com os balés da companhia de Diaghilev.

Ballets Russes de Diaghilev e a Revolução Estética: Figurino e Moda

O *Ballets Russes* foi fundado em 1909 por Sergei Diaghilev e reuniu talentos da Rússia e de várias partes da Europa, revolucionando as artes do início do século XX. Combinando música, dança e artes visuais, a companhia se destacou pela colaboração de grandes artistas como Leon Bakst, Stravinsky, Ravel, Strauss, Mikhail Fokine, Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova, Pablo Picasso, Miró, Matisse, Coco Chanel etc, revolucionando o mundo da arte e da moda com uma abordagem inovadora, moderna e eclética. Diaghilev foi o primeiro a trazer para o espetáculo uma coesão entre a dança, a coreografia, música, cenários e trajes de cena criando uma atmosfera plástica única, sendo esta a sua assinatura, como a autora CASTRO (2018) descreve em seu livro “O Essencial sobre os Ballets Russes em Lisboa”:

(...) o empresário russo, ao quebrar essa tradição, converteu a coesão artística num traço comum a todas as suas produções, ou seja, fez convergir cenários, figurinos, história, música e coreografia sob uma única assinatura: a sua. (CASTRO, 2018, posição 142)

Após a Revolução Russa, muitos artistas russos se exilaram em Paris, cidade que tornou-se o centro da vanguarda cultural e artística entre 1909 e 1929. Nesse sentido, o *Ballets Russes* foi um catalisador da transição do romantismo para a modernidade, quebrando normas estéticas e introduzindo uma revolução das cores em cenários e figurinos, movimentando toda a cena do *Art Deco* que estava sendo adotada por toda a Europa. Segundo LUSSIER (2003) em seu livro "*Art Deco Fashion*", as artes decorativas foram um movimento estético em voga entre 1909 e 1939 que foi adotada na arte, arquitetura e na moda, uma conjunção artística única com movimentos de vanguarda como os fauves e cubistas em Paris, os futuristas na Itália e os construtivistas na Rússia.

O *Ballets Russes*, sob a direção visionária de Sergei Diaghilev, representou uma ruptura estética fundamental no mundo da dança. A companhia, ao reunir talentos como Nickolas Roerich, Leon Bakst, Picasso e Coco Chanel para criação dos trajes cênicos e/ou cenografias, transcende os limites tradicionais do balé, integrando as artes visuais e a moda de forma inovadora. Picasso, por sua vez, trouxe o cubismo para os palcos, como em "*Parade*", criando cenários e figurinos que desafiavam a percepção do público. A colaboração com Coco Chanel em "*Le Train Bleu*" evidenciou a intersecção entre arte, moda e performance, com a estilista introduzindo linhas minimalistas e elegantes nos figurinos.

Essa fusão de diferentes linguagens artísticas elevou o balé à condição de arte total pela primeira vez. Vaslav Nijinski, coreógrafo e bailarino, trouxe uma nova abordagem à dança com coreografias que desafiavam as convenções da época. Seus trabalhos, como em "Sagração da Primavera" (1913) de Stravinsky, foram marcados por movimentos disruptivos e uma linguagem corporal que enfatizava a expressividade e o emocional. Em Sagração da Primavera, a parceria entre Stravinsky e Nijinsky foi considerada um marco na técnica, música, cenários, trajes de cena e coreografia. A cenografia e o figurino foram de responsabilidade de Nicholas Roerich, este último era grande e pesado e traziam apliques de osso sobre peças de lã. O ritmo irregular da música e a dança comparada aos rituais ancestrais russos foram consideradas o "cubismo" do balé, causando estranheza no público que saiu da sua zona de conforto. Para SANCHEZ (2015),

A Sagração da Primavera é uma obra que resulta do encontro de sensibilidade e técnica, primitivismo e contemporaneidade. O modernismo proposto na conjugação entre música, cenários, figurinos e coreografia, mais do que subverter princípios delimitados, corajosamente os ampliou. Se a linguagem de Stravinsky centrou-se principalmente no ritmo, a de Nijinsky, em suma, teve o corpo como foco, levando-nos a constatar a impossibilidade de nos afastar de comportamentos sociais que

nos constituem. Ao tratar do sacrifício do indivíduo em favor do coletivo, implícita está a necessidade de seguirmos determinações que nos são intrínsecas. Sagração nos lembrou da importância da simplicidade, do primitivismo, do cumprimento e respeito aos rituais; valorizou a Terra, o espírito comunitário, o sacrifício, a importância dos rituais. (SANCHEZ, 2015, p.72)

Já Léon Bakst, artista gráfico, cenógrafo e figurinista, desempenhou um papel crucial na criação de um visual distintivo para a companhia. Diaghilev o encarregou da cenografia e/ou trajes de cena dos seguintes balés: Cleópatra, *Le Carnaval*, *L'Oiseau de feu* e *Sherazade* (1910), *Le Spectre de rose e Narcisse* (1911), *Le Dieu bleu*, *Thamar*, *Daphnis et Chloe* e *L'après-midi d'un faune* (1912), *Jeux* (1913), *La Légende de Joseph* e *Les Papillons* (1914), *Les Femmes de Bonne Humeur* (1917) e *Sleeping Princess* (1921). Em *Le Festin* (1909), Bakst dividiu a autoria dos trajes de cena com Benois. Seus trajes cênicos, caracterizados por cores vibrantes e padrões exóticos, refletiam uma estética luxuosa que ajudou a definir o estilo visual dos *Ballets Russes* e influenciou a moda da época, impactando na moda da década de 1910, inspirando os estilistas da época a adotar estilos semelhantes, resultando em uma moda mais fluida e ornamentada.



Imagem 1 - Vaslav Nijinsky em “Prelude L’Après-midi d’un faune” de Debussy, 1912. Acervo CEDOC/FTMRJ

A moda diretório ou linha império a partir de 1910, caracterizada por uma silhueta mais solta e fluida, foi uma evolução natural que refletiu as mudanças culturais e estéticas da época. A retirada das barbatanas do espartilho - que tomou uma nova forma, sendo este em formato tubular-, das golas altas e saias com caudas, uma mudança significativa na moda feminina, contribuiu para a liberdade de movimento e para uma estética mais relaxada, que foi reforçada pelos influentes figurinos do Ballets Russes e pelo estilo orientalista. Para NERY (2004), no livro “A Evolução da Indumentária”, apenas depois que Worth e Poiret aderem à nova silhueta que a moda foi aceita pela sociedade. MACKENZIE (2010), em “... Ismos para entender a moda”, explica que:

No fim da década de 1910, conforme a *Belle Époque* se encerrava, a silhueta dominante para as mulheres ficou mais suave. A artificial linha “S” criada por espartilhos de frente chata deu lugar a um estilo mais linear, abrindo espaço para retornar a linha império, tendência subjacente ao neoclassicismo e que, no início do século XIX, defendera do resgate das linhas clássicas usadas pelos antigos gregos e romanos. (MACKENZIE, 2010, p.68)

LAVER (1989), em “A roupa e a Moda”, aborda que em 1910,

houve uma mudança fundamental nas roupas femininas. Tem-se discutido muito o que provocou essa mudança, mas era evidente que o Balé Russo tinha responsabilidade, bem como Paul Poiret, e não precisamos nos preocupar qual deles era o principal. O certo é que houve uma onda de orientalismo após a extraordinária empolgação causada pela produção de *Shéhérazade*, cujo guarda-roupa foi criado por Leon Bakst. As cores eram fortes, até espalhafatosas, e a sociedade adotou com entusiasmo. (LAVER, 1989, p.222 e 224)

O orientalismo, que permeia tanto os figurinos do balé quanto as coleções de moda da época, tornou-se uma tendência dominante na década de 1910. A influência dos *Ballets Russes* ajudou a popularizar o uso de padrões geométricos, bordados elaborados e tecidos luxuosos, refletindo um interesse crescente pela cultura oriental. Segundo MACKENZIE (2010), o estilo teve suas origens nas artes plásticas. Em Paris, a exposição “*Les Fauves*”, promovida pelos artistas do movimento do Fauvismo, utilizava cores agressivas e não-naturalistas, despertando o interesse pelo exótico. A produção de *Shéhérazade*, com sua temática orientalista e trajes exuberantes criados por Bakst, teve um impacto significativo na moda. A peça foi inspirada pelas histórias das mil e uma noites, e seus figurinos exuberantes e ornamentados inspiraram alguns estilistas de moda a adotar elementos exóticos e luxuosos em suas coleções.



Imagem 2 - Vera Fokina e Mikhail Fokine em “Scheherazade”, 1914. Acervo CEDOC/FTMRJ.

Paul Poiret, um dos estilistas mais inovadores da época, foi diretamente influenciado pelos *Ballets Russes* e pelo orientalismo. Conhecido por sua rejeição ao espartilho e por promover roupas com linhas soltas e fluidas, Poiret incorporou elementos dos figurinos do balé em suas coleções, ajudando a definir a moda da década de 1910. Porém, após ser impactado pelo Ballets Russes, Poiret adotou uma abordagem ainda mais ousada, integrando elementos exóticos e orientais, comuns nos figurinos de Bakst. Sendo uma figura central na moda do início do século XX, conhecido não apenas por suas inovações no design, mas também por sua forte influência orientalista. MACKENZIE (2010) destaca:

Apelidado de “Paxá de Paris” e ávido colecionador de tecidos étnicos, Poiret se autodenomina um precursor de Bakst, mas não há dúvida de que o sucesso dos Ballets Russes moldou sua visão orientalista. Importando tecidos do Oriente, o estilista desenhou as chamadas calças harém, e suas modelos usavam turbantes coloridos decorados com plumas e ornamentação pesada. Poiret resgatou os tecidos bizantinos luxuosos e contratou o pintor fauvista Raoul Dufy para desenhar estampas. (MACKENZIE, 2010, p. 70 e 71)

O conceito de orientalismo, por SAID em seu livro “Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente” (2007), refere-se à construção ocidental de imagens e ideias sobre o Oriente, muitas vezes carregadas de estereótipos, exotificação e romantização. No caso de Poiret, essa construção foi visível em sua interpretação do “Oriente” como fonte de inspiração estética, destacando a beleza e o mistério que ele percebia nessas culturas.

Uma das principais marcas na obra de Poiret foi as silhuetas soltas, que contrastavam fortemente com as formas rígidas e estruturadas da moda ocidental do início do século XX. Sua famosa coleção de 1911, inspirada em temas persas e árabes, incluía o uso de túnicas, caftans e as conhecidas calças harém, culminando também em criações como suas “*Robes Sultane*”, que buscavam capturar o espírito do luxo e da opulência associados às cortes orientais. Para ter o caimento perfeito, era acrescentado chumbinhos na barra dos vestidos, o que provocava um caimento perfeito. Essas peças, apesar de derivadas de um imaginário oriental, foram adaptadas ao gosto europeu, com tecidos luxuosos, como cetim e seda, além de bordados elaborados, criando uma estética extravagante.

A festa “Mil e Duas Noites Persas”, organizada por Poiret em 1911, foi um marco na história da moda e uma celebração exuberante do orientalismo. A festa, que reuniu a alta sociedade parisiense, transformou a mansão do designer em um palácio árabe, com bailarinas exóticas, música oriental e um banquete opulento. Os convidados, vestidos com trajes criados por Poiret, imersos em um ambiente repleto de cores vibrantes e tecidos lu-

xuosos, vivenciaram uma experiência sensorial única que reforçou a imagem do Oriente como um lugar de mistério e sensualidade. No entanto, a festa também revela a natureza performativa e, em certa medida, estereotipada, da visão ocidental sobre o Oriente. STEVENSON, no livro “Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander Mcqueen” (2012) ressalta que Poiret

promovia suntuosas *soirées* à fantasia em seu *L'Oasis Club*, que se tornaram tão requisitadas que, quando ele lançou a túnica-abajur que seria usada por sua esposa na festa Mil e duas Noites Persas, em 1911, as convidadas que não haviam obedecido aos códigos de vestuário orientais preferiam vestir trajes fornecidos por Poiret a correr o risco de ser barradas. (STEVENSON, 2012, p.76)

Apesar de seu sucesso inicial, o estilo extravagante de Poiret perde força na década de 1920. Uma estética simples e geométrica de Coco Chanel começou a dominar o cenário da moda, o que levou à decadência da popularidade de Poiret. Sua carreira começou a declinar, e ele se aposentou oficialmente da moda em 1929, morrendo em relativa obscuridade em 1944.

Outro estilista influenciado pelo orientalismo do *Ballets Russes* foi Mariano Fortuny com seu vestido Delfos.

Influenciado pelo clássico *quiton* grego, o Delfos era um vestido de seda minuciosamente plissado, que descia sobre os contornos naturais do corpo a partir do suporte natural dos ombros. Contas de vidro venezianas davam peso às bainhas e proporcionavam toques decorativos. Ninguém conseguia reproduzir a sublime técnica de preguear de Fortuny, suscitando rumores de que ele recorria à bruxaria em sua criação. (MACKENZIE, 2010, 71)

Após a primeira guerra mundial, a moda teve que se adaptar à rotina de trabalho feminino e ficou mais simples, funcional e silhueta tubular.

O Orientalismo e as apresentações do Ballets Russes no Brasil

No início do século XX, o Brasil estava em um processo de modernização e urbanização, particularmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que se tornaram centros de

intercâmbio cultural e econômico. Como parte desse movimento, a elite brasileira se aproximava das tendências europeias, especialmente da França, que era o principal centro da moda mundial. Para DE AZEVEDO (2016), o Rio de Janeiro, especificamente, à época que data a criação do Theatro Municipal, a cidade passava por diversas reformas urbanas motivadas pelo prefeito Pereira Passos. A reforma buscou a valorização dos valores estéticos que seguissem a moda da elite nacional de modo a retratar a historicidade da presença das civilizações no tempo.

O orientalismo, promovido por estilistas europeus como Paul Poiret, também encontrou eco no Brasil, especialmente entre as elites urbanas. Eventos como as exposições universais em Paris e o *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev ajudaram a disseminar as influências orientais em todo o mundo, e o Brasil não foi exceção. A adoção de elementos exóticos da moda orientalista foi uma forma de a elite brasileira demonstrar sofisticação e conexão com o que havia de mais moderno na Europa.

O *Ballets Russes* fez duas visitas importantes ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1913 e 1917. Essas apresentações foram eventos marcantes que ajudaram a consolidar a importância da companhia no cenário cultural brasileiro e demonstraram o impacto global da companhia na dança e na moda. Nas duas temporadas, teve a participação de Vaslav Nijinski, um dos maiores bailarinos da história. Ele levou ao público brasileiro uma visão moderna e revolucionária do balé. Suas performances, aliadas aos figurinos vanguardistas, deixaram uma marca profunda na arte brasileira da época. RION (2013) em sua pesquisa observa uma ausência crítica sobre os desempenhos e a recepção do público nas revistas e jornais pesquisados. Estes focaram mais no programa da temporada e em comentários que o público aplaudiu ao final do espetáculo.



Imagem 3 - Programa do Theatro Municipal de 1917 - temporada do *Ballet Russes* no Rio de Janeiro. Acervo CEDOC/FTMRJ.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi mais do que um simples local de apresentação. Ele se tornou um centro de intercâmbio cultural entre a Europa e o Brasil, promovendo o diálogo entre as artes e a moda. As apresentações do *Ballets Russes* marcaram o início de uma nova era para o teatro e para a estética cênica no país. Os figurinos exóticos e vibrantes do *Ballets Russes* influenciaram diretamente a moda e a arte brasileiras. Estilistas e artistas locais começaram a incorporar elementos orientais e cores vibrantes em suas obras, ampliando os horizontes estéticos da época.

As elites urbanas buscavam se distinguir através de uma moda sofisticada e alinhada com as tendências de Paris, que chegavam ao país por meio de revistas, importações de roupas e das viagens frequentes das famílias abastadas à Europa (CARVALHO, 1990). Além das revistas, as casas de moda locais, muitas vezes lideradas por modistas de origem europeia, reinterpretavam os modelos franceses e adaptavam as tendências orientalistas ao gosto e ao clima brasileiro. Os trajes mais leves e adaptados ao clima tropical foram incorporados, com tecidos como o linho e a seda substituindo os materiais mais pesados usados nas criações europeias. O orientalismo foi adotado de forma adaptada, especialmente para eventos formais, como bailes e recepções, onde o luxo dos tecidos orientais, como sedas e brocados, era valorizado. CHATAIGNIER (2010) elucida que

O figurino criado em Paris era desenhado no Brasil em jornais e revistas, algumas vezes ao lado de fotografias da época, as quais forneciam às leitoras mais informações do que seria de bom-tom usar. (CHATAIGNIER, 2010, p.107)

GOMES, GOMES, CARVALHO e MENEGUCCI (2022) acrescentam:

Os grandes costureiros ocupavam o nível máximo da hierarquia da moda, tinham um grupo selecionado de clientes. As classes médias consumiam roupas prontas de moda, vendidas pelas lojas de departamentos, muitos utilizavam de encomenda postal. Os moldes de papel eram baratos e as máquinas de costura facilitavam a produção doméstica com um baixo custo, apesar de muitos metros de tecidos e ornamentos. Os pobres e menos privilegiados quase não compravam roupas novas, mas sim, usavam as peças de segunda mão. (GOMES, GOMES, CARVALHO e MENEGUCCI, 2022, p.05)

O impacto das criações de Paul Poiret foi particularmente sentido entre as mulheres da alta sociedade brasileira, que começaram a adotar seus vestidos fluidos, túnicas e turbantes como forma de exibir sofisticação e modernidade. Em eventos sociais, como bailes

de gala e recepções no Restaurante *Assyrius* do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, era comum ver a elite vestida com roupas que evocavam o Oriente, ressignificando essas influências no contexto tropical brasileiro.

A gama de tendências orientais não se limitou apenas à moda. Arquitetura e design de interiores também refletiam esse fascínio exótico. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro apresenta uma rica diversidade estilística, resultado da fusão de diversos elementos arquitetônicos. O Restaurante *Assyrius*, inaugurado em 1909 no seu subsolo, possui uma decoração que evoca o movimento orientalista, com particular referência à arte da Mesopotâmia, especialmente à civilização aquemênida, com centro em Persépolis.

Durante uma visita ao Theatro Municipal com o Setor Educativo, foi explicado que a iconografia do salão, rica em detalhes, apresenta elementos característicos da arte mesopotâmica, como os "lamassu", criaturas mitológicas híbridas que combinam atributos de leão, touro, águia e homem, simbolizando poder e proteção. A presença desses elementos no Salão Assyrio revela a influência da arte persa na arquitetura e decoração do teatro, transportando o visitante a um universo estético que dialoga com a tradição milenar da Mesopotâmia. DE AZEVEDO (2016) acrescenta que, além do Salão Assyrio, o Prefeito Francisco Pereira Passos também promoveu a construção de outros marcos arquitetônicos na capital, os quais faziam referência a diferentes civilizações. Entre eles, destacam-se a Vista Chinesa, um pagode situado no caminho do Jardim Botânico, evocando a cultura chinesa; o prédio Mourisco, localizado em Botafogo, uma alusão à arquitetura persa; um jardim suspenso na Gamboa, ornamentado com quatro estátuas de musas gregas, remetendo à Grécia Antiga, berço da civilização ocidental; e o Palácio Monroe, situado no final da Avenida Central, que apresentava um obelisco de pedra, elemento simbólico da cultura egípcia.

Tanto na moda quanto no teatro, o orientalismo foi apropriado e adaptado para servir a uma visão ocidental de luxo e sofisticação, destacando a capacidade de integrar diferentes influências culturais em um estilo único. Esse legado estético permaneceria influente nas décadas subsequentes, tanto no Brasil quanto no restante do mundo ocidental.

Considerações Finais

A influência do *Ballets Russes* foi decisiva não apenas na arte e na moda europeias, mas também no Brasil, onde suas apresentações inspiraram uma geração de estilistas e artistas. Os figurinos extravagantes e inovadores abriram caminhos para novas expressões artísticas, conectando o Theatro Municipal do Rio de Janeiro às principais tendências estéticas do início do século XX.

A influência dos *Ballets Russes* de Diaghilev na moda de 1910 a 1919 foi profunda e duradoura. As inovações em figurino e design, introduzidas por Léon Bakst e outros colaboradores, não só transformaram o balé, mas também moldaram as tendências de moda da época. O orientalismo, a moda diretório e a retirada do espartilho são testemunhos das transformações que ocorreram na moda, refletindo uma era de mudança e experimentação estética. A recepção dos *Ballets Russes* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro sublinha a importância global da companhia e seu impacto cultural.

O orientalismo na moda brasileira do início do século XX foi uma manifestação tanto da influência internacional quanto da busca da elite local por sofisticação e distinção. Inspirada principalmente pelas tendências da moda francesa, a estética orientalista chegou ao Brasil e foi adaptada aos eventos sociais e ao contexto cultural local.

Referências Bibliográficas

CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Maria João. O Essencial: Os Ballets Russes em Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018.

CHATAIGNIER, Gilda. História da Moda no Brasil. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

DE AZEVEDO, André Nunes. A Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro e o apelo visual da urbe reformada como retórica e enlevo civilizador. Revista Maracanan, [S. l.], v. 12, n. 14, p. 161–174, 2016. DOI: 10.12957/revmar.2016.20867. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/maracanan/article/view/20867>. Acesso em: 16 maio. 2024.

GOMES, Milena Moreira Silva, **GOMES**, Josiele Maria, **CARVALHO**, Maria Bernardete Oliveira de e **MENEGUCCI**, Franciele. Século XX: a moda na década de 1910. 2º Encontro Científico de Pesquisa de Moda (8º Passos para a Moda), Ed. Virtual. Instituto Federal Sul de Minas Gerais, 2022. Disponível em: <https://ecpdm.ifsuldeminas.edu.br/index.php/ecpdm/2ECPDMIF/paper/download/68/44>. Acesso em: 15 set. 2024.

LAVER, James. A roupa e a Moda: uma história concisa. Tradução Gloria Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUSSIER, Suzanne. Art Deco Fashion. London: V&A Publications, 2003.

MACKENZIE, Mairi. ...Ismos: para entender a moda. Tradução Christiano Sensi. São Paulo: Globo, 2010.

NERY, Marie Louise. A Evolução da Indumentária: subsídios para criação de figurino. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004.

RIOM, Charlotte Caroline Francoise. À maneira dos balés russos de Diaghilev: uma ausência naturalmente despercebida. Dança, v. 2, n. 2, p. 37–50, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3b8bhazn>>. Acesso em: 20 set 2024.

SAID, Edward. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANCHEZ, Vera Maria Aragão de Souza. A Sagração da Primavera – a construção da dança na era moderna. Revista interFACES, n. 22, vol. 1, jan.- jun. 2015. p. 63-73. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29716> >. Acesso em: 12 set. 2024.

STEVENSON, NJ. Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander MCQueen. tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

THEATRO Municipal, Grande Saison de Ballets Russes 1917. IP030290 Disponível em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/030290_1421435233.pdf. Acesso em: 03 set. 2024

MODA E BALLET

Um Pas de Deux Histórico



AUTORA CONVIDADA

Paula Acioli É Mestre em Moda, Cultura e Artes; Bacharel em Design e Comunicação Visual pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Especialista em Moda pelo London College of Fashion, no Reino Unido. Autora de diversos artigos e livros sobre moda, entre os quais *A Culpa é do Rio! A cidade que inventou a moda do Brasil* (Ed.Senac) indicado ao Prêmio Jabuti, a maior premiação da Literatura Nacional.

“Dançar conforme a música

ou fazer algo “como manda o figurino” são duas expressões de conceitos semelhantes - que hoje podem soar datadas - que foram aplicadas a diversas situações que me acompanharam ao longo de toda a infância, adolescência, e que até hoje continuam a reverberar em minha vida pessoal e profissional. Desde criança, faço Ballet Clássico, atividade que ainda pratico, mesmo que não profissionalmente. A decisão foi tomada após a minha graduação em Design Industrial e Comunicação Visual. Entrei no mercado de trabalho como Designer e fui, gradativamente, migrando para a área de moda, na qual atuo há décadas e na qual resolvi cursar – e concluir – Mestrado e Especialização em Moda, Cultura e Artes, além de aplicar para um Doutorado no mesmo campo.



"O Lago dos Cisnes". BTM, 2001. Acervo CEDOC/FTMRJ

Mesmo antes de fazer minha opção definitiva pela atuação no mercado de moda, vestir-me e maquiar-me para apresentações de dança em palcos de teatros ou para ministrar seminários e cursos em auditórios e salas de aula, sempre foi, para mim, um ritual. A forma como nos vestimos e nos comportamos – seja através do figurino e da forma como executamos uma coreografia em um espetáculo de dança, seja através do “look” escolhido e da

linguagem oral e corporal que adotamos ao nos apresentarmos em um evento de moda – é uma importante via de expressão e deve comunicar com precisão e clareza as mensagens que queremos transmitir e que devem ser entendidas pela audiência. Figurinos e “looks” definem personalidades e também personagens. A construção de personagens e do nosso estilo – seja ele artístico; na dança, algo mais dramático e complexo; seja ele pessoal, em nossa rotina de trabalho ou no dia a dia; situações triviais, mas igualmente relevantes – é um rico processo no qual utilizamos consciente ou inconscientemente experiências e conhecimentos adquiridos ao longo dos anos em nossas vidas. Daí a importância de entendermos a fundo os ambientes nos quais vivemos ou atuamos profissionalmente. Sorte a minha de estar duplamente envolvida com o mundo das artes.

Vivendo intensamente entre esses dois campos da arte – no Ballet, como ex-bailarina, e no Design e Comunicação Visual, hoje como estudiosa, pesquisadora e analista de moda –, considero a moda uma forma de arte, assim como a dança (o ballet clássico, inclusive), e estou sempre fazendo paralelos e conexões entre ambos. A forte ligação entre moda e ballet é um dos meus objetos de estudo prediletos e quase se tornou o tema de minha dissertação de mestrado. Porém na época em que cursava a pós-graduação, eu já estava muito envolvida e atuante no segmento de moda e diversas questões ligadas à cultura e valorização da moda brasileira. Resolvi então, seguir nessa direção, sem, entretanto, abandonar a minha paixão pelas questões que apontam a forte ligação entre moda e ballet, proposta deste artigo, que muito me honra ter sido convidada a escrever, por ocasião das celebrações do aniversário de 115 anos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Vale lembrar que a fundação do Theatro, no início do século XX, em 1909 (e sua extraordinária programação, desde então) coincidiu com importantes mudanças sociais ocorridas no Rio de Janeiro, no Brasil e no mundo, que promoveram, inclusive, a gradativa aproximação entre o ballet e a moda. A proposta deste artigo é justamente mergulhar na História para trazer à superfície acontecimentos e fatos históricos – e seus desdobramentos – que provocaram o encontro definitivo moda-ballet.

Apesar de já existirem no mercado editorial diversas e excelentes publicações relacionadas aos dois tópicos do tema central deste artigo, observo que muitas delas os abordam de forma isolada, como por exemplo as origens da dança e do ballet clássico, a história de grandes companhias de dança; algumas das influências do ballet na moda e vice-versa; figurinos de ballets icônicos idealizados por grandes artistas e criadores de moda para espetáculos e turnês que se tornaram célebres, etc. Percebe-se, no entanto, uma certa dificuldade (compreensível) em se traçar conexões ou se definir com precisão a gênese da relação entre moda e ballet, já que movimentos e ritmos fazem parte da ancestralidade

de da raça humana, há milênios. E como existimos e nos vestimos há milhares de anos (fontes divergem acerca do surgimento do primeiro Homo Sapiens, que pode ter sido há 300.000 anos) ficaria ainda mais difícil encontrar o fio da meada.

O que permite que façamos uma conexão mais precisa é o fato de a palavra “moda”, do latim *modus* (modos, maneiras) ter significado e funções diferentes de “vestir”, do latim *vestire* (cobrir com roupa ou veste) que designa e define uma necessidade física – e não necessariamente uma escolha – que acompanha a humanidade desde o seu surgimento. Até um determinado ponto da História, os seres humanos se vestiam como uma forma de proteção (do corpo) e sobrevivência (face às intempéries) e não escolhiam ou descartavam peças de roupas por estarem datadas ou “fora de moda”, porque esse conceito simplesmente não existia. Era a sobrevivência em ambientes, muitas vezes hostis e cheios de situações extremas, que determinava o que vestir ou com o que era necessário cobrir o corpo. O conceito de moda como hoje o conhecemos só iria surgir na História recente. Se embora, por um lado, ainda existam algumas divergências na literatura acerca do surgimento do conceito de moda, muitas são as obras que afirmam ter o conceito de moda, como hoje o utilizamos, se originado na França entre meados do século XV e início do século XVI, períodos onde foram encontrados os primeiros registros da palavra *mode* (moda, em francês) sendo utilizada não apenas para definir o modo de se fazer algo, mas para definir as diversas formas de se vestir e de se comportar.



Trajes medievais de mulheres nobres já apontavam para a moda distintiva

Quanto ao ballet clássico, sabe-se que é derivado de danças das cortes europeias na Renascença, sobretudo italiana e francesa¹, e que ganhou força e destaque a partir do século XIX na Rússia Imperial, com a criação da Escola Imperial Russa de Ballet, dirigida por Marius Petipa. Na Itália, popularizou-se através do trabalho de mestres da dança como Carlo Blasis e Enrico Cecchetti. O *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (Tratado elementar, teórico e prático da arte e da dança), escrito em 1820 por Blasis, é considerado a primeira obra de sistematização e codificação formal das técnicas de ballet clássico, aplicadas com rigor na Escola de Ballet do Teatro La Scala, de Milão, na qual Blasis era Diretor.

Apesar de suas origens tão antigas, por diversas razões, moda e ballet só “ensaaiaram” os primeiros passos da aproximação definitiva, no início do século XX. E uma das razões para esse encontro tardio foi a mentalidade extremamente conservadora da sociedade vitoriana, predominante na Europa, de meados ao final do século XIX, período de famosos ballets românticos, cujas protagonistas geralmente representavam mulheres frágeis e inseguras, dependentes do amor de um homem, um claro reflexo de tal mentalidade, caso da personagem Giselle, do ballet *Giselle* (1841) *Odette*, em *O Lago dos Cisnes* (1877) e *Raymonda*, no ballet homônimo *Raymonda* (1898). A Era Vitoriana corresponde ao longo período do reinado da Rainha Vitória na Inglaterra, que se estendeu de 1837, quando foi coroada, até a sua morte em 1901, quando foi sucedida por seu filho, o rei Eduardo VII, que reinou por apenas uma década, mas que por ser muito ligado à vida ao ar livre e à prática de esportes, promoveu interessantes mudanças no comportamento da sociedade – e da moda – no período de seu reinado, também conhecido, sobretudo na Europa, como *Eduardiano*, (1901 a 1910) parte da glamourosa *Belle Époque* (1871 a 1914).

O período vitoriano foi marcado pela rigidez de costumes e extremo moralismo apesar das grandes mudanças e avanços tecnológicos promovidos pela Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra no século anterior. O cenário de grande prosperidade propiciou o surgimento de uma classe endinheirada que alimentava os bastidores da Revolução Industrial e que passou a ter acesso e condições de consumir artigos luxuosos de toda a natureza, inclusive roupas, joias e acessórios, a despeito de não possuir o mesmo status social, refinamento e origem nobre dos “nascidos em berço de ouro”. Coincidentemente, foi em meados do século XIX, através do trabalho do costureiro britânico Charles Frederick Worth, à época baseado em Paris e famoso por criar vestidos para princesas, imperatrizes e rainhas da realeza europeia, que surgiram as bases da alta-costura, a mais luxuosa categoria da moda. O ballet, por sua grande carga de romantismo, dramaticidade e plasticidade, foi e ainda é, compreensivelmente, uma das grandes fontes de inspiração da alta-costura e da moda em geral, que, igualmente, também se alimenta, entre outros

elementos, de sonhos, fantasias, ilusões, delírios e devaneios. E mesmo após séculos passados o “escapismo” tão característico do ballet (sobretudo o romântico) e também da moda se mantém como poderoso artifício até os dias atuais. Destacarei ao longo deste artigo uma série de eventos que aceleraram a aproximação entre moda e ballet.

De meados do século XIX ao final do mesmo, a Inglaterra era a grande potência mundial, possuía colônias espalhadas ao redor do mundo, sendo o berço da Revolução Industrial que então completava 100 anos. A Rainha Vitória era a referência de poder para as realezas europeias e os modos da Inglaterra eram os modos do mundo. Mas se era a Inglaterra que ditava os modos, era a França que ditava a moda. E Paris, até hoje a principal capital mundial da moda, era o seu grande centro difusor no Ocidente. Quem desejava acontecer na moda ou estar, literalmente, na moda, precisava conhecer ou viver em Paris. Por essa razão, Charles Frederick Worth, o costureiro britânico que atendia às realezas europeias, escolheu a capital francesa para abrir a sua própria Casa de Costura, a Maison Worth, passando a atender também à nova classe endinheirada ávida por suas criações luxuosas. Por ter sido o pioneiro, entre outras inovações, na criação de coleções por estação (primavera/verão/outono/inverno), coleções assinadas (pela primeira vez na História da moda, peças criadas por um costureiro/couturier) eram identificadas em etiquetas bordadas com seu próprio nome), exibidas em desfiles por mulheres (e não mais exibidas às clientes em miniaturas de bonecas, como anteriormente era a prática) e tendo entre outras premissas na confecção de vestidos e trajes, o emprego de tecidos finos como seda, tafetá e veludo e o rico beneficiamento das peças de vestuário com materiais luxuosos – tais como plumas, peles, pedras preciosas, fios de ouro e prata etc., aplicadas através de técnicas artesanais como plumaceria, peleteria e bordados, entre outras –, Charles Frederick Worth é considerado o “Pai da Alta-Costura”.

A proliferação de Maisons de alta-costura na cidade – chegaram a mais de 1000 – e a intensa agenda de espetáculos nos teatros de Paris, sobretudo no Palais Garnier, a famosa Ópera de Paris, foi a perfeita combinação de fatores para promover o encontro entre moda e ballet.

Paris vivia a efervescência cultural, as grandes novidades do mundo, inclusive o da moda, mas a sociedade europeia ainda seguia a cartilha vitoriana. E apesar de espetáculos de dança, óperas e bailes integrarem as atividades sociais (sobretudo das classes mais abastadas) no período, os palcos funcionavam como uma espécie de divisores da sociedade. Quem estava na plateia, via de regra era parte do “Grand-monde” (aristocracia, alta-rola, alta sociedade), e quem estava no palco, de modo geral, integrava o “Demi-monde”

(expressão depreciativa que, entre outros significados, definia um grupo de pessoas que vivia e se comportava de forma promíscua ou fora dos padrões aceitáveis e que queria imitar a alta sociedade). Muitas bailarinas, atrizes e cantoras famosas se tornaram cortesãs, amantes de homens muito ricos ou nobres, geralmente já comprometidos (noivos ou casados). Estigmatizadas socialmente, eram pejorativamente chamadas de “Demi-mondaines” ou mundanas. Sustentadas, em muitos casos, a fundo perdido por seus amantes, tinham acesso às Maisons e adquiriam criações luxuosas de costureiros famosos como Worth e tantos outros. Embora a figura da cortesã tenha se tornado emblemática, sobretudo na literatura, sendo fonte de inspiração para grandes obras de poetas, escritores,



Cora Pearl. Famosa cortesã europeia do século XIX

músicos e eternizadas em célebres romances e óperas do período, como *A Dama das Camélias* (1848) de Alexandre Dumas Filho e a ópera *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi, e muitas cortesãs tenham ficado tão famosas que se tornaram íntimas de alguns dos *couturiers* mais prestigiados da Europa, caso da britânica Cora Pearl (que viveu em Paris), adquirindo e ostentando suas criações de luxo, a ligação da moda com o ballet se limitava ao consumo de peças de vestuário luxuosas por bailarinas envolvidas com amantes ricos da nobreza, aristocracia ou mesmo da burguesia endinheirada. Os costureiros, por sua vez, procuravam, por motivos óbvios, evitar a associação explícita com o mundo do espetáculo e do ballet, inclusive em suas criações, uma vez que a maior parte de sua clientela era de mulheres nobres e aristocratas, muitas delas, esposas de poderosos homens, que mantinham bailarinas e atrizes como amantes. Tal situação nos leva a concluir que a partir de então, mesmo que de maneira subliminar, a relação moda-ballet se estabeleceu.

Mas foi na primeira década do século XX, que uma reviravolta envolvendo ambos os campos, aconteceu, provocando uma verdadeira revolução na sociedade ocidental, até então dominada pelo conservadorismo vitoriano do século anterior. O acontecimento foi um divisor de águas para o ballet e para a moda, que desde então, nunca mais foram os mesmos e assumiram de vez a relação. Estamos falando sobre a turnê do Ballets Russes por teatros de diversas capitais de países europeus e, posteriormente da América do Norte e do Sul, incluindo no roteiro, o Theatro Municipal, no Rio de Janeiro.

O Ballets Russes, companhia itinerante de ballet, foi criada em 1909 pelo empresário russo Serguei Pavlovich Diaghilev e reunia um grupo de extraordinários bailarinos, como o genial Vaslav Nijinski; o músico Igor Stravinsky, o coreógrafo Mikhail Fokine e o figurinista Léon Bakst. A companhia, até hoje é considerada a mais influente e importante da primeira metade do século XX. As críticas de dança, Judith Mackrell e Debra Craine (Craine; Mackrell, 2000) afirmam que a influência da companhia era imensa, dentro e fora dos palcos. Pura verdade. A companhia possuía espírito vanguardista tanto nas composições e coreografias, que não seguiam à risca o formalismo do ballet clássico romântico, quanto no exotismo - e muitas vezes erotismo - que também passava longe dos tradicionais libretos, assim como também através dos coloridíssimos e elaborados figurinos que ora traduziam persona-

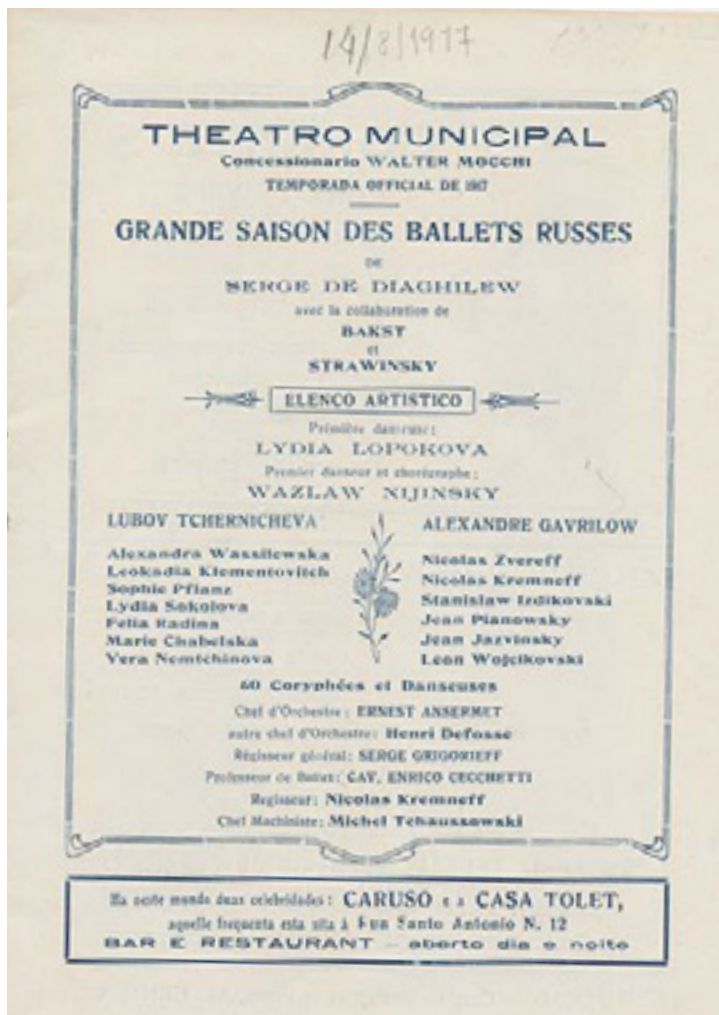


Figurino criado por Léon Bakst para Sultana do ballet Schéhérazade

gens de lendas do folclore russo, da mitologia greco-romana ou de contos do Oriente. O ineditismo dos elementos cenográficos, coreográficos, musicais e dos surpreendentes figurinos foi responsável por grandes mudanças formais na moda e no estilo adotado pelas mulheres da sociedade europeia da época. As impactantes apresentações da companhia, que se estenderam por duas décadas (de 1909 a 1929) abalaram as estruturas sociais e mudaram os rumos da dança e da moda no século XX.

Com vasta programação apresentada ao longo de vinte anos de turnês ao redor do mundo – inicialmente na Europa e posteriormente na América do Norte e do Sul, incluindo o Brasil, onde de 17 de outubro a 1 de novembro de 1913 a companhia se apresentou pela primeira vez no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, retornando à cidade poucos

anos depois, de 14 a 26 de agosto de 1917 (Chaves Jr., 1971) o Ballets Russes causava furor por onde passava. Diversas performances, entre elas a de *L'après-midi d'un faune*, coreografada por Vaslav Nijinsky tendo como fundo musical a obra *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Claude Debussy, baseada no poema homônimo do poeta francês Stéphane Mallarmé, que narra a forte atração de um fauno por uma ninfa, geraram muitas polêmicas e dobramentos extraordinários, com suas cargas de extremo exotismo e erotismo que se contrapunham ao conservadorismo e puritanismo vitorianos. Na mesma linha, e também com grande carga erótica, merece des-



Programa do Theatro Municipal - Temporada do Ballets Russes de 1917 - Acervo CDOC/FTMRJ

taque o ballet Scheherazade, baseado no livro As Mil e uma Noites, coreografado por Michel Fokine a partir da suíte sinfônica composta por Nikolai Rimsky-Korsakov, em 1888. A estreia da adaptação de Scheherazade para ballet na turnê europeia do Ballets Russes se deu em 1910 na Ópera Garnier, em Paris. O libreto trata do conhecido conto sobre um sultão persa, chamado Shariar que, convencido da infidelidade de sua primeira esposa, conclui que todas as mulheres são infiéis e como forma de se vingança da traição sofrida, decide se casar a cada dia com uma nova mulher, matando cada uma delas, na manhã seguinte à noite de núpcias. Até que surge na narrativa, Scheherazade, filha do Gran Vizir (conselheiro) do sultão, que dotada de extrema beleza, sagacidade e inteligência, pede a seu pai para ser apresentada ao sultão com a intenção de tornar-se uma de suas esposas. Pedido aceito, Scheherazade consegue reverter a maldição imposta pelo sultão e manter-se viva por 1001 noites, entretendo-o com fascinantes contos, cujo desfecho sempre adiava para a noite seguinte, prolongando assim o seu tempo de vida. Até que, ao longo de mil e uma noites, o sultão se apaixona perdidamente por ela. O exótico universo povoado de sultões, sultanas, concubinas, eunucos, harém, infidelidade, sensualidade, erotismo, ritmos fortes, cores vibrantes e corpos desnudos em movimentos libidinosos causaram perplexidade, mas também desejos e curiosidade na plateia - recheada de damas da alta sociedade parisiense - que lotava as apresentações das temporadas.



Cena do ballet Scheherazade

Na audiência, magnetizadas pelas performances de bailarinas e bailarinos representando personagens exóticos como sultões, sultanas, odaliscas e eunucos em coreografias ora vigorosas, ora sensuais, que à época, beiravam à depravação, estavam presentes mulheres ainda muito ligadas aos princípios vitorianos: acostumadas, mesmo na intimidade, a re-

primir seus desejos em nome da moral e dos bons costumes, e em público, a esconderem e submeterem seus corpos a estruturas desconfortáveis e deformantes como espartilhos e enchimentos dos mais diversos, além de cobrirem pernas e pés com meias opacas, vestidos longos, botas e sapatos fechados; as mãos, com luvas, e rostos e cabelos com imensos chapéus (tão imensos, que Gabrielle Chanel, à época, cortesã no início de sua longa trajetória na moda, ainda como chapeleira, costumava ironizar a situação, questionando como as mulheres da época eram capazes de raciocinar, com tal peso em suas cabeças) A sensualidade do ballet *Scheherazade* e a forte carga de erotismo da coreografia, pareciam traduzir com perfeição os anseios e desejos secretos das mulheres daquele tempo. As apresentações da turnê do Ballets Russes abalaram as estruturas da sociedade parisiense da Belle Époque, ainda muito arraigada aos princípios conservadores e moralistas da era vitoriana. E a moda, que uma vez mais, funcionou como agente acelerador de mudanças, fez com que as criações de um costureiro, desta vez, o francês Paul Poiret – que logo percebeu na companhia Ballets Russes, em seu repertório, nos incríveis cenários e figurinos criados por Léon Bakst, um tesouro a ser explorado – provocassem uma enorme revolução na moda do período tendo o Orientalismo como grande fonte de inspiração.

Em pouco tempo e com o incentivo de Poiret, que transformou sua esposa e musa Denise, em sua “sultana” e sua casa em palco de festas temáticas remetendo à noites nas Arábias, as formas, cores e acessórios dos figurinos de Léon Bakst saltaram, desta vez explicitamente, dos palcos de espetáculos, diretamente para as ruas e salões parisienses, fazendo com que a tendência se espalhasse pelas principais capitais europeias no período, tornando o Orientalismo uma febre, hoje estudado como um importante movimento da moda que pode abranger culturas do Oriente Médio, Extremo Oriente, Índia, Ásia Central e África. Bailarinas, atrizes e damas da alta sociedade, diferentemente de como acontecia no período vitoriano, pareciam agora vibrar em uníssono, na mesma frequência. O Orientalismo – mesmo tendo como inspiração elementos de culturas remotas, sobretudo árabe e asiática - virou sinônimo de modernidade. Cores vibrantes, sobreposições, vestidos estilo “minarete” (que tinham formas afuniladas nas pernas, remetendo às torres das mesquitas muçulmanas), calças bloomers ao estilo das odaliscas, túnicas, quimonos, turbantes, plumas e pérolas em profusão eram alguns dos elementos mandatórios nos looks das mulheres mais ousadas, que aos poucos foram abandonando espartilhos, enchimentos e as desconfortáveis estruturas vitorianas e eduardianas da Belle Époque e adotando formas mais simples, naturais e confortáveis. Paul Poiret gostava de proclamar que havia libertado as mulheres do espartilho, mas as formas muito afuniladas de alguns dos vestidos e saias que criou durante a “Orientalismo-mania”, acabavam de certa maneira, “aprisionando” as pernas.

O Orientalismo trouxe exotismo e frescor para a moda do início do século XX. Pela maior simplicidade e fluidez das formas, acabou também sendo agente de importantes mudanças que aconteceriam nos anos 1920 – também conhecidos como “Os Anos Loucos” por conta dos (compreensíveis) excessos cometidos pela sociedade europeia eufórica mergulhada no ritmo frenético de festas e do Charleston – depois do fim da I Guerra Mundial (1914-1918) que foi seguida da Pandemia da gripe espanhola (1918-1920) –, quando as mulheres, ainda mais ousadas, passaram a adotar formas mais retas, simples e curtas, sem, no entanto, abrirem mão de tecidos luxuosamente trabalhados em ricos bordados e franjas, bem como de acessórios como faixas e tiaras de cabeça decoradas com plumas e pedrarias e longos colares de pérolas, elementos já anteriormente introduzidos pelo Orientalismo.



Melindrosas

Graças à turnê europeia do Ballets Russes, que desencadeou um movimento de intercâmbio entre artistas das mais diversas áreas e nacionalidades, inúmeras foram as colaborações – não apenas financeiras – entre criadores de moda, artistas, compositores e a companhia de ballet (prática que atravessou os séculos e que acontece até os dias atuais). Giacomo Balla, artista e designer italiano, uma das maiores referências do Futurismo na moda, assinou os figurinos do ballet Piedigrotta, em 1915. Sonia Delaunay, artista nascida na Ucrânia e baseada em Paris, referência no movimento vanguardista também envolvida com moda e design, desenhou figurinos para o ballet Cleopatra, da companhia de Diaghilev em 1918. Coco Chanel não apenas patrocinou financeiramente a companhia, como também criou os figurinos do ballet Le Train Bleu, (O Trem Azul), de Bronislava Nijinska, em 1924, que tem como temática o famoso trem noturno, chamado na época de Trem Azul, que transportava passageiros ricos e aristocratas de Calais, no norte da França ao mar Mediterrâneo. Chanel criou figurinos tão atemporais que, mesmo passado um século, poderiam perfeitamente estar em desfiles de semanas de moda deste século.

Mas foi a partir dos anos 1930 e das décadas seguintes que moda e ballet firmaram, definitivamente, sua prolífica parceria, mantida até os dias atuais. Bailarinas se tornaram profissionais respeitadas e musas admiradas, foram parar nas capas e editoriais de incensadas publicações de moda. E ballets, românticos ou modernos, se tornaram fontes inesgotáveis e recorrentes de inspiração para a alta-costura, prêt-à-porter e para a indústria da moda como um todo.

Sobre mudanças e movimentos que aproximaram moda e ballet desde o período de seu surgimento e em especial, aquele compreendido entre os anos 1930 a 1980, recomendo fortemente a pesquisa de conteúdo da extraordinária exposição “Ballerina: Fashion’s Modern Muse” (Bailarina: Musa Moderna da Moda), que foi apresentada no Museu do FIT – Fashion Institute of Technology, em Nova Iorque, de 18 de fevereiro a 18 de abril de 2020 e que tive a oportunidade (e felicidade) de visitar (inúmeras vezes, diga-se de passagem). Com curadoria de Patricia Mears, a exposição derivou em um excelente Simpósio, uma rica (e fartamente ilustrada) publicação – disponível em plataformas de comércio eletrônico – e um vídeo, todos riquíssimos de informações sobre o tema. Em uma exposição com centenas de itens icônicos - das emblemáticas sapatilhas de ponta (criadas em 1820 e popularizadas pela bailarina italiana Maria Taglioni) aos tutus (as volumosas saias de tule das bailarinas clássicas do ballet romântico, também surgidas no século XIX) originais usados por ícones do ballet como Anna Pavlova em O Lago dos Cisnes – a certeza de que tais peças, em releituras criadas por alguns dos grandes gênios da moda ao longo do tempo, transformaram-se hoje, em objetos de desejo de fashionistas de plantão ao redor do mundo – Também integram a exposição, modelos criados por mestres da alta-costura e do prêt-à-porter, como Yves Saint Laurent, Christian Dior,

Elsa Schiaparelli e Halston, entre outros, inspirados no ballet clássico, muitos dos quais, confeccionados especialmente para divas do ballet, que se tornaram também musas e referências de moda, como a britânica Margot Fonteyn e a russa Alicia Makarova. Na mencionada exposição, todas as conexões importantes são feitas, chegando até os anos 1980, demonstrando que mesmo com grandes avanços tecnológicos e sociais, o ballet se manteve (e se mantém) como matriz e inspiração não apenas para o luxuoso e lúdico ambiente da alta-costura, mas também para o dinâmico mundo do prêt-à-porter, do streetwear e sportswear. Nos anos 1980 bodies se tornaram peças essenciais do guarda roupa de trabalho feminino, assim como collants e polainas (peças de roupas geralmente usadas por bailarinos para o aquecimento em ensaios) eram mandatórios não apenas nas aulas de academias de ginástica, mas também em discotecas, ambas, febre nos anos 70 e 80.

Um salto no tempo e chegamos aos anos 2000. Os séculos passam e a “ballet mania” volta e meia volta ao mundo da moda! Impossível não lembrar dos desdobramentos do filme *Black Swan*, blockbuster de 2010, protagonizado por Natalie Portman, que inundou as passarelas das semanas de moda internacionais e nacionais com referências do ballet *O Lago dos Cisnes*. A repercussão do filme foi tão grande, que a personagem Odile, (o personagem que representava o Cisne Negro do consagrado ballet) foi a fantasia mais popular nos blocos de rua do Carnaval no Brasil, em 2011.

Portanto, caras leitoras e caros leitores, de hoje em diante, sempre que assistirem à desfiles de moda ou à espetáculos de ballet, estejam sempre atentos às ricas conexões que podem existir, implícita ou explicitamente, entre ambos e da rica carga histórica que carregam. Figurinos e “looks” não são triviais.

E eis que chegamos em 2025. E uma das principais notícias que devem movimentar o ano é a de que grandes grupos de luxo, também conhecidos como Conglomerados de Luxo – como LVMH Möet Hennessy Louis Vuitton, de Bernard Arnault; Kering Group, de François Pinault e Chanel, dos irmãos Alain e Gérard Wertheimer – holdings francesas que a partir do final dos anos 1990 passaram a adquirir grifes de moda que passaram a integrar seus (bilionários) portfólios de negócios, começam a investir pesadamente também no ramo do entretenimento. Segundo Jenna Barnett, presidente-executiva da Sunshine, empresa de consultoria, as grifes que se destacarão serão as que se ligarem também ao entretenimento, porque, segundo Barnett “o entretenimento é amorfo, moldável e pode ter qualquer tipo de produção criativa”. Prova disso é que filmes, séries e documentários sobre a história de personalidades marcantes, grandes criadores e grifes de moda, pipocaram no streaming e nos cinemas ao longo de todo o ano. Cerimônias de premiação como o Oscar, Critic’s Choice Awards, Grammy, Emmy, Golden Globes e Festival de Cannes, entre outras, que já eram celebradas por serem verdadeiras passarelas de moda (os famosos “Red Carpets”) agora também patrocinarão não apenas produ-

ções que concorrerão a premiações, mas também exposições e espetáculos de dança. A Chanel, uma das grifes de luxo mais desejadas do planeta é uma das patrocinadoras da Companhia de Ballet da Ópera de Paris. Esperemos que, iniciativas como esta, rendam muitos frutos e promovam novos encontros entre moda e ballet, com grifes de moda internacionais (e agora, quem sabe, também nacionais) patrocinando espetáculos de dança e diretores criativos criando figurinos para espetáculos. Novidade? Não exatamente, se pensarmos que há mais de um século, Coco Chanel, literalmente, à frente de seu tempo, já patrocinava uma companhia de ballet e desenhava figurinos para os espetáculos da extraordinária companhia Ballets Russes, que rodou o mundo provocando grandes revoluções no ballet e na moda. E o Theatro Municipal do Rio de Janeiro em mais de um século de existência - tendo, inclusive, recebido a companhia Ballets Russes - faz parte dessa história. Foi e continua sendo palco deste Pas de Deux Histórico!



"O Lago dos Cisnes". Márcia Jaqueline e Cícero Gomes, 2022. Foto: Daniel Ebendinger

Referências

BALLETHUB. Grand Rapids Ballet. History of Ballet. Disponível em: <https://grballet.com/about/ballet-history/#:~:text=Ballet%20actually%20first%20began%20in,large%20celebrations%2C%20often%20times%20weddings>. Acesso em 19 de setembro de 2024.

CERBINO, Beatriz. “Dança, corpo e memória: as três temporadas do Original Ballet Russe no Rio de Janeiro”. Revista Brasileira de Estudos da Presença.

CHAVES JR, Edgar de Brito. Sessenta anos de História do Theatro Municipal. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1971.

CRAINE, Debra; MACKRELL, Judith. Oxford dictionary of dance. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.

JACOBS, Laura et al. Ballerina: Fashion's Modern Muse. New York and London: Vendome Press, 2019.

MARIINSKY. Mariinsky. Disponível em: <https://www.mariinsky.ru/> Acesso em 19 de setembro de 2024.

NOISETTE, Philippe. Couturiers de la Danse. Paris: Éditions de La Martinière, 2003.

V&A. V&A. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/>. Acesso em 19 de setembro de 2024.

Sites

<https://www.fitnyc.edu/exhibitions>

<https://www.journals.openedition.org>

<https://www.loc.gov/collections>

MACUNAÍMA PARA ALÉM DE MÁRIO DE ANDRADE

A presença do *hierói sem caráter* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Ryan Augusto Lima da Silva 25 anos, nascido na cidade de Nova Iguaçu/RJ. Formado em educação pública estadual do primário até o ensino superior, possui graduação pela Faculdade de Direito da UERJ e atualmente é mestrando em Teoria e Filosofia do Direito no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da UERJ. Além da atuação no âmbito institucional acadêmico, participou de coletivos e produções artísticas na baixada fluminense do Estado do Rio de Janeiro, sobretudo na cena cultural do Hip-Hop, sendo essa uma das influências para a produção de pesquisas e ensaios críticos sobre a relação entre Direito, Arte e Política.

Introdução

Em homenagem ao Centenário da Semana de Artes Modernas (1922), o Theatro Municipal do Rio de Janeiro apresentou o inédito *Ballet Macunaíma*, na temporada de 2022, inspirado em uma releitura do livro homônimo de Mário de Andrade. Apesar de ser publicado em 1928, 6 anos após o evento símbolo do movimento modernista brasileiro, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* pode ser considerada uma obra síntese da primeira fase das vanguardas artísticas difundidas nesse período.

Desde a Independência do Brasil (1822), os debates acerca da construção de uma identidade cultural especificamente brasileira foi marcada por contradições entre as elites nacionais. Sem uma ruptura anticolonial radical, o projeto nacionalista foi pautado tanto em termos estéticos, como políticos. Porém, persistia um impasse: como construir uma ideologia nacionalista em um país estruturado sob o processo de genocídio dos povos indígenas e da barbárie do modo de produção escravocrata, cujas consequências se estenderam (e se estendem) a sociabilidade capitalista que se consolidava?

Em uma proliferação de obras hoje canonizadas em nossa cultura, os movimentos literários do século XIX até as primeiras décadas do século XX não escaparam dessa contradição que é criar um estilo brasileiro próprio, sendo envolvidos por temáticas que vão de representações que buscavam na imagem indígena emblemas das virtudes nacionais, até descrições realistas que expressavam as transformações sociais que ocorriam nos centros urbanos¹.

No programa urbanístico, sobretudo a partir da virada ao século XX, as políticas públicas de higienização no Rio de Janeiro representaram projetos de importação de estilos parisienses, tendo nas reformas de Pereira Passos (1903) e na construção do Theatro Municipal (1905) marcos memoriais das tentativas de apresentar o Brasil como uma nação em progresso. Em verdade, por trás dessas narrativas, havia em prática uma segregação socioespacial, conjugada com a criminalização e marginalização dos corpos e manifestações culturais afro-descendentes dos centros urbanos. E em contexto nacional, havia a permanência de políticas assimilacionistas que deslegitimavam a autodeterminação dos povos indígenas, isto é, que visavam integrar as comunidades indígenas aos padrões de “civilização” impostos pelos modelos oficiais.

¹ Sem pretender adentrar na riqueza de complexidades desse contexto cultural, que extrapolam os limites do presente ensaio, esses movimentos literários brasileiros costumam ser categorizados entre romantismo, realismo e parnasianismo, cada qual com suas especificidades. No que se refere à temática indianista no romantismo, José de Alencar é um autor paradigmático, podendo ser mencionadas, dentre suas obras: *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874) e *O Guarani* (1857). Nas temáticas urbanas, destaca-se o naturalismo de Aluísio Azevedo (*O cortiço*, de 1890) e as obras de Machado de Assis (1839-1908) sobre o cotidiano das relações sociais de seu tempo, marcadas pela hipocrisia dos ideários liberais importado pelas elites “iluminadas” e a permanência de uma sociedade escravocrata.

Advindo dessa conjuntura, os traços surrealistas da rapsódia de Mário de Andrade (1928) evidenciou o irracionalismo de uma ideologia nacionalista totalizante. Ao criar um herói que transita de forma exagerada entre variações de diferentes brasilidades, por vezes sobrepondo elementos linguísticos de regionalidades e etnias profundamente desiguais e dissonantes, combinando a virtualidade de narrativas possíveis entre o real e o fantasioso, o autor modernista realizou um experimentalismo estético que fomenta debates críticos interpretativos até os dias atuais².

O presente ensaio, que se propõe inicialmente a analisar a obra literária, pretende apontar algumas características que fazem de *Macunaíma* um acontecimento aberto a novos agenciamentos. Assim, mesmo depois de quase um século, a adaptação produzida no *Espectáculo de Ballet* expressa brilhantemente a potência e atualidade do *herói sem nenhum caráter*, elevando-o para além do trabalho artístico de Andrade.

Macunaíma como literatura menor

Em *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*³ pode ser verificado uma crítica ao processo real do genocídio (corporal e cultural) dos povos indígenas, cuja resistência é vislumbrada no epílogo da obra literária:

“A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história”⁴

A rapsódia de Mário de Andrade cumpre, conforme concebe Deleuze, esse “fim último” da literatura: “escrever para esse povo que falta (‘para’ significa menos ‘no lugar de’ do que ‘na intenção de’)”⁵. Porém, o que sustenta a qualidade e atualidade da crítica desta obra, escrita no início do século XX, está especialmente em seu estilo.

² Cf. MENDES, Alexandre F. *Macunaíma: Artista da Transformação*. In: Passages de Paris, n.º 22/23 (2021/2022).

³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Lafonte, 2019.

⁴ Ibidem, p. 190.

⁵ DELEUZE, Gilles. *La Littérature et la Vie*. In: Critique et Clinique, Minuit, Paris, 1993, p. 11-17.

Macunaíma é apresentado e interpretado como “herói de nosso povo”. Mas que povo? Não há a construção de um personagem representante de uma identidade nacional, mas também não há uma alegoria (ou apologia) de um povo minoritário em particular⁶. A contínua transformação do herói não tem em vista alcançar, ao fim, o “caráter” do povo brasileiro, nem mesmo cogita demonstrar a falta de moralidade que seria tipicamente brasileira. E mesmo podendo recorrer a um reverencialismo quanto à intencionalidade do autor⁷, o texto em si manifesta-se como um conjunto de narrativas construídas a partir de múltiplos fragmentos culturais, aquilo que Deleuze conceituou como “agenciamento coletivo de enunciação”⁸.

Em cada temporalidade, em cada momento de desterritorialização e reterritorialização, Macunaíma debocha das formas sociais, esquivando das codificações normativas sempre que estas impedem o personagem de fluir conforme seu desejo. Em outros termos, Macunaíma percorre um itinerário onde há um devir que não se encerra. Na maloca, no fundo do mato-virgem, aparece ao mundo como “preto retinto”. E envolto de elementos antropológicos e mitológicos extraídos de excertos da cultura ameríndia, não se enquadra ao modelo territorializado apresentado na parte inicial do livro. Não representa uma imagem indígena idealizada, como visto em algumas tendências literárias do romantismo brasileiro.

No mesmo sentido, ao transforma-se em “branco dos olhos azuis” antes de adentrar nas codificações majoritárias de São Paulo, as quais perturbam a inteligência do herói, não vê sentido nesse território de máquinas. Percebe que “os homens eram máquinas, e as máquinas que eram homens”. Adere de maneira perversa as normas e linguagem da “civilização” sob condição de encontrar linhas de fuga dessas formas que lhe são estranhas, expondo a contradição de uma Língua oficial brasileira fruto da colonialidade. E entre as “duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito”, encontra uma forma que lhe é própria.

Através do emprego de vocabulários regionais e termos indígenas, além de uma linguagem coloquial marcada pela oralidade da fala, Andrade impõe à língua portuguesa uma variação contínua, em um processo de minoração dentro dos códigos gramaticais e se-

⁶ “Minoria designa, primeiro, um estado de fato, isto é, a situação de um grupo que, seja qual for o seu número, está excluído da maioria, ou está incluído, mas como uma fração subordinada em relação a um padrão de medida que estabelece a lei e fixa a maioria”. In: DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Olívio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 63.

⁷ “Só não quero é que tomem Macunaíma e outros personagens como símbolos. É certo que não tive intenção de sintetizar o brasileiro em Macunaíma nem o estrangeiro no gigante Piaimã [...]. Me repugnaria bem que se enxergasse em Macunaíma a intenção minha dele ser o herói nacional.” In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Organizadores: Miguel Sanches Neto, Silvana Oliveira. Chapecó: Ed. UFFS, 2019. 2ª Prefácio, p. 191-192.

⁸ DELEUZE, Gille. GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2024, p. 37.

mânticos vigentes. A sensação de desconforto do leitor, em verdade, expressa o próprio desconforto do personagem no decorrer da narrativa, bem como a condição real de diversos grupos segregados. A imposição de uma língua oficial do Estado nacional é uma das violências fundadoras da Lei, dirá Derrida⁹.

Nesse sentido, no próprio estilo da escrita há uma potência crítica - a de ser uma *literatura menor* - que demonstra a atualidade de um devir minoritário, nos termos deleuzianos. Conforme interpreta Roberto Machado, esse procedimento literário tem por característica:

“Dar um tratamento menor, intensivo ou revolucionário à língua, fazer um uso menor da língua, não é misturar línguas, é introduzir linhas de fuga criadoras em sua própria língua. O uso menor é o uso criador, um devir criador. Minorar uma língua maior, extrair de sua própria língua uma língua menor é fazer escapar do sistema dominante, do regime vigente, é desterritorializar a língua maior, *standar*, padrão, modelo, oficial, colocando-a em estado de variação contínua. Se é por um modelo político que a língua é homogeneizada, centralizada, standardizada, tornando-se língua do poder, maior ou dominante, é a variação contínua o devir revolucionária da língua. Em suma, uma literatura menor não é a de uma língua local; é a que dá um tratamento criador a uma língua maior tornando-a menor. Escrever é criar sua própria forma”¹⁰

E isso fica mais evidente na medida em que Macunaíma conhece as normas sociais das comunidades urbanas, em um trajeto inverso às explorações antropológicas que deram base para a construção da rapsódia. E mesmo após transitar por fragmentos culturais de diferentes regionalidades brasileiras, nesse processo de nomadismo, o herói não fixa seu caráter em nenhum registro sociocultural, nem segue suas aventuras de forma linear. Assim, pode confabular uma “erudição lusitana” na *Carta pras Icamíabas*, para em um momento posterior defender a mitologia indígena de *Pauí-Pódole*: “Que Cruzeiro que nada!”.

A obra literária de Mário de Andrade, em que Macunaíma percorre caminhos esquivos em uma desterritorialização constante, cria uma imagem não cristalizada. E isso ocorre

⁹ “[...] uma das violências fundadoras da lei ou da imposição do direito estatal consistiu em impor uma língua a minorias nacionais ou étnicas reagrupadas pelo Estado. Foi o caso na França, pelo menos duas vezes, impondo o francês como língua jurídico-administrativa e proibindo o latim, língua do direito e da Igreja [...]”. In: DERRIDA, Jacques. *Força da lei: o fundamento mítico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 39-40.

¹⁰ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009, p. 215-216.

nos demais componentes culturais apresentados nas narrativas. Desse modo, no terreiro carioca da Tia Ciata, além de combinar signos dos candomblés baianos e de Pajés paraenses, *Exu* é enunciado como diabo, mas também é padre: “O pai nosso Exu de cada dia nos daí hoje [...] nosso padre Exu dos *séculos seculoro* pra sempre que assim seja, amém”.

E é justamente essas características que permitem que as adaptações de Macunaíma possam inovar, produzir diferentes estilos e elementos estéticos-políticos. A ausência de caráter projeta o herói para uma infinitude de possibilidades, para um devir que não se prende a um modelo majoritário.

E essa potência crítica é continuamente reforçada na arte contemporânea, sobretudo a partir da enunciação de artistas indígenas em sua presença. Como bem aponta Alexandre Mendes:

“O deslocamento da crítica literária acompanha a intensificação do protagonismo indígena no campo da literatura e das artes em geral, proporcionando novas narrativas menores sobre Makunaima, entre elas a do artista macuxi Jaider Esbell”¹¹

Macunaíma como devir: a imagem para além da obra de Mário de Andrade

Hélio Bejani, regente do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, destacou que o estilo coreográfico de Carlos Laerte tirou os solistas do *Espetáculo Macunaíma* da zona de conforto, isto é, do repertório que tem por referência o *ballet clássico*. Nas palavras de Bejani, agregou “possibilidades infinitas de crescimento técnico e artístico” para os bailarinos¹². Sobre esse processo criativo, em entrevista ao podcast “Municipal para você!”, Laerte aponta que um de seus objetivos foi:

“[...] fazer entender que eles são seres humanos, antes de serem bailarinos [...], [para] então poder tirar alguns códigos deles, para que o movimento ficasse mais orgânico [...]. Foi bem intenso [...] meu maior desafio era fazer com que eles entendes-

¹¹ Cf. MENDES, Alexandre F. *Direito e Literatura: A Presença de Makunaima*. In: RFD - Revista da Faculdade de Direito da UERJ - Rio de Janeiro, N. 40, DEZ. 2021, p. 21.

¹² *Macunaíma - Programa do Theatro Municipal*. Acervo Do Theatro Municipal/Cedoc. Disponível em: http://theatromunicipal.rj.gov.br/wp-content/uploads/2023/06/programa_56_MACUNA%C3%8DMA-1.pdf. Acesso em: 10 de setembro de 2024.

sem que não existe o certo e o errado do movimento. Existe a verdade da cena”¹³

Foi preciso criar uma linguagem própria dentro da língua oficial (*ballet clássico*) para permitir novas vitalidades, variações de intensidades que esquivam do tradicional, a fim de introduzir o movimento corpóreo da dança contemporânea brasileira. Essa descodificação que tensiona a linearidade adapta para a coreografia o que Mário de Andrade realizou na literatura.

Partindo dessa premissa, no primeiro e segundo quadro do *Espetáculo*, cujo cenário é o Mato Virgem (região do rio Uraricoera), há uma interposição de movimentos clássicos do *ballet* seguidos por rupturas de ritmos, provocando sensações marcadas por uma fluidez corporal entre os solistas. O figuro confeccionado pelo Coletivo Trouxinha da UFRJ, através de materiais reciclados, atuaram em conjunto para transmitir essa corporeidade ao reduzir o volume dos trajes e usarem cores que se confundem com a pele dos bailarinos. O mesmo vale para a cena em que Macunaíma cai no lixão, construído com sacolas plásticas e tecidos coloridos, que expressa uma visceralidade através de uma intensidade luminosa vermelha.

No terceiro quadro, onde há um momento em que os bailarinos se movem sincronizadamente no cenário urbano de São Paulo, como máquinas com suas engrenagens em funcionamento, sob uma iluminação com tonalidades azuladas, Macunaíma esquiva da multidão ao mesmo tempo que se aproxima com feições de curiosidade.

Em seguida, quando vai até o terreno do Rio de Janeiro para torturar seu algoz *Piamã*, os movimentos, figurinos e a composição musical remetem aos rituais religiosos afro-descendentes. Aqui, como ao longo do *Espetáculo*, a subtração de elementos católicos presente na obra de Mário de Andrade fazem crescer e proliferar a valorização de religiões minoritárias, como na bela imagem da *mãe de santo* projetada na tela do cenário.

¹³ PODCAST “MUNICIPAL PARA VOCÊ!”: Macunaíma: T01E04. Apresentação: Eric Herrero. Participação: Jésus Figueiredo e Carlos Laerte. Outubro de 2022. Podcast. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0e6Q2mipZmfnE3F6feW885>. Acesso em: 10 de setembro de 2024.

Mãe de santo, em uma luminosidade azul, e solistas, com figurinos vermelhos



Figura 1 - Fotografia do Quadro 3, “Piaimã, o gigante comedor de gente”. *Macunaíma* - Programa do Theatro Municipal. Acervo Do Theatro Municipal/Cedoc. Disponível em: http://theatromunicipal.rj.gov.br/wp-content/uploads/2023/06/programa_56_MACUNA%C3%8DMA-1.pdf. Acesso em: 10 de setembro de 2024

Ao retornar a São Paulo, agora com um cenário urbano colorido pela equipe de artistas do Museu do Graffiti, realiza sua vingança e retoma o amuleto Muiraquitã.

As cores dos figurinos e cenários parecem fazer referência ao quadro “Autorretrato ou *Le manteau rouge*”, pintado pela artista modernista Tarsila de Amaral, contemporânea de Mário de Andrade. A oposição entre vermelho (presente no traje de Piaimã e ao longo dos conflitos travados por Macunaíma) e azul (no vestido de Ci, a Mãe do Mato; no cotidiano freneticamente monótono do primeiro cenário de São Paulo; e na iluminação da mãe de santo) apresentam uma dualidade. No entanto, essa oposição é suspensa pela cena dos materiais reciclados utilizados no lixão, bem como pelas paredes com pinturas de grafite. Em comum, ambos indicam estilos urbanos contemporâneos e periféricos que atravessam os modelos tradicionais.

Na constante tentativa de escapar de toda rigidez, os bailarinos atuam - em conjunto com os cenários, figurinos e sonoridades - como se guiados apenas por seus desejos, expressando o charme do herói imaginado inicialmente por Mário de Andrade.

Diante da necessidade de transpor a narrativa literária para a imagem teatral, os movimentos do *Espetáculo*, acompanhando as transformações dos personagens, foram decisivos para o sucesso da adaptação do livro de Mário de Andrade. Através dessas novas formas de linguagem, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* estende sua atualidade para além da obra literária, demonstrando sua potência artística e crítica.

Igor Corrêa, Diretor de Imagem e Fotografia do *Ballet Macunaíma*, ao tratar das inovações realizadas em relação à rapsódia de Mário de Andrade, comentou sobre o processo criativo imagético que permitiu a construção de variações na narrativa:

“Macunaíma [*ballet*] começa antes do que começa a história do Mário de Andrade [...] Macunaíma é um ser que se transforma o tempo inteiro. Então o que seria essa expectativa? Eu acho que a gente pode colocar o público nessa situação. Quem é o Macunaíma nessa versão? E aí a gente brincou: Macunaíma pode ser trans; pode ter *dreads*; ter [cabelo] *black*; ser um cara de terno. Então vamos tentar investigar e criar essas possibilidades. Essa pluralidade do personagem para, quando ele nascer, ele ser o que é. Mas, de fato, ele começa a se transformar mais vezes ao longo da história”¹⁴

A conjunção de imagens em movimento, sobretudo no interlúdio, introduziu linhas de fuga para efetuar releituras das aventuras do herói transformista, dentre as quais uma cena alcançou posição de destaque:

“A cena - uma cena chave que está presente no filme e no livro - que diz a temporalidade de quando ele vai para São Paulo, ele vê aquela fonte de água, toma banho e fica branco. O Jiguê chega na fonte e a água já tá ficando amarelada. Ele fica amarelo. O terceiro irmão cai e só fica com a palma da mão branca. O Carlos [Laerte] falou para mim: eu, sendo um homem negro, sofreu muita piada com essa questão das mãos brancas, em referência à obra”¹⁵

¹⁴ PODCAST “MUNICIPAL PARA VOCÊ!”: *Macunaíma: T02E05*. Apresentação: Eric Herrero. Participação: Ronaldo Miranda e Igor Corrêa. Junho de 2023. Podcast. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2URFAKG1ba0Iih784Lwcan>. Acesso em: 10 de setembro de 2024.

¹⁵ PODCAST “MUNICIPAL PARA VOCÊ!”: *Macunaíma: T02E05*. Apresentação: Eric Herrero. Participação: Ronaldo Miranda e Igor Corrêa. Junho de 2023. Podcast. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2URFAKG1ba0Iih784Lwcan>. Acesso em: 10 de setembro de 2024.

A posição adotada pela adaptação para criar o trecho mencionado, em que o personagem se transforma em “homem branco de olhos azuis”, foi utilizar como recurso uma tela digital que projeta uma sequência de imagens. O estilo remete aos filtros fotográficos típicos de aplicativos como o *Instagram*, e cada imagem expressa a virtualidade de identidades possíveis ao personagem. Se tornar homem branco, nesse cenário, representa a transformação de Macunaíma como adequação aos códigos normativos dominantes, procurar signos que o tornem aceitável para “adentrar aquela cidade grande de São Paulo”¹⁶.

Linha de fuga na transformação de Macunaíma



Figura 2 - Fotografia apresentada na reportagem “Balé Macunaíma estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro”, do site Agência Brasil, publicado em 22/09/2022 - Fotografia: Fernando Frazão. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-09/bale-macunaima-estreia-no-theatro-municipal-do-rio-de-janeiro#>. Acesso em: 10 de setembro de 2024.

No palco, entra em cena um duplo do herói em substituição ao primeiro bailarino, transformando-se em Macunaíma e transformando o próprio Macunaíma. O movimento do segundo bailarino de entrar em um figurino que parece dificultar o seu acesso lem-

¹⁶ PODCAST “MUNICIPAL PARA VOCÊ!”: *Macunaíma: T02E05*. Apresentação: Eric Herrero. Participação: Ronaldo Miranda e Igor Corrêa. Junho de 2023. Podcast. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/episo-de/2URFAKG1ba0lih784Lwcan>. Acesso em: 10 de setembro de 2024.

bra uma metamorfose kafkiana: uma transformação visceral e extremamente corporal, como se o figurino fosse a própria pele do personagem. No mesmo sentido, penetrando forçosamente esse traje socialmente aceito para os moldes de São Paulo, em um estilo realista fantasioso, faz ecoar as críticas decoloniais de Franz Fanon:

“Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será”¹⁷

Sem dúvida é um dos pontos altos do *Espetáculo* e sua qualidade aparece em um ato criativo, inovador em relação à obra literária de Mario de Andrade, mas que em nada deve a imagem de Macunaíma. O *herói sem nenhum caráter* é um transformista, uma metamorfose ambulante, de modo que sua memória é uma fragmentação, variação contínua de produção de diferenças. No mesmo sentido, a escrita literária de Mário de Andrade, narrador que dá voz a essa construção coletiva que é Macunaíma, funciona como um processo de descodificação da literatura oficial (erudita e lusitana) ao introduzir fragmentos culturais e linguísticos dos “povos menores” brasileiros. Não para representá-los, visto que ausentes, mas para inventar possibilidades estéticas, novos estilos e formas de sensibilidades.

Logo, devido suas próprias características, adaptar *Macunaíma* é sempre uma atividade que demanda criatividade e coragem para atualizá-la, esquivando-se de repetições. Bem como sempre é um ato político, um posicionamento perverso que tensiona a normatividade majoritária e libera múltiplos fluxos de potencialidades minoritárias.

E uma vez publicada a obra literária, Macunaíma não parou de traçar linhas de fuga. O herói não pertence mais a Mário de Andrade¹⁸. Assim, sempre que for preciso a presença desse herói perverso, mais precisamente de sua potencialidade transformadora, sua imagem pode ser invocada como um inconformismo diante das normas dominantes. Temporalidades, espacialidades e valores que se conectam em um campo de virtualidade que transcendem a representação de uma identidade unificada.

¹⁷ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 34.

¹⁸ “É o dever do escritor. Kafka para a Europa central, Melville para a América, apresentam a literatura como enunciação colectiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que, por intermédio do escritor e nele próprio, encontram a sua expressão. Ainda que reenvie sempre para agentes singulares, a literatura é agenciamento colectivo de enunciação”. In: DELEUZE, Gilles. *La Littérature et la Vie*. In: Critique et Clinique, Minuit, Paris, 1993, p. 11-17.

E é através do “Makunaima mobilizado pelos próprios povos indígenas, no campo de constituição de uma literatura e uma arte indígena contemporâneas ou cosmopolíticas”¹⁹, isto é, não na intenção de enunciar um povo menor, mas na própria presença dessa gentitude, que o herói parece renascer mais uma vez. E talvez continue renascendo, cada vez mais potente, sempre que as gentes impelidas às margens precisarem criar linhas de fuga que esquivem das formas sociais que as sufocam.

Nesse cenário, Macunaíma pode ser um jovem negro percorrendo as vielas rizomáticas de uma favela²⁰. Pode ser uma mulher que enfrenta os *Venceslau Pietro Pietra* nas esquinas noturnas. Pode até mesmo ser espetáculo de *ballet* inaugurado em uma estrutura arquitetônica herdada dos modismos importados da *Belle Époque* francesa. Mas nunca será uma representação, muito menos um devir majoritário. Em resumo, a imagem de Macunaíma expressa a urgência de traçar linhas de fugas que possibilitem escapar de moldes dominantes que oprimem, quer sejam estéticos, quer sejam políticos.

Considerações finais

As novas linguagens utilizadas no *Espetáculo Macunaíma* coincidem com as características da própria rapsódia de Mário de Andrade. O devir do herói sem caráter, sem identidade e território fixo, permitem a revitalização da obra através da penetração de novas línguas menores. Essa fluidez mantém sua relevância crítica atual mesmo quase um século depois. Assim, antes do *ballet*, Macunaíma já foi pintura, filme e espetáculo teatral. Cada qual, em sua forma e estilo, realiza a “captura de um fragmento de código, e não a reprodução de uma imagem”²¹. Macunaíma, por conseguinte, expressa uma memória que não se propõe a representar valores estáticos. Em verdade, inspira como imperativo uma desterritorialização estética aberta a devires transformadores, possibilidades de esquiiva diante de tentativas de regramentos normativos majoritários.

Não por acaso, a presença de artistas da equipe do Museu do Graffiti na confecção do cenário do espetáculo enuncia essa capacidade de incorporar estilos minoritários. Sendo um dos quatro elementos do Hip-Hop (ao lado do DJ, Breakdance e MC), o grafite é vinculado a esse movimento político-artístico cuja origem remete às culturas urbanas marginalizadas dos guetos de Nova York, difundidas por volta dos anos de 1970. No Brasil,

¹⁹ MENDES, Alexandre F. *Macunaíma: Artista da Transformação*. In: Passages de Paris, n.º 22/23 (2021/2022), p. 140.

²⁰ Não por acaso, a imagem do “herói sem caráter” costuma ser referenciada nas músicas do gênero Rap, os nossos rapsodos atuais. Cf. “*Capitães de areia*”. In: BACO Exu do Blues. Bluesman. Salvador: 999, 2018.

²¹ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2024, p. 29.

foi incorporada à cultura periférica e popularizada pelo coletivo paulistano Racionais Mc's²², sobretudo a partir dos anos de 1990, adquirindo características específicas em relação ao estilo norte-americano.

Ao mesmo tempo, o processo de adaptação se entrelaçou com outras multiplicidades de linguagens artísticas contemporâneas, presente tanto na dança concebida e elaborada pelo coreógrafo Carlos Laerte, como na composição inédita de Roberto Miranda, que combina músicas universais com sonoridades brasileiras²³. Tarefas realizadas com excelência, considerando as dificuldades de efetivar uma releitura para outra forma artística, conjugando uma linguagem literária com a dança e o audiovisual.

O *Espetáculo de Ballet* inaugurado pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro concretiza possibilidades inovadoras. Revitaliza a arte homenageada ao ressaltar a potência dessa literatura menor que é *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, dando continuidade ao devir minoritário de um “povo que falta”, mas que reivindica afirmativamente cada vez mais sua presença.

²² Antes de se tornarem clássicos, o grupo Racionais Mc's e o Hip-Hop, em geral, foram alvos de constantes ataques: tanto coercitivos, através da repressão policial, quanto pela mídia hegemônica.

²³ “Com tantos elementos nacionalistas nesse romance agora transformado em dança, que são fruto da pródiga imaginação de Mário de Andrade e do criativo libreto de André Cardoso, a música que criei para o balé Macunaíma equilibra o elemento nacional com a linguagem universal. Faz conviver arquétipos sonoros brasileiros com recursos extremamente contemporâneos, na textura, na harmonia e na orquestração da partitura criada”. In: MIRANDA, Roberto. *O nacional e o universal na música para “MACUNAÍMA”*. Macunaíma - Programa do Theatro Municipal. Acervo Do Theatro Municipal/Cedoc.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Lafonte, 2019.

_____. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Organizadores: Miguel Sanches Neto, Silvana Oliveira. Chapecó: Ed. UFFS, 2019.

DELEUZE, Gilles. **La Littérature et la Vie**. In: Critique et Clinique, Minuit, Paris, 1993.

DELEUZE, Gille. GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

DERRIDA, Jacques. **Força da lei: o fundamento mítico da autoridade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.

MENDES, Alexandre F. **Macunaíma: Artista da Transformação**. In: Passages de Paris, n.º 22/23 (2021/2022).

MENDES, Alexandre F. **Direito e Literatura: A Presença de Makunaima**. In: RFD - Revista da Faculdade de Direito da UERJ - Rio de Janeiro, N. 40, DEZ. 2021.

PODCAST “MUNICIPAL PARA VOCÊ!”: **Macunaíma: T01E04**. Apresentação: Eric Herrero. Participação: Jésus Figueiredo e Carlos Laerte. Outubro de 2022. Podcast. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0e6Q2mipZmfE3F6feW885>. Acesso em: 10 de setembro de 2024.

PODCAST “MUNICIPAL PARA VOCÊ!”: **Macunaíma: T02E05**. Apresentação: Eric Herrero. Participação: Ronaldo Miranda e Igor Corrêa. Junho de 2023. Podcast. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2URFAKG1ba0Iih784Lw-can>. Acesso em: 10 de setembro de 2024.

HOMENAGEM A CLEMENTINA DE JESUS NO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO



Ana Carolina de Freitas Umbelino Professora e pesquisadora na área de moda e artes têxteis. Atualmente, leciona na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Escola Carioca de Artes Têxteis, com foco em modelagem e figurino. Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais (FGV) e doutoranda em Economia Criativa (ESPM), dedica-se ao estudo da costura, design e história do vestuário. Além do ensino, administra o site “Clube da Modelista”, onde compartilha moldes e conteúdos especializados. Com sólida experiência acadêmica e profissional, busca unir teoria e prática para o desenvolvimento da moda no Brasil.

Biografia das pessoas e biografia dos objetos

Este artigo trata de biografias, mas não apenas de uma biografia individual, e sim de uma interseção entre a trajetória de uma cantora e a história de um objeto. Clementina de Jesus, artista do samba, do jongo e do terreiro, subiu ao palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1983 para receber homenagens e levar a música popular brasileira ao teatro da elite. No entanto, mais do que a biografia da cantora, interessa aqui a análise da vestimenta utilizada por ela na ocasião do tributo, explorando a biografia desse traje e sua relação com a trajetória da artista, além da fluidez dos espaços urbanos de espetáculo na contemporaneidade.

Ao pensar em moda e vestuário, a associação imediata recai sobre os processos de produção e comercialização das roupas, ou seja, a moda inserida no contexto da mercantilização e de seus valores de uso e de troca. No entanto, com menor frequência as roupas são compreendidas como bens culturais dotados de características subjetivas. Igor Kopytoff, em *A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo* (2008), afirma que “a produção de mercadorias é também um processo cognitivo e cultural: as mercadorias devem ser não apenas produzidas materialmente como coisas, mas também culturalmente sinalizadas como um determinado tipo de coisas”. Dessa forma, torna-se possível analisar vestimentas não apenas como produtos materiais, mas como objetos inseridos em um contexto cultural que lhes atribui funções estéticas, utilitárias e simbólicas.

Kopytoff pontua que para investigar sociologicamente os objetos, podemos propor sobre eles as mesmas questões que colocamos à biografia de pessoas. Qual é o status desse objeto em relação ao contexto histórico e cultural e o que caracteriza esse status? De onde vem esse objeto e quem o fabricou? Qual foi o trajeto percorrido por essa coisa, seus usos e pertencimentos? Quais usos são considerados ideais para ela ou não? Em qual mercado cultural se situa? O que acontece quando esse objeto vai ficando mais velho, e quando sua utilidade termina?

Para o autor, “as reações culturais a tais detalhes biográficos revelam um emaranhado de julgamentos estéticos, históricos e mesmo políticos, e de convicções e valores que moldam as nossas atitudes quanto a objetos designados como ‘arte’” (KOPYTOFF, 2008). Essa perspectiva pode, portanto, ser estendida às vestimentas.

O estudo das roupas pelo viés biográfico as afasta da posição de simples mercadorias, singularizando o que foi mercantilizado. Quanto mais aspectos simbólicos e maior a singularização, mais esses objetos tornam-se sacralizados. A sociedade ocidental tende a conferir singularidade a diversos objetos, desde os mais raros, como um vestido de alta-costura, até os mais corriqueiros, como um par de sandálias que já adquiriu a forma do pé de quem as usa. Essa singularização pode ocorrer tanto de forma particular – como

no caso de uma roupa herdada e guardada por seu valor afetivo – quanto de maneira coletiva. A vestimenta utilizada por uma grande cantora em uma ocasião especial pode fazer parte desse segundo tipo de singularização. No entanto, essa coletividade não é universal, mas restrita a nichos, dependendo dos valores compartilhados por esse grupo e do interesse em ressignificar ou mercantilizar esses objetos.

Na perspectiva da cultura material, Daniel Miller (2013), em *Por que a indumentária não é algo superficial*, discute a abordagem tradicional que compreende as roupas como linguagem. Segundo ele, “roupas representam diferenças de gênero, mas também de classe, nível de educação, cultura de origem, confiança ou timidez, função ocupacional em contraste com o lazer noturno”. No entanto, ao considerar a indumentária apenas sob esse aspecto, as roupas acabam sendo vistas apenas como representações, desprovidas de valor próprio, como meros “trecos inanimados” (MILLER, 2013). Miller propõe uma reflexão diferente: as roupas não apenas refletem identidades, mas participam ativamente da construção de quem as veste. Há um universo de relações possíveis entre indivíduos e suas vestimentas.

As questões levantadas por Kopytoff serão aplicadas ao figurino utilizado por Clementina de Jesus no show em sua homenagem no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1983, com o objetivo de compreender os diferentes contextos que conferem significado a essa vestimenta, para além da sua materialidade.

Clementina de Jesus

Clementina de Jesus nasceu na cidade de Valença, à época Marquês de Valença, no dia 7 de fevereiro de 1901. A região, pertencente ao Vale do Café fluminense, teve até meados do século XIX uma grande produção cafeeira que usou da força de trabalho de muitas pessoas escravizadas. Culturalmente o local abriga até hoje uma grande riqueza cultural afro-brasileira, com a existência de quilombos, grupos de jongo, congada e folia de reis.

A mãe de Clementina, Amélia Laura de Jesus dos Santos era parteira e rezadeira, e nasceu livre por conta da Lei do Ventre Livre, de 1871. Porém seus pais, os avós de Clementina, Isaac e Eva haviam sido escravizados. O pai de Clementina, Paulo Batista dos Santos, era pedreiro e carpinteiro. Nos depoimentos que deu ao Museu da Imagem e do Som, Quelé, um dos apelidos de Clementina, diz ter vivido uma vida muito feliz ao lado dos pais na pequena casa em que viviam no interior do estado do Rio de Janeiro. O cantor e compositor Elton Medeiros conta que muitas das músicas que ouviu Quelé cantar foram aprendidas por ela na beira do rio que passava nos fundos de sua casa.

Neste mesmo depoimento ao MIS-RJ, Clementina conta sobre o convívio com a mãe na beira do rio,

Ela estava lavando roupa, eu ali por perto. Lavando e cantando, e de vez em quando ela dizia ‘Tina [o apelido de Clementina na infância], vá acender esse cachimbo.’ E eu respondia ‘Sim, senhora.’ Botava fumo, acendia e trazia pra ela, e ela estava cantando. Assim que eu aprendi umas coisinhas gostosas que ela cantava. A roupa batia na prancha, marcando o passo do canto, espirrando água e sabão na minha cara. E eu acorçada, cantando baixinho para aprender com a mãe. (CASTRO, n.p.)

Em 1908 Quelé se muda com os pais para a cidade do Rio de Janeiro. Um tio seu chamado Florentino convenceu seu pai a ir para a capital com a esperança de ser mais bem remunerado por seus serviços. Chegaram em meio às reformas urbanísticas do então prefeito Pereira Passos e um ano antes da inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Apesar do pouco acesso à educação pelas camadas mais pobres da população, Clementina conseguiu se alfabetizar e tinha como sonho de infância e adolescência se tornar professora. Durante toda a infância e juventude se multiplicam os momentos em que a música se faz presente na vida de Quelé. O coro da escola onde estudava e que cantava nas missas e os pastoris nos quais participava na época do natal no bairro de Jacarepaguá onde morava, por exemplo.

Quando ainda era adolescente seu pai morreu e ela precisou se mudar com a mãe para a casa de um tio no bairro de Sampaio. A partir de então começou a frequentar ambientes em que tinha contato com sambistas, como Paulo da Portela.

No que se refere à religiosidade, Clementina vivia o sincretismo, assim como grande parte da população brasileira daquele período. Sua mãe era rezadeira e muitos vizinhos a procuravam em busca do alívio de doenças, quebrantos e mau-olhado. Por não aceitar dinheiro, Amélia era retribuída com alimentos como galinha, beterraba, alface e outras coisas que as pessoas produziam em seus quintais.

Clementina e sua mãe moravam próximas a um terreiro de candomblé e Quelé passou a frequentar o local por curiosidade e por gostar dos cantos. Como ela mesma afirmou num depoimento ao MIS-RJ, “gostava das festas e dos rituais, mas nunca acreditei. Eu gostava de cantar, porque tinha prazer, não que acreditasse” (CASTRO, 2017, n.p.). Acreditando ou não, este convívio foi de grande influência no repertório, nas maneiras e no vestuário de Clementina.

Envolvida com o mundo do samba e do carnaval, foi diretora em blocos e escolas de samba, ensaiadora de pastoras e componente da ala das baianas. Teve contato ainda na década de 1920 com grandes nomes da música como Pixinguinha, Donga, João da Baiana e chegou a frequentar os encontros na casa de Tia Ciata. Quando se casou com o mangueirense Albino Corrêa Bastos da Silva, o Pé Grande, Clementina passou a frequentar as rodas de partido-alto do morro da Mangueira. Segundo contam os autores da biografia *Quelé, a voz da cor* (CASTRO, 2017),

Clementina rapidamente se identificou com a esposa de [Carlos] Cachaça, Clotilde de Oliveira, a Dona Menina, e as duas se tornaram parceiras e ‘desafiantes’ na hora do partido-alto. Dona Neuma, que era filha de Saturnino Golçalves, um dos fundadores da Mangueira, relembrou a parceria entre as duas, exaltando a capacidade de Quelé de se destacar em uma atividade habitualmente dominada pelos homens: ‘A Clementina com a Menina fazendo os versos... o que uma dizia, a outra rebatia dizendo os outros versos. Era uma coisa incrível mesmo. Pra mim, só homem fazia aquilo, mas elas davam conta do recado direitinho (CASTRO, 2017, n.p.).

Clementina, que era empregada doméstica, mas complementava a renda fazendo quitutes para festas da vizinhança ou para vender em festas religiosas, frequentava os partidos que aconteciam durante a os dias de Nossa Senhora da Penha e também de Nossa Senhora da Glória. Na Taberna da Glória, bar aos pés da ladeira onde se encontra a igreja, Clementina conheceu o produtor musical e poeta Hermínio Bello de Carvalho. Ele ficou impressionado com a voz de Quelé e desde então procurou desenvolver a carreira da cantora, que já estava na época com 62 anos.

Clementina no Municipal

Com este encontro Clementina passou a se envolver em diferentes projetos musicais. Sua primeira apresentação foi no Teatro Jovem, localizado na Praia de Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro, pertencia à União das Operárias de Jesus e estava sublocado para um estudante de arquitetura de nome Kleber Santos. O ambiente tinha capacidade para 150 pessoas. Os autores de sua biografia contam que

Ao deixar a casa da rua Acaú e se dirigir para o teatro no bairro de Botafogo, Quelé estava inquieta, as mãos agitadas apoiadas no colo, Albino tentando acalmá-la, em vão. O recital estava programado para as 21 horas. Horas antes, ela entrou no camarim e não acreditou quando viu o vestido que estava reservado

a ela para a noite de cantoria. Um modelo de rendas claras, todo bordado, de longe o vestido mais caro que havia colocado na vida. A peça custava 80 mil cruzeiros, cerca de três vezes mais do que Clementina ganhava como empregada doméstica no Grajaú. Vestida com todo requinte que uma noite de gala pede, Clementina de Jesus pisou no Teatro Jovem para encarar seu primeiro desafio musical (CASTRO, 2017, n.p.).

Esse trecho destaca a relação entre o vestido como mercadoria, cujo custo é amplamente evidenciado, e a força de trabalho de Clementina, igualmente mercantilizada. No entanto, o vestido representa a transição da sua função de empregada doméstica para a sua profissionalização como cantora. Mais do que um símbolo de mudança de status, ele possui a capacidade de transformá-la em um artista pronto para o palco de um teatro. Nesse sentido, é pertinente retomar Daniel Miller (2013, p. 61), que afirma: “se mirarmos a longo prazo, torna-se ainda mais claro que não só a indumentária está mudando, mas o outro lado da inovação, o eu, está mudando também.”

Entre apresentações, álbuns e viagens ao exterior e uma vida de muita luta e inconstâncias do meio artístico, Clementina construiu sua carreira como cantora. Desde a comemoração de seus 80 anos, Quelé vinha recebendo diversas homenagens. A festa de seu aniversário aconteceu em São Paulo com cerca de mil pessoas presentes. Clementina apareceu por volta da meia-noite depois de fazer um show na zona Leste da cidade e usava um vestido branco e turbante com uma estrela prateada no alto. O figurino foi criado pelo estilista Clodovil Hernandez, que algumas gerações conhecem por suas aparições televisivas nos anos 2000, mas que teve uma grande importância para a moda nacional nos anos 1970 e 1980.

Entre as homenagens, Quelé foi tema em 1983 do samba-enredo da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, intitulado *A Grande constelação das estrelas negras*. No entanto, a que mais a surpreendeu foi a promovida pelo então secretário de cultura do governo do estado do Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro, no esplendoroso Theatro Municipal.

Para a homenagem, Darcy Ribeiro reuniu nomes de peso: Gilberto Gil, Elizeth Cardoso, Beth Carvalho, Paulinho da Viola, a ala das baianas e a bateria da Mangueira, além da orquestra sinfônica do teatro. Mas houve críticas internas e externas ao Municipal, argumentando que a acústica não era feita para espetáculos microfônados ou, o pior, a alegação do maestro Henrique Morelembaum de que a apresentação deveria ocorrer nas escadarias do Municipal, porque Clementina de Jesus se sentiria muito melhor ali. Mas como veremos, esse tipo pensamento não era novo.

Antes da inauguração do Theatro Municipal em 1909, outros espaços teatrais faziam parte do cenário da cidade do Rio de Janeiro. São exemplos o Real Theatro de São João localizado na então Largo do Rocio, depois chamado de Praça da Constituição e posteriormente Praça Tiradentes, e seu entorno. Com a inauguração do Real Theatro em 1813 o largo se tornou central na vida cultural da cidade.

Em seus corredores e salões era possível ver e ser visto. Por lá desfilava a elite palaciana, os funcionários públicos de alto escalão, os militares de alta patente e comerciantes e fazendeiros com influência na política local e nacional. Aconteciam ali noites de gala, chás e grandes espetáculos. A presença da corte na cidade pedia um lugar onde seus códigos simbólicos pudessem circular através das roupas da moda, da etiqueta, dos costumes e da ordem social. O espaço sagrado da elite não poderia ser maculado pela pobreza, nem por costumes “imorais”.

Na mesma região do Real Theatro de São João surgiram diversos estabelecimentos com o objetivo de apresentações teatrais ou musicais, para diferentes tipos de público. Entre eles inaugurou em 1823 a Companhia do teatro particular da Praça da Constituição, bem próxima ao São João. A Companhia era conhecida como *Theatrinho*, e recebeu licença para funcionar duas vezes por mês, contanto que não coincidisse com as atividades no teatro principal.

Ali aconteceu um incidente em setembro de 1823 com Maria Domitila de Castro Canto e Mello, a Marquesa de Santos. Domitila foi barrada ao tentar assistir um espetáculo no Theatrinho. O motivo era seu caso amoroso com o imperador D. Pedro I. Depois do ocorrido, o barbeiro do Paço Imperial, Plácido Antônio Pereira de Abreu, seguindo ordens de Pedro I, comprou o teatro e expulsou a companhia de lá, encerrando as atividades do lugar. Com este exemplo gostaria de demonstrar como a elite busca controlar moralmente o espaço há bastante tempo.

O traje de Clementina

Para responder às perguntas propostas por Kopytoff na investigação sobre a biografia da roupa utilizada por Clementina de Jesus na homenagem realizada em sua honra, a análise se baseia nas poucas imagens disponíveis, uma vez que o objeto material não está acessível. As fotografias encontradas na internet, em especial no site do jornal O Globo, coincidem com as presentes na biografia amplamente citada neste estudo. Diante desse contexto, mais do que afirmações definitivas, a observação dessas imagens tende a gerar novas indagações sobre a peça e seu significado.

Podemos observar nas imagens do dia da homenagem no Theatro Municipal, que Clementina usa um vestido longo, claro (possivelmente branco) com um tecido de trama fechada como base do corpo e da saia e uma sobreposição de renda sobre eles, além das mangas feitas apenas de renda. Existe uma fita de tecido amarrada na cintura formando um laço simples. O turbante na cabeça também é de cor clara e brincos esféricos, parecendo grandes pérolas.



Clementina com Dona Zica, Beth Carvalho e outras personalidades da Mangueira

Vimos que Clementina buscava estar sempre muito bem arrumada, não importando o espaço onde se apresentasse. Entretanto, o Municipal tem um alto valor percebido e códigos vestimentares rígidos, somado ao transtorno causado pela elite para a não execução do espetáculo, a roupa tem o caráter de reforçar o merecimento e o pertencimento de Quelé em relação a esse espaço. A escolha de uma saia longa para o vestido e não midi, como a usada por Beth Carvalho, denota não apenas uma marcação de idade, mas também a declaração de que Quelé está em posição de destaque. Poderíamos até fazer uma associação com reinado. Neste ponto, se unem à indumentária o turbante, uma de suas marcas registradas, como coroa e a cadeira de palha como trono.

Não foram encontradas informações de quem fabricou esta roupa ou onde pode ter sido comprada. Pela descrição se assemelha à usada três anos antes na ocasião de seu aniversário, mas não é possível fazer qualquer afirmação nesse sentido. Visto que Clementina vestiu roupas de estilistas e outras de valor alto, não é possível deduzir se esta roupa foi feita por uma costureira de bairro ou por alguma marca ou estilista de destaque na época. Algumas indagações se colocam. Será que ela escolheu o tecido e o feitio ou alguém escolheu e ela

apenas concordou? Será que a roupa já existia e não foi criada especialmente para a ocasião? Se corresponder à mesma roupa criada por Clodovil, seria esse seu traje de celebração?

Com certeza, analisando outras imagens da artista, essa não é a indumentária que utiliza no cotidiano, fora dos palcos. Portanto, seus usos ideais, segundo outros registros e descrições sobre a cantora são em momentos de apresentação e de grande exposição da imagem. Ele se situa no mercado dos figurinos e espetáculos em que a pessoa que usa precisa estar em destaque

A análise das imagens disponíveis revela detalhes significativos sobre a vestimenta escolhida por Clementina de Jesus para a homenagem no Theatro Municipal. O vestido longo, claro, com sobreposição de renda e mangas transparentes, acompanhado de um turbante e brincos esféricos, compõe um traje que vai além da estética, assumindo um papel simbólico. Se, por um lado, sua vestimenta reforça o pertencimento e a legitimidade de Clementina naquele espaço de prestígio, por outro, sua escolha também sugere um diálogo com signos de realeza, em que o turbante pode ser interpretado como uma coroa e a cadeira de palha como um trono.

No entanto, a origem dessa peça permanece incerta. Seria um traje encomendado especialmente para a ocasião, ou uma reutilização de uma vestimenta anterior, possivelmente assinada por Clodovil? Teria sido escolhida por Clementina ou por terceiros? Independentemente de sua procedência, o vestido se alinha ao mercado dos figurinos de espetáculo, evidenciando um uso destinado a momentos de grande visibilidade, diferenciando-se das roupas que Clementina usava em seu cotidiano.

Por fim, surge uma última questão essencial: qual teria sido o destino dessa peça e de todo o acervo de roupas de Clementina de Jesus? Teriam sido preservadas como bens culturais que carregam memórias e histórias, ou descartadas com o tempo por perderem valor comercial ou funcional? A ausência de informações concretas sobre esse patrimônio material nos deixa diante de um campo aberto para investigações futuras, ressaltando a importância de se discutir a preservação de vestimentas que marcam trajetórias e identidades.

Considerações Finais

Para compreender a biografia da indumentária de Clementina de Jesus na homenagem realizada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro na década de 1980, a análise considera dois contextos principais: a trajetória artística e pessoal da cantora e o ambiente no qual o evento ocorreu, ou seja, o teatro. Como ferramentas metodológicas, a História e a Antropologia são empregadas, oferecendo abordagens questionadoras para a compreensão do espaço e dos objetos.

Se contrapõe de um lado a mulher pobre, negra, do interior e do subúrbio, mas com um universo interno riquíssimo, plena de recursos criativos, dona de uma voz única que sustenta a singularidade que nossa sociedade tanto busca para destacar a cultura da mercantilização; e do outro um espaço que se personifica em disputas reais e simbólicas sobre os pertencimentos das diferentes classes e camadas sociais.

A relação de Clementina com a indumentária é ambígua. Ela a utiliza para se transformar em cantora, não a cantadeira e versadeira de partido-alto das rodas de samba que tanto ama e fazem parte do seu DNA, mas a cantora que se apropria dos palcos de teatros e casas de espetáculo. E digo ambígua também porque utiliza de elementos da cultura afro-brasileira, seja no repertório ou no próprio traje, como a roupa branca dos trajes de cerimônia e dos dias santos do candomblé, o turbante sempre presente protegendo a cabeça e suas marcas corporais. Será que ela de fato não acreditava nos ritos e orixás ou a negação vinha do preconceito religioso e racial que sofria?

As reflexões de Kopytoff (2008) contribuem para compreender a indumentária como parte de um processo de mercantilização e ressignificação. O questionamento sobre o status do objeto dentro de um contexto histórico e cultural, sua origem, trajeto e usos ideais, permite tratar o figurino de Clementina não como um mero acessório de cena, mas como um objeto cultural de significado profundo.

Essa homenagem representou um marco da abertura do Municipal a artistas antes excluídos deste ambiente outrora elitista. Nas últimas décadas vêm acontecendo um movimento de democratização do Theatro, inclusive possibilitando que a plateia se sinta mais à vontade para usufruir da sua rica oferta de espetáculos sem constrangimentos. Acredito que essa noite contribuiu para a evolução desta mudança.

Encerra-se com a reflexão de que os espaços de cultura devem tornar-se cada vez mais plurais, sem que, com isso, necessitem perder sua identidade. Da mesma forma, a valorização dos objetos têxteis deve ser intensificada para que fragmentos da memória não se percam e continuem a contar histórias de saberes, fazeres e maneiras de estar no mundo produzindo cultura.

Bibliografia

CASTRO, Felipe; MARQUESINI, Janaína; COSTA, Luana; MUNHOZ, Raquel. **Quelé, a voz da cor:** biografia de Clementina de Jesus. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

GOMÇALVES, Sheila Lopes Leal. **O Teatro e o Político:** práticas sociais no Rio de Janeiro e em Buenos Aires (1830 – 1850). Orientador: Helena Miranda Molloy. 2017. 241 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://repositorio.ufop.br/server/api/core/bitstreams/5cddefcb-cfaa-467b-bd86-b7194217c856/content>. Acesso em: 7 out. 2024.

PIMENTEL, Marcia. Praça Tiradentes: berço da vida noturna carioca. In: **Multirio**. Rio de Janeiro: MultiRio - Empresa Municipal de Multimeios, 30 nov. 2017. Disponível em: <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/13288-pra%C3%A7a-tiradentes-o-ber%C3%A7o-da-vida-noturna-carioca-2#:~:text=O%20Rocio%20s%C3%B3%20surgiu%20em,chamado%20de%20Campo%20dos%20Ciganos>. Acesso em: 13 out. 2024.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In.: APPADURAI, Arjun (org.). A vida social das coisas. Niterói, RJ: EdUFF, 2008

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas:** estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

REAL Theatro de São João. In: KACOWICZ, Davi Aroeira. **Rio Memórias**. Rio de Janeiro: Rio Memórias, 10 out. 2022. Disponível em: <https://riomemorias.com.br/memoria/real-theatro-de-sao-joao/>. Acesso em: 13 out. 2024.

A MODA DO THEATRO



AUTORA CONVIDADA

Alessa Migani Estilista carioca com 23 anos de marca, é formada pela Esdi e mestre pela Central St. Martins, em Londres. Conhecida por sua moda ousada e bem-humorada, já desfilou em cenários inusitados e ganhou destaque internacional em grandes lojas de Paris, Londres, Tóquio e Oriente Médio. Com uma abordagem que mistura arte, design e moda, define suas coleções como “Arte para Vestir”. Além do trabalho como estilista, atuou como diretora de arte em grandes agências de publicidade. É conselheira de moda da prefeitura do Rio de Janeiro, membro do Comitê Gestor da Apex e foi premiada como empresária do ano no Theatro Municipal.

ATO I – A MODA DO THEATRO

A moda acorda, veste, diverte, inspira, emociona, descansa. Ela entra na vida, no teatro carioca, em seus bailes, inspirando os figurinos no palco, nos looks de sua plateia, nas crianças produzidas pelos seus pais. Chega no Pret-à-Porter dos que vem de metrô. Na Aute-Couture dos bailes, no figurino do espetáculo. A vida e seus encontros nas formas de vestir. A moda entra no teatro e se veste com as imagens do espaço teatral e sua arquitetura, suas escadas, luzes, afrescos, mosaicos, vitrais, pisos, cerâmicas e ornamentos. Está presente em todos: na infância da plateia, na equipe acolhedora, na presidente que se apresenta no palco, nas redes e no Instagram, nos ensaios, na coxia, com os mestres da orquestra, figurino, cenários, e toda equipe. O teatro respira e inspira.

Em cinco décadas vividas, sempre estive no teatro, nas óperas italianas com meu pai, nos balés, sem nunca ter sonhado em ser bailarina. Já na adolescência, foi no Theatro Municipal que fiz a minha primeira entrance no mundo da moda. No desfile de novos talentos de uma escola de moda, que aconteceria na escadaria, um amigo da turma da escola que seria o DJ, me convidou para vestir um look e desfilar. Com direito a backstage, make, cabelo e aquele friozinho na barriga... Eu fui.



ATO II – ARQUITETURA & TROMP D'OEIL

Arquitetura do Theatro mergulha na vestimenta. De forma artística no corpo, seu ambiente encaixa e desencaixa nas perspectivas como uma inspiração: na escadaria com suas luminárias, na fachada e sua simetria de colunas, em seus vitrais e afrescos, cria-se uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentemente possuem três.



ATO III – MOSAICOS & ITÁLIA

Em sua arquitetura eclética, a visita guiada logo me transportou para os delicados painéis de mosaicos enviados em 1908 pelo artista italiano Gian Domenico Facchina. Na varanda interna da entrada do Restaurante Assirius, as imagens foram registradas em fotografias para ornar com estampas localizadas, vestidos em cetim, longos e fluidos. Em sua silhueta, uma estrutura de canvas em seu formato de 150x150cm, onde a lembrança de um painel de arte veste o corpo. Obras de artistas italianos aplicadas à arquitetura, como a imponente Águia do Theatro Municipal, de Rodolpho Bernardelli um monumento à italianidade arquitetural carioca. Os vitrais inspiraram estampas e são um espetáculo, em temas de anjos e musicistas, ornar a fachada e escadas, criados pelos artistas alemães Feuerstein e Fugel e executados pela fábrica Franz Mayer, de Munique.

ATO IV – ENCONTRO & AMIZADE / SURPRESAS CARIOCAS

Foi para o consulado Italiano, a convite do cônsul Massimiliano Iacchini, que criei a Coleção Ciao Brasile, Arrivederci Italia. Como tataraneta do alfaiate do Papa, foi um orgulho fazer esta homenagem aos 150 anos da imigração italiana no Brasil. As peças criadas com inspiração na arquitetura italiana já estavam finalizadas para a exposição de moda no evento do Parque Lage, em início de junho, onde o tenor Eric Herrero e a soprano Carolina Morel do Municipal estariam se apresentando. A inspiração era o cenário carioca com influências italianas.

Numa tarde de Domingo, a convite da amiga Narcisa Tamborindeguy, fui assistir ao balé, O Lago dos Cisnes. Nos corredores durante o intervalo, uma surpresa: conheci a encantadora e talentosa Clara Paulino, presidente do Theatro Municipal. Nós duas tínhamos algo, e o mesmo a dizer. A coleção Alessa para o consulado inspirada na Itália tinha peças com forte influência na arquitetura do Municipal e a Clara estava buscando um nome na moda carioca para o projeto da revista Ritmo, edição moda.

ATO V – COLEÇÃO THEATRO MUNICIPAL

O convite para fazer o desfile no Theatro Municipal com a coleção inspirada na paisagem e ambiente exuberantemente sofisticado é ao mesmo tempo acolhedor.

A coleção é inspirada na arte em colunas e mármore italianos decorados na arquitetura de fachada e escadaria de entradas do Teatro Municipal. Foram fotografados e estampados em vestidos longos de crepe com silhueta plissada, estruturando com volume em plissé soleil.

Os modelos da coleção são ternos e alfaiataria de Neoprene, vestidos kaftans de cetim, saias e pantalonas plissadas em crepe, conjuntos de camisetas e calças de jersey, macacões sociais, vestidos chemises e amplos de chiffon, collants com mangas plissadas, vestidos torcidos, camisetas de laçarotes.



Foto: Bia Penteado

As estampas de vitrais de anjos, musicistas e celestiais, afrescos de dançarinas, cerâmicas de teto e piso, mosaicos italianos, fachada, escadaria da entrada, brasão de ferro, múltipla-escolha. E como não poderia deixar de existir na coleção: a camiseta Claraholic, uma homenagem e agradecimento à presidente Clara Paulino.

Acessórios estampados complementam a coleção com mochilas de neoprene, bonés, pin com a icônica águia, óculos, bolsas de matelassê, braceletes de metal estampados e lenços de cetim e chiffon.

ATO VI – MEMÓRIAS E AFETOS / SOUVENIR COM AUTORIA

Positivo e vibrante, o foyer é puro entretenimento, pré e pós espetáculo, cheio de memórias, encontros, e afetos. Famílias, casais, Ana Botafogo, imprensa, celebridades, artistas, o universo cultural carioca, parcerias e colaborações, eternas memórias. Assim surge a ideia da loja no teatro, em seu foyer, com peças autorais e únicas, acervo de desfile, um souvenir desta experiência e paisagem cultural, que se estende além teatro, através da moda.

ATO VII – VESTINDO TEATRO DE MODA

ARTE PARA VESTIR são coleções inspiradas no universo da arte, usando a inspiração das imagens nas estampas; e das formas e silhuetas nas modelagens. As criações da Alessa fazem um dueto com a arte. A coleção atual é inspirada no Theatro Municipal, na sua arte e arquitetura.

ATO VIII – MODELOS E BAILARINAS

Arte para vestir no desfile de entretenimento: bailarinos e bailarinas desfilam e dançam com suas sapatilhas, surpreendem com um pas-de-deux na Passarela. Um verdadeiro mis-en-scène onde dança e passarela se misturam e confundem, figurino e coleção se divertem, o caminhar virando a dança, e na trilha é uma orquestra. Na fila A, a plateia. A vida e a arte no teatro se encontram através da moda.



A moda e seus desfiles sempre desafiam a criatividade, inspiram a ousadia, agregam os olhares de quem cria e de quem assiste, ativando uma curiosidade do vestir e da performance. Este é o caso, onde as bailarinas convidam com seus passos transformando o desfile da passarela em dança.



ATO IX – ARTE PARA VESTIR & SOUVENIR SHOP NO FOYER

A loja Alessa é uma suntuosa exposição de peças únicas desfiladas, um verdadeiro acervo da coleção nas araras e manequins no foyer, onde a moda se transforma em souvenir, e onde o teatro segue com a plateia, em forma de moda, extrapolando seu formato para o um wearable-theater-art. Uma curiosa galeria de arte, ou loja, ou souvenir shop recebem o público convidando para vestir o teatro. Uma exposição-instalação pré e pós espetáculo.

A criação de um desfile site specific na moda do teatro inspirado no lançamento da Revista Ritmo, edição Moda. Uma honra e um grande prazer fazer parte de um projeto excepcional autoral e teatral. Após três décadas, um retorno através da moda ao Theatro Municipal. Um sonho para dreamaholics.

Theatre-se!

FALANDO DE MÔDA



AUTOR CONVIDADO

Felipe Veloso Stylist, diretor criativo, figurinista, palestrante e influenciador com quase 30 anos de experiência em moda. Assinou editoriais para publicações nacionais e internacionais de destaque, como Vogue, Elle, Bazaar, Marie Claire, V Magazine, L'Uomo Vogue e The Face. Na SPFW e na FashionRio, esteve à frente do styling e da direção geral para grifes como Patricia Vieira, Isabela Capeto, NK Store, Triya, Salinas e C&A. Criou campanhas para H.Stern, Nike, Reserva, Natura, Antonio Bernardo, Melissa, Renner, Riachuelo, Coca-Cola, Santander, Absolut e trabalhou internacionalmente para D&G, Esprit e Yamamay. No audiovisual, também produziu figurinos para Caetano Veloso, Regina Casé, Fernanda Montenegro, Gilberto Gil, Lulu Santos, Ivete Sangalo e Paralamas. Como palestrante, lidera workshops de moda e cultura e já colaborou com Gisele Bündchen, Mario Testino, Carine Roitfeld e Kate Moss. Foi capa da Revista ELA (O Globo, abril 2022).

Quando me convidaram para escrever esse artigo, prontamente aceitei. Primeiro, porque falo muito e, sim, tenho muito a dizer, não por pretensão ou sapiência, mas por curiosidade e tempo de casa (estou na MODA há 30 anos!). Mas aqui, diferentemente da minha rotina de tagarela, eu teria de escrever... Pensar em um assunto e seguir, dissertar.

Eita, que difícil isso! Que talento é concentrar as ideias e fluir com destreza e informação. Definitivamente, não sou um escritor.

Adoro “looping” de assuntos! Me distrair nos detalhes, e depois voltar para o início da conversa... Uma história que abre para outra, e outra, e outra... Minhas palestras são assim, falo pelos cotovelos. Até nos intervalos! Acho, sim, que sou um contador de histórias, e isso é uma deliciosa e prazerosa riqueza!

Gosto de dar entrevistas! Elas, de certo modo, me guiam, e assim vou fluindo. É sempre muito divertido e produtivo. Esse exercício nos transforma! Como o princípio da psicanálise, falar nos obriga a ordenar ideias e pensamentos, e isso então, nos faz mais claros para nós mesmos!

Por isso topei me desafiar e escrever.

Como MODA é minha paixão, e um assunto que até hoje me transborda, resolvi dividir esse artigo em pautas de interesse. Capítulos ou ideias que me interessam para o bem ou para o mal, e assim vou também realizando melhor tudo isso em mim! Lá vai...



QUEM SOU EU NA MODA?!

Se eu tivesse que me descrever, diria que na MODA eu sou uma pessoa transversa. Não me encaixo no que se diz de “comum bom gosto”, mas sinto que as pessoas em geral gostam do que eu sou. Talvez esse seja o lance: pareço inadequadamente divertido, mas real. Sou um respiro necessário para que o outro seja livre. E sou de verdade, juro! Quem me conhece sabe, e me diz isso! E assim sigo meu caminho, porque esse é o meu único e maior prazer... vestir de verdade, e com amor, a minha existência!

As pessoas sempre me perguntam o que mais me interessa, o que mais gosto de olhar...

Adoro a imprevisibilidade das coisas, isso é o que mais me fascina. Por isso tenho preguiça da publicidade óbvia, que combina a pessoa com a embalagem do produto, e que tenta dizer que aquilo se usa ali e não aqui.

Adoro o chapéu estranho no elevador, o vestido curto no dia de frio, o salto que caminha no paralelepípedo com dificuldade, o inesperado!

Sou positivamente “Poliânico”.

Não tenho um olhar taxativo ou de julgamento. Adoro acreditar que aquilo é tão empoderador que se justifica, e pronto. É identitário, pessoal, afirmativo e maravilhosamente disruptivo.

Funciona meio assim: O chapéu é seu amuleto, com ele se reconhece e se protege. Mantém firme suas ideias... As pernas são seu carro-chefe, cartão de visita, não há frio que mude isso... Ela anda com dificuldade, mas sua altivez nem a faz lembrar que está de sapatos! E pronto!

VESTIR-SE É UM JEITO DE SE COMUNICAR!

Sempre que penso em MODA, e no que faço, gosto de começar por aí!

Porque além de ser a mais pura verdade, acho que essa frase é otimista! Ela por si só já nos leva a pensar no direito individual de cada um, e também nos sugere novas possibilidades, e isso é UAU!

Mas se olharmos para trás, vemos também que a moda (o vestir) sempre esteve alinhada com a história da humanidade!

O que seria de um rei, sem sua coroa? E a importância dos adornos e vestimentas como símbolo de poder... Mesmo primitivamente, vestir a pele de um animal representava receber sua força e sua energia!

EMPODERAMENTO

Tradução de estado de espírito!

Culturas... Existem infinitas histórias e caminhos que nos “vestiriam” bem para falar de moda, mas aqui escolho a contemporaneidade! O que é a moda hoje?! Aonde ela está?! Que lugar ela ocupa?!

Mercadologicamente falando, somos a quinta maior indústria que emprega e também a segunda mais poluente. Somos o mel e o fel.

Sustentamos e destruímos, e agora, na era digital, estamos perdidos em números e algoritmos que não muito bem conseguimos explicar.

Olhamos tudo, queremos tudo, mas nem tudo que vemos é real, e assim, nos iludimos com falsas ideias de pertencimento e algoritmos.

Nossa, agora, diferentemente da frase inicial, o clima pesou... Mas se você gosta de moda ou tem interesse, para estar na moda, você precisa saber disso tudo!

Vivemos hoje uma enorme mudança de perspectiva. E você vai ver aqui que mergulhar nisso tudo só vai te fortalecer! Primeiro porque a MODA tem esse compromisso com a renovação, com novos olhares, com troca, com aprendizado, e isso é maravilhoso, transformador.

E também porque a moda precisa ser democrática, ou melhor, democratizar as possibilidades, ser plural, inclusiva, para TODOS.



Viu, abrimos mais e mais portas.

Saímos da caixinha, e começamos a construir um novo caminho!

Não vivemos mais uma moda ditatorial, onde a cor tal era a cor da estação, o shape era assim ou assado.

Encontramos espaço para todas as tendências, e mais que isso, para você vestir aquilo que te reconhece, que te expressa, que veste você... para que você possa ser quem você quiser. E se quiser mudar de ideia, tudo bem também! Mas se isso é realmente verdade, e se temos todos essa possibilidade, por que ainda vivemos essas “tendências tão desnecessárias”?! Ou melhor, por que ainda seguimos “tendências”?! Na história da humanidade, por mais individual que cada pessoa pudesse se perceber, a moda sempre também se relacionou com o senso de pertencimento!

Vestir isso ou aquilo te identificava, e ainda te comunicava com o seu grupo, religião, cultura ou simplesmente com os seus afins. Era e é também como nos reconhecíamos em hábitos, ou mesmo como nos expressávamos...

Pronto, voltamos para o início da dissertação. Mas algo aqui ficou mal dito, ou melhor “mal vestido”!

Como funciona essa “comunicação sensorial de moda” para cada um de nós na era da internet?! Quem é a nossa turma?! Ou o nosso clã?!

O que nos reconhece?! Queremos pertencer a um tipo ou grupo apenas?! E a liberdade de querer ser quem se quiser?! O que pode, e o que não pode?! Ainda se pode falar isso?! Todas essas incertezas SÃO a MODA de hoje! Liberdade, Individualidade, Modismos, Responsabilidade Social..

PASSADO & FUTURO

Adoro observar a vida, não só aonde estou, mas entender a ação do tempo sobre ela.

A História da Moda está diretamente ligada à história da humanidade.

Elas caminham juntas, “combinam”!

E também se relacionam com a história da arte, da música, do cinema!

Representatividade de corpos, de gênero, posicionamento racial e até mesmo de questões ligadas a classismo e diferenças socioculturais são pautas atuais também da moda! Por isso sua importância na atualidade!

E é claro que diante da crise ambiental e de todos os questionamentos sobre o futuro do planeta, precisamos e devemos também ter um olhar crítico e muito firme sobre o nosso papel! A MODA está em tudo!

MERCADO

Vivemos uma era de referências!

Estamos revisando décadas, nos “reeditando” e isso hoje, com a facilidade de acesso à pesquisa, é aceleradamente rápido...

Coleções, cápsulas, e novas coleções...

FAST FASHION, pensado para ser periodicamente descartável, e isso tem sido um problema!

Como frear a aceleração do consumo, se é exatamente esse consumo que faz a roda girar?! Como evitar os desperdícios, os acúmulos?! Como tornar rentável uma moda circular, responsável e sustentável?!

Como resolver essas questões, ser economicamente viável, e ainda manter a indústria crescendo, ou pelo menos, sem diminuir?!

Essas são as GRANDES NOVAS e NECESÁRIAS questões do mercado atual, mas as respostas e os caminhos ainda estamos aprendendo a trilhar!

Muito para se pensar e discutir sobre isso tudo aqui!

AUTORALIDADE & AUTENTICIDADE

Essas são palavras que EMPODERAM por si só!

Porque este é o sentimento que nos invade hoje, não ser mais um no rebanho.

Eu poderia falar de muitos movimentos e tendências, mas aqui Upcycling, Second hand e Vintage são as palavras da vez!

Já existe tanto por aí, até mesmo nos nossos próprios guarda-roupas!

Se podemos e devemos ter um estilo próprio, e isso, como falamos antes, nos veste de verdade, que tal recalcularmos a rota e ressignificarmos roupas & acessórios que,

além de lindos e ainda úteis, têm uma história para contar!

Conteúdo! Esse também é um assunto que veste bem hoje em dia, e gera engajamento!

Nossa, quantas palavras atuais... muito NA MODA! Que se fortaleça então a MODA CIRCULAR!

ACOLHIMENTO



Vivemos então na MODA um verdadeiro labirinto de maravilhas e horrores que tem como juiz próprio você! Experimente essa liberdade e reafirme (ou não!) tudo que quiser exibir e esconder.

Vista todas as suas cores ou se reconheça em apenas alguma delas.

Toda escolha é uma linguagem de moda, e como vimos aqui, todas são bem-vindas!

Seja o senhor do seu próprio castelo, o figurinista da sua própria escola, mas, sim, não se esqueça da responsabilidade social que as suas escolhas geram. Isso não se tolera mais, é *démodé*, antigo, egoísta e mais do que isso, destrutivo.

Tolerar e abraçar a escolha do outro é a maior e mais chique tendência sem sombra de dúvida, e essa liberdade é o que a sua alma vai querer vestir!

DIVINAS PERUCAS DE DIVINA LUJAN

do Theatro Municipal ao Carnaval



Madson Oliveira Professor Associado na Escola de Belas Artes/EBA, da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, atuando nos curso de: Graduação em Artes Cênicas - Indumentária e Pós-Graduação em Design, onde orienta trabalhos de pesquisas nos seguintes temas: Figurino, Moda, Artes e Carnaval.

Introdução

Perucaria Carnavalesca é um recorte da trajetória profissional de Divina Lujan (1949), peruqueira argentina, que veio para o Rio de Janeiro no final da década de 1970. Desde então, ela tem adaptado o que aprendeu no curso de caracterização do Teatro Colón (em sua terra natal), para o Theatro Municipal, onde construiu sua carreira profissional e foi funcionária por quatro décadas. Dessa experiência, Divina desenvolveu uma metodologia própria na confecção de perucas para o carnaval das escolas de samba, promovendo inovações que são estudadas pela primeira vez na pesquisa “Divinas Perucas”¹.

Esta pesquisa teve início, ainda de forma exploratória, em agosto de 2019, quando o orientador fez contato com Divina e convidou Rafael Silva, aluno do curso de Artes Cênicas – Indumentária, para realizar uma série de coleta de depoimentos e registros fotográficos, a fim de captar o método de trabalho dela, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A pesquisa oficialmente foi registrada em maio de 2020, quando o estudante do curso de Comunicação Visual Design, Marcos Ribeiro, passou a compor a equipe.

Em março de 2020, o mundo foi impactado com a Pandemia de Covid-19, o que nos obrigou ao isolamento social. Inclusive, essa é uma das questões centrais neste texto, pois a pesquisa sobre Divina Lujan se desenvolveu à distância, com seus participantes em diferentes estados: Divina mora em Niterói/RJ; o orientador estava em Fortaleza/CE; um dos bolsistas foi para Capetinga/MG e o outro para Itapecuru-Mirim/MA. Com tantas distâncias colocadas, tivemos que desenvolver novas estratégias de atuação para que a pesquisa acontecesse, diferente do planejado, mesmo assim de maneira efetiva e em consonância com o que havia sido projetado inicialmente: registro e divulgação da metodologia criativa desenvolvida por Divina. O produto dessa pesquisa gerou alguns apontamentos em forma de apresentação oral em congressos científicos e publicação de artigos para divulgação dos resultados, listados nas referências bibliográficas.

Por meio de adaptações que remoldaram a referida pesquisa, procuramos neste escrito estabelecer algumas noções sobre as estratégias alternativas que foram desenvolvidas. Intencionamos mostrar as linguagens gráficas investigadas para compor uma comunicação didática efetiva da prática pesquisada, articulando essas diferentes possibilidades de representação. E por último, questionamos como o distanciamento social aproximou a investigada, os pesquisadores e o público-alvo, mediados pelos *bits* e *bytes* da internet. Apesar da distância geográfica, o desejo de compartilhar os conhecimentos sobre a perucaria carnavalesca de Divina – fruto de suas décadas de experimentação em ateliê – im-

¹ “Divinas Perucas: 50 anos de formação e ofício da peruqueira Divina Lujan” é como se intitulou a pesquisa PIBIC desenvolvida entre 2019 e 2021, com apoio da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, tendo como bolsistas os estudantes: Rafael Torres Silva e Marcos Ribeiro, orientados pelo Prof. Dr. Madson Oliveira.

pulsionou a resposta aos desafios e resultou na criação dessa espécie de homenagem ao ofício de perucaria, assim como à própria Divina Lujan.

Divina Lujan e a perucaria carnavalesca

Divina Lujan nasceu em 1949, em Buenos Aires/Argentina, onde permaneceu até sua vinda para o Brasil, já adulta e formada em Perucaria e Caracterização pelo ISATC – Instituto Superior de Arte do Teatro Colón. Ela veio com um grupo de argentinos para lecionar oficinas à equipe do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que ensaiava ali sua reabertura de 1978. Terminado o primeiro contrato, Divina permaneceu trabalhando para o Theatro Municipal até fevereiro de 2024 (quando se aposentou), sendo a responsável pelo setor de perucaria daquela instituição, por muitos anos.

Outra de suas atuações é junto ao carnaval das escolas de samba cariocas, onde desenvolveu novas técnicas para a confecção de perucas; prática que, pela falta de bibliografia específica e ineditismo dos processos, acabou por se tornar um recorte dentro de nossa pesquisa, que apresentamos parcialmente exemplos ilustrativos, por meio do saber-fazer da perucaria carnavalesca.

A confluência de saberes e fazeres dentro do carnaval de escola de samba é natural, tendo no barracão o local onde são confeccionados os carros alegóricos, fantasias e adereços. Naquele espaço há um atravessamento de pessoas com diversas idades, localidades e formações, cada uma com sua técnica particular de confecção. Na concepção artística, assinada por carnavalescos, há uma coletividade flagrante e quem ocupa tal cargo atua:

“[...] como o chefe de uma série de profissionais, com especificidades de acordo com as funções necessárias para o desenvolvimento dos desfiles das escolas de samba. Enquanto o carnavalesco desenvolve o enredo e o projeto de fantasias e alegorias, os outros profissionais põem em prática e dão forma ao projeto como um todo. Mesmo o carnavalesco assumindo essa liderança na equipe, o trabalho continua sendo coletivo e, em alguns casos, de criação conjunta” (Oliveira, 2014, p. 324).

Tal criação coletiva é conhecida por Divina Lujan, que tem trabalhado para diversas escolas de samba e foi companheira de criação da premiada carnavalesca Rosa Magalhães²,

² Rosa Lúcia Benedetti Magalhães (1947-2024) foi carnavalesca do GRES Imperatriz Leopoldinense, entre 1992 e 2009, levando o troféu de campeã para a Imperatriz, por 5 vezes.

parceria que destacamos por terem trabalhado juntas, desde os primeiros anos da década de 1990, tendo a inovação como tônica dos afazeres delas.

Antes de se aproximar do carnaval, Divina só atuava na perucaria teatral, que é feita sob medida e com cabelo mais próximo do natural, geralmente implantado fio a fio ou costurado à máquina. Ao iniciar os trabalhos com as escolas de samba, tais técnicas se mostraram inviáveis por algumas razões, como: 1) aumento de quantidade de perucas produzidas (cada ala do desfile tem cerca de 100 brincantes), o que impacta no tempo de confecção; 2) distância do público nas arquibancadas, o cortejo é assistido em algumas posições da avenida a mais de 10 metros de distância, e a peruca precisa ser compreendida de longe; e 3) custo de produção, pois uma peruca muito cara é inviável financeiramente, por isso também a recorrência de materiais alternativos, já que a escolha destes está atrelada à resistência, por conta dos fenômenos climáticos, como a chuva.

Atender tais condicionantes na produção de perucas carnavalescas fez com que Divina desenvolvesse novos modos de fazer. Por isso, algumas técnicas foram elaboradas especificamente para a área carnavalesca, enquanto outras foram adaptadas com base nos conhecimentos da perucaria teatral. E a partir da parceria com Rosa Magalhães, a peruqueira passou a criar coletivamente com a carnavalesca, ao estabelecerem uma discussão de ideias e demandas, e caber à Divina a elaboração de protótipos.

Tal relação de troca começou a levar a atuação em perucaria para além do ofício histórico (teatral e social). Não que Divina já não experimentasse, vez ou outra, essa maior independência na produção teatral, porém na perucaria carnavalesca ela ganhou maior autonomia e compartilhou da criação que ia para a avenida. Devido a isso, percebemos que a peruqueira dialoga com técnicas próprias da produção artesanal, com metodologias do design, que tangenciam a arte. Porém, ela não pertence completamente a nenhum dos dois campos, da maneira como os entendemos hoje, o que gera uma abertura para um lugar outro, que está entre – ou fora de – tais campos.

Durante depoimentos colhidos (em áudio e vídeo) e transcritos posteriormente, recorrentemente, Divina deixava escapar às definições a respeito de sua atuação, que interage com diferentes códigos da produção material. A discussão é extensa, mas trazemos um panorama aproximado daquilo que identificamos no trabalho de Divina:

“[...] interconexão de sentidos entre as áreas das artes, design e artesanato onde os limites entre o técnico e o intelectual, o utilitário e o expressivo, massivo e o local ou entre o formal e informal sofrem um borramento reincidente. O que, na contramão dessa transversalidade, não impede que raptos ideológicos recuperem segmentações radicais que podem gerar estigmas e

hierarquias – geralmente, associados à proteção de nichos de mercado e exclusão de métodos, processos, materiais ou técnicas de setores produtivos e de mercado” (Almeida; Coutinho; Gamba Júnior, 2020, p. 50).

Diversas vezes Divina, ao ser questionada sobre a maneira como entende seu fazer, respondeu a mesma coisa: “sou peruqueira, é tudo isso junto”. Essa percepção confirma que Divina Lujan compreende seu trânsito por várias áreas, e a não-residência fixa em nenhuma delas, uma vez que a única posição em que se reconhece é no ofício da perucaria. Numa análise histórica, percebemos que as distinções confusas vêm de longe e são atravessadas pelas percepções de sociedade, ao longo do tempo. Desenvolver artefatos com qualidades funcionais, ferramentais e ornamentais avança junto da capacidade humana de dominar artefatos. Na prática, no artesanato existe uma consciência processual que não necessariamente parte de um pré-projeto, mas sim de uma memória manual adquirida ao longo do tempo envolvida no fazer. Divina tem algumas técnicas tão intrínsecas que ela nem percebe que são singulares, quando as executa.

Com a revolução industrial, a natureza individual do artesanato perante as subdivisões de produção de um artefato foi colocada como prática ineficiente, por não atender às novas necessidades de demanda de consumo suscitadas na sociedade. Talvez este foi o principal acontecimento que colocou o artesanato em uma condição margeada e paradigmática, entre conceitos que o compreendem como prática desprovida de metodologias projetuais sobre o fazer. Diferente da nova profissão modernista que surgiu, o design, com seus cânones academicamente estabelecidos e justificados para atender à vigência da revolução industrial, operava assim:

“Em vez de contratar muitos artesãos habilitados, bastava um bom designer para gerar o projeto, um bom gerente para supervisionar a produção e um grande número de operários sem qualificação nenhuma para executar as etapas, de preferência como meros operadores de máquinas. A remuneração alta dos dois primeiros era mais do que compensada pelos salários aviltantes pagos aos últimos, com a vantagem adicional de que estes podiam ser demitidos sem risco em épocas de demanda baixa. Assim, a produção em série a partir de um projeto representava para o fabricante uma economia não somente de tempo, mas também de dinheiro” (Cardoso, 2004, p. 26, *apud* Santana, 2013, p. 108).

No ofício da perucaria, Divina atua enquanto produtora de artefatos e utiliza diversas técnicas na confecção para garantir resultados específicos, que ela mesma desenvolveu em seu saber-fazer. Sua memória manual é como uma matriz primordial, a qual busca na tradição do ofício de perucaria o necessário para trabalhar com qualquer outra coisa que não seja cabelo. Fazer perucas poderia já ter ficado no passado das habilidades, sucumbido à industrialização, tendo em mente que o artesanato: “[...] Ao longo de sua história, incorpora valores simbólicos e conquista a capacidade de representar diferentes materialidades, representando não apenas sobre os lugares e a cultura em que se inserem, mas narrando, também, sobre as mãos que os produzem” (Almeida; Coutinho; Gamba Júnior, 2020, p. 63).

Em contraponto, Divina acaba também atuando no design, ao gerar protótipos na criação e gerir equipes com produção em série, embora não desenvolva projetos como é típico daquela *práxis*. Posto isso, começamos a perceber um “mundo encantado de Divina”, ocupando um entrelugar que a peruqueira, enquanto artífice, transita. Ao nosso ver, ela parece estar num lugar intervalar entre o artesanato e o design (sem nos aprofundarmos, por agora no estado da arte).

Homi Bhabha (1998) e Nestor Garcia Canclini (2008) articulam conceitos de hibridização em suas obras nos debates socioculturais, entendendo este termo como resultado de uma cultura originada da mescla de anteriores, na qual atravessam questões como modernismo e colonialismo. No presente artigo, o entrelugar de Divina é percebido na hibridez da produção de seus artefatos, é uma mistura dos campos artesanato, design e arte, com cada parte do processo interagindo com uma ou mais destas áreas. Para ilustrar o debate, apresentamos um caso referente ao processo de confecção de uma peruca carnavalesca que mostra a confluência das áreas e o impacto delas na produção dos artefatos, que levam a assinatura inconfundível de Divina Lujan.

Era do nosso conhecimento que Divina Lujan faz perucas, mas, antes do início da pesquisa, não conhecíamos o seu método de trabalho. Uma aproximação com a artífice e seu processo em ateliê na produção de perucas foi o ponto de partida. Enquanto peruqueira de formação teatral, algumas ferramentas e técnicas são manipuladas por Divina, desde sua formação até os dias atuais. Já outras foram desenvolvidas por ela própria para que perucas de ópera ou *ballet* fossem confeccionadas mais rapidamente e/ou com material alternativo; e as perucas de carnaval – que têm suas especificidades – sejam, além de viável financeiramente, resistentes aos movimentos dançados e às intempéries do tempo.

Tais noções e muitas outras foram-nos apresentadas por meio de depoimentos coletados presencialmente em 2019. Tanto elas, quanto os registros fotográficos foram o primeiro material que trabalhamos na impossibilidade de continuar a captação de depoimentos e

processos. O levantamento preliminar foi catalogado, transcrito, organizado em dossiês temáticos e serviu de base para a criação de esboços para uma representação gráfica. Reuniões virtuais e periódicas passaram a ocorrer em maior número, pela facilidade das plataformas digitais, com discussões que alimentaram produções acadêmicas. De começo, a estratégia foi adaptar, fazer o que estava ao alcance para que a pesquisa fosse continuada.

Nessa fase inicial, sentimos falta de imagens do trabalho de Divina nos palcos, uma vez que conseguimos realizar fotos das perucas nos bastidores. No entanto, ainda era preciso realizar um levantamento de documentos externos (de Teatro e Carnaval) e a impossibilidade de acessar os originais guardados com Divina ao longo dos anos foi contornada pela criação do projeto *NEOlives*³, uma série de treze conversas ao vivo, ocorridas entre outubro e dezembro de 2020 e que, além de abordar o escopo da linha de pesquisa *Formas Particulares de Design*, contou com a presença da peruqueira, em três delas: na primeira, levantamos principalmente registros dos espetáculos teatrais, quando contamos com a presença de Manoel Prôa, aderecista do Theatro Municipal, para compartilhar suas memórias, técnicas e bastidores, junto à peruqueira; na segunda, o foco foi direcionado ao carnaval, a partir da amizade e parceria de Divina com Rosa Magalhães, sendo o trabalho das duas pautado pela inovação. Na ocasião, elas prosearam sobre suas variadas trocas criativas e memórias divertidas, saltadas no tempo; já na terceira e última *live* com a peruqueira, conversamos sobre nossa própria pesquisa, a fim de revisitar os caminhos já percorridos por nós até então, além de levantar curiosidades do percurso e traçar nossos próximos objetivos.

Com essas *lives* finalizamos a primeira fase da pesquisa (levantamento) e daí em diante iniciamos a segunda, com intenção de divulgar as técnicas desenvolvidas e usadas por Divina, na confecção de perucas carnavalescas. A distância causada pela Pandemia de Covid-19 permanecia, mas consideramos a realização de um encontro presencial para registrar a feitura de uma peruca na inteireza, capturando todas as fases desse processo. A organização prévia foi primordial e realizamos toda a preparação para que esse encontro fosse possível, atentando para os mínimos detalhes e cuidados sanitários, o que ocorreu em janeiro de 2021.

A partir dos apontamentos e depoimentos coletados conseguimos sintetizar a respeito da feitura de uma peruca carnavalesca que, geralmente, tem duas fases principais de confecção: a) a base, onde toda a estrutura da peça é confeccionada e b) a plástica, que se refere à visualidade prototipada e conceitual. Dentro dessas fases, existem diversos elementos de confecção. Alguns precisam ser seguidos mais à risca, enquanto outros estão abertos à criatividade.

³ As NEOlives seguem disponíveis no canal YouTube *Formas Particulares de Design*.

A base utilizada na perucaria carnavalesca é um coquinho de tarlatana (moldado de modo a reproduzir os contornos da cabeça humana), cortado com a *montura* já citada e ganha uma fenda ajustável com um pedaço de elástico, na altura da nuca. Essa fenda garante que uma mesma peruca vista um número maior de tamanhos de cabeça. O elástico poderia ser costurado, porém Divina utiliza cola quente e faz essa junção com um gesto específico com a pistola: ela aplica a cola derretida e espalha com o próprio bico da ferramenta (Divina Lujan, 2021). Tal gesto garante que o elástico fique bem fundido à tarlatana, por manter a cola aquecida por um tempo maior e fortalecer a união dos materiais.

Divina Lujan, como artesã, domina completamente o seu ofício de criar perucas. Enquanto designer – embora não faça projetos – desenvolve metodologias e adapta processos de acordo com a funcionalidade que deseja alcançar. A hibridização das duas áreas está inscrita nas perucas que produz e o seu saber-fazer a coloca num entrelugar localizado “entre os dois mundos encantados”: do artesanato e do design. A peruqueira manipula com destreza ferramentas, métodos e gestos, inova sempre que necessário, garantindo o reconhecimento e sucesso no seu trabalho.

No início de nossa pesquisa, tínhamos realizado uma relação bibliográfica sobre perucaria e comentamos resumidamente aqui os principais, a fim de compartilhar o ofício de maneira abrangente, como: Huaixiang (2007)⁴ e Ramos (2013)⁵ escrevem sobre o tema da caracterização de personagens, de maneira mais ampla, sendo as perucas um fragmento disso. Já Lowery (2013)⁶ aborda as silhuetas da perucaria, através dos tempos; e Ruskai; Lowery (2010)⁷ aprofundam um pouco mais as técnicas teatrais de confecção. Todos os livros são estrangeiros, o que já revela a escassez de referências no Brasil. Acrescente-se ainda que em nenhum deles contempla por completo a perucaria teatral que Divina desenvolve, além de não discorrerem muito sobre perucas alternativas e outras maneiras de confecção artística desse artefato.

Por conta dessa carência de material bibliográfico nacional e aproveitando a extensa atuação de Divina Lujan, recortamos metodologicamente a pesquisa com o foco voltado para a perucaria carnavalesca, a partir da qual estão sendo divulgadas técnicas e processos que colaborem no repasse desse conhecimento. Sendo assim, nossa pesquisa apresenta ineditismo bibliográfico e a técnica expande as fronteiras da folia, pela possibilidade de ela ser aplicada em variadas situações artísticas: do carnaval a exposições com manequins; do audiovisual às cabeças de bonecas, considerando inclusive a peruca como suporte plástico nas artes visuais.

⁴ **Costume Craftwork on a Budget:** Clothing, 3D Makeup, Wigs, Millinery & Accessories (2007).

⁵ **Técnicas de Maquillaje Profesional y Caracterización** (2013).

⁶ **Historical Wig Styling:** Ancient Egypt to the 1830s (2013).

⁷ **Wig Making and Styling:** A Complete Guide for Theatre & Film (2010)

Optamos, então, por estruturar uma linha de condução narrativa que parte de uma única encomenda de uma peruca carnavalesca simples, para dar conta dos detalhes contidos no processo completo. Como nosso espaço aqui é restrito, ilustramos parte do processo de confecção de uma peruca carnavalesca.

Para a construção do passo a passo procuramos antecipar, através de uma videochamada com Divina, a compreensão de cada etapa de confecção e elemento de composição. A fala não dá conta de todo o processo, porém a partir da conversa concebemos uma primeira espinha dorsal, da qual passamos a investigar cada vértebra que a compõe. Esse estudo de antecipação, por meio da coleta de depoimento, foi importante para já corrigir de imediato alguns equívocos na organização do processo, destacando aquelas etapas ou modos de fazer que só presencialmente seriam esclarecidos, e por isso, precisariam de mais atenção.

Com o esboço e a espinha processual debatida à distância com Divina, realizamos outro estudo de antecipação, uma organização visual do levantamento preliminar da pesquisa, para perceber as lacunas de material que ainda existiam ao comparar o que planejavamos fazer com o que já tínhamos reunido na fase anterior. O cruzamento de dados foi organizado num *moodboard* no *Photoshop* (Figura 1), no qual estabelecemos pastas com processos e materiais transformando-se em pranchas com tópicos, nos quais distribuímos as fotografias que já tínhamos. Como era previsto e é perceptível visualmente na figura abaixo, as principais lacunas eram do passo a passo da perucaria carnavalesca, dos detalhes de confecção. Já cientes desses pormenores, nos preparamos para a ida de Rafael Silva, bolsista da pesquisa, de Capetinga/MG ao Rio de Janeiro/RJ para registrar e preencher essas lacunas que impediam a montagem do manual.



Figura 1 - Moodboard feito no Photoshop: (a) ferramentas e materiais específicos; (b) peruca experimental finalizada; (c) ausência completa de registros fotográficos. Fonte: Silva; Diniz; Oliveira, 2022

Estabelecemos o ponto de vista que seria utilizado nas ilustrações para que as fotografias já tivessem a perspectiva pretendida – enquadramento superior nas mãos da peruqueira – que simula a observação de quem acompanha o processo sendo executado. Focamos em rotações dos movimentos, para que caso fosse necessário apresentar outros pontos de vista já tivéssemos material capturado, e ainda fizemos fotos de Divina Lujan para eventuais apresentações sobre ela. Na Figura 2, vemos algumas destas fotografias processuais, fruto das elaborações anteriores à visita, os estudos de antecipação foram importantes para que cada detalhe fosse registrado.

Ao realizar os registros fotográficos abaixo, ficamos atentos para nos colocar no lugar do público que lê esse artigo, uma vez que o distanciamento físico deveria ser compensado pelo olhar, registrando em diversas fotos, mesmo sem sermos profissionais desse ofício. Era necessário transmitir os movimentos, os saberes de Divina e, por meio do acesso ao material, as pessoas podem compreender os processos do saber-fazer de perucas artísticas.



Figura 2 - Registros fotográficos, mostrando o coquinho revestido com acrílico e malha, jan./2021
Fonte: Silva; Diniz; Oliveira, 2022

Para alcançarmos tal compreensão – de transmissão e aprendizagem – nos organizamos de forma a atuarmos enquanto observadores-participantes, realizando uma espécie de mediação entre Divina (que domina a técnica) e os leitores que pretendem entender, de modo que a comunicação visual do nosso escrito facilite a visualização dos processos e dos detalhes que não cabem completamente nas palavras, do macro e do micro.

No contato presencial no Rio de Janeiro preenchemos as lacunas que ainda existiam e dificultavam a compreensão do modo de fazer uma peruca carnavalesca, primordial para a tecitura do texto, que ora temos em mãos. Entender os usos e necessidades conduziram à terceira fase, a montagem propriamente dita deste produto de pesquisa, que por sua

vez envolve decisões de linguagem a serem utilizadas, questionamento do referencial e transformação dos registros obtidos ao longo do projeto.

A bibliografia citada anteriormente apontou produções similares ao esboçado para o repasse do conhecimento básico, porém suas comunicações visuais – por optarem principalmente por fotografias – deixam falhas de compreensão e disposições poluídas visualmente, por serem exemplos mais expositivos, sem enfoque didático.

Foi necessário pensar na transformação destes registros, nas possibilidades de edições fotográficas e estudar diferentes representações visuais para não tornar este texto algo somente expositivo. Por isso, o outro bolsista da pesquisa, estudante de design, Marcos Ribeiro, dedicou-se a desenvolver esquemas gráficos, como os que vemos aqui, misturando fotografias com desenhos. No campo da infografia, Ricardo da Cunha Lima (2015, p. 115) aponta que Michael Twyman (1979) oferece um modelo linguístico para o design gráfico ao apresentar que:

“[...] a linguagem gráfica pode ser dividida em três modos de simbolização: linguagem verbal gráfica, esquemática e pictórica. A linguagem verbal é a representação gráfica da linguagem falada (seja ela tipográfica ou escrita à mão). A linguagem esquemática é formada por formas gráficas que não incluem palavras, números ou imagens pictóricas (como por exemplo, tabelas, representações abstratas de estrutura, etc.). Finalmente, a linguagem pictórica comporta imagens produzidas artificialmente ‘que remetem por mais remota que seja à aparência ou estrutura de algo real ou imaginado’ (TWYMAN, 1985: 249)” (Da Cunha Lima, 2015, p. 115).

Neste texto, a linguagem verbal é utilizada constantemente, por vezes enquanto elemento primário; em outras, como secundário ou terciário em relação às diferentes linguagens. Já a esquemática e a pictórica são elaboradas de acordo com a necessidade de comunicação, ambas dialogam e constroem de uma linguagem a outra um espectro (Figura 3), onde é possível localizar diferentes maneiras de comunicar visualmente um mesmo processo. Quanto mais distante da fotografia, mais elementos esquemáticos podem ser utilizados na representação para potencializar o aprendizado.

As peças gráficas devem possibilitar a compreensão dos processos envolvidos na confecção de uma peruca carnavalesca. Sobre representação, Lucy Niemeyer (2013, p. 16) esclarece que: “Portanto, é inerente à constituição do signo o seu caráter de representação, de se fazer presente, de estar em lugar de algo, de não ser o próprio algo”. Cada



Figura 3 - Espectro das linguagens: (a) com mãos em movimento; (b) com setas de direção; (c) ilustração de composição; e (d) fotografia pós-tratada. Fonte: Silva; Diniz; Oliveira, 2022

segmento acaba exigindo uma linguagem gráfica e “A percepção do produto dependerá do julgamento a que for submetido. Daí, face à sua estrutura mental, o indivíduo reage ou responde a esse produto” (Idem, p. 18). Ao compreendermos a estrutura, a resposta pretendida com essa comunicação didática – além de técnica – é atingir o aprendizado. Na Figura 4, abaixo, fizemos um esquema de uma destas perucas que fotografamos no ateliê de Divina com representações gráficas de parte de seu processo de confecção.

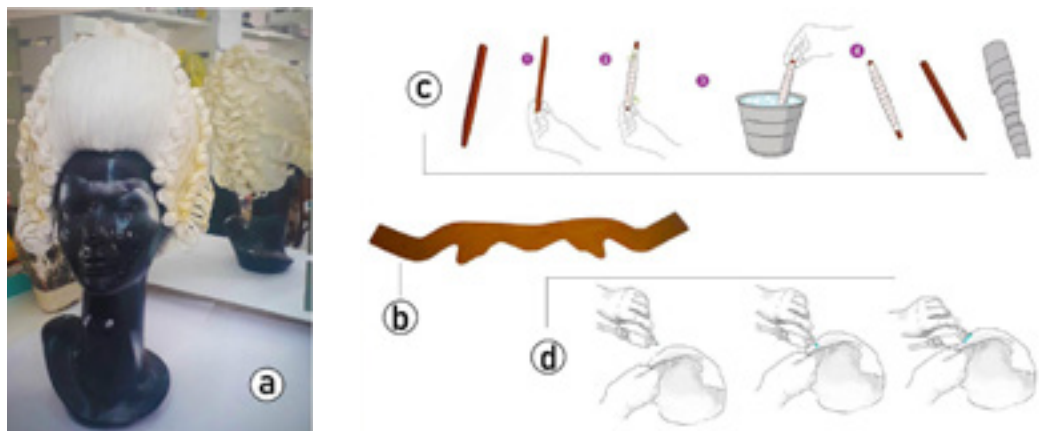


Figura 4 - (a) Peruca feminina em EVA; (b) Régua anatômica ‘Montura’; (c) Método do banho d’água quente para cacho; e (d) Gesto esquemático com cola quente. Fonte: Silva; Ribeiro; Oliveira, 2021

É importante informar que durante a gravação de depoimentos e vídeos, percebemos a necessidade de desenvolver representações gráficas para transmitir o processo (passo a passo) de confecção das perucas de Divina, que pudemos observar na Figura 4 acima. Dentre estes depoimentos previamente colhidos, Divina revela que: “[...] então, para mim, eu fiz

minha profissão, realizei minha profissão, aqui no Brasil en le (sic) Theatro Municipal [...]. Sabe, porque eu estudei, trabalhei no teatro (Colón) só em espetáculos, eram serviços que fazia; mas aqui eu criei a perucaria, não tinha nada, só uma mesa” (Lujan, 2020).

Na perucaria teatral, Divina utiliza uma régua anatômica (Figura 4b) – herança do curso que fez na Argentina – que garante o encaixe preciso em qualquer cabeça, devido principalmente ao seu desenho anatômico e regulação no encaixe da nuca, sabendo que as diferenças de circunferência mudam, porém sempre é usada a mesma régua, que Divina chama de *montura*. Esta ferramenta garante uma espécie de assinatura artística da peruqueira, o desenho anatômico, por não ser comum e indica que quem fez a peruca foi Divina.

Ainda tendo por base a Figura 4c, temos a representação esquemática de um método que já foi trabalhado em nossa pesquisa e apresenta a maneira com que Divina molda os cachinhos feitos em tiras de EVA (Espuma Vinílica Acetinada), que ornamentam a parte posterior da peruca (Figura 4a). Divina utiliza pauzinhos cilíndricos para enrolar a tira de EVA e depois mergulhar num banho de água quente; tal método já era utilizado para cachear perucas teatrais e a experiência prévia foi revisitada – depois de muitos testes e queimaduras (Figura 4d) – para moldar um material que não havia sido utilizado antes em perucas para o carnaval (Lujan, 2019).

Rosa Magalhães sempre buscava por algo inovador e Divina chegou à solução acima e a fim de ilustrar a aplicabilidade do processo de feitura de peruca carnavalesca, explorado neste artigo, mostramos um dos croquis desenvolvidos por Rosa Magalhães (Figura 5), para a comissão de frente da Imperatriz Leopoldinense, em 2008.



Figura 5 - Croqui de figurino da comissão de frente, para desfile da Imperatriz Leopoldinense, em 2008.
Fonte: Rosa Magalhães

Na imagem, vemos a utilização de peruca volumosa, adereçada com elementos decorativos que ressaltavam ainda mais a caracterização das personagens, como figuras fantasmagóricas, representando uma das Marias que circundavam D. João VI, informando que o enredo daquele ano referia-se à vinda da família real portuguesa ao Brasil, que comemorava, em 2008, os 200 anos do fato histórico, teatralmente carnavalizado⁸.

Nossa intenção em explorar o passo a passo por meio dos exemplos aqui ilustrados (esquemáticos) se prestam a articular os detalhes e os movimentos envolvidos na confecção de perucas carnavalescas, usando os conhecimentos de infográficos.

Discutir as diferentes linguagens foi importante para que as escolhas de construção do repasse do conhecimento atingissem seu objetivo. Interpretamos o processo da peruqueira para construir uma metodologia de confecção, um saber-fazer próprio do ofício que naturalmente é mais fluido quando executado por Divina, por possuir uma memória manual, fruto de anos de prática e experimentação. Alguns movimentos e etapas antes automáticos (aparentemente inconscientes), quando questionados pelo nosso olhar externo, mostraram que só fotografias não dariam conta de transmiti-los. São detalhes importantes, já que são determinantes para a assinatura de ofício que Divina carrega. Logo este texto, além de conter as técnicas que Divina Lujan usa na comunicação didática para que o conhecimento e a intenção por trás das ações executadas cheguem ao público, sem se perderem no caminho da aprendizagem.

Considerações finais

O terreno movediço pelo qual Divina Lujan caminha artisticamente tem muito ainda a ser explorado. As especificidades do carnaval de escola de samba fizeram com que técnicas e usos fossem ressignificados ou criados pela peruqueira com base em seus conhecimentos anteriores, obtidos em sua formação e em seu constante fazer teatral.

Como lembra o título da pesquisa explicitada no início deste artigo, *Divinas Perucas: 50 anos de formação e ofício da peruqueira Divina Lujan*, foram décadas de exercício contínuo na perucaria que Divina dividiu seus conhecimentos, por meio da memória manual e de visitas ao ateliê, que foram registradas e não serão esquecidas, como já aconteceu com alguns ofícios, desde o início da substituição de artesãs e artesãos habilidosos pela mecanização, antes industrial, agora também algorítmica.

⁸ “João e Marias” foi o título do enredo da Imperatriz Leopoldinense, em 2008. O mote da narrativa era a respeito de algumas mulheres que se chamavam Maria e tinham alguma relação com D. João VI, sendo elas: Maria Antonieta (rainha da França); D. Maria I (rainha de Portugal e mãe do monarca português); Maria Leopoldina (esposa de D. Pedro I, que deu origem à agremiação carnavalesca). A fantasia da Comissão de Frente intitulava-se “Princesas Marias em Baile de Gala”, com croqui desenhado e disponibilizado ao autor por Rosa Magalhães.

E ainda é necessário sublinhar que a perucaria carnavalesca não restringe sua aplicação somente ao setor do carnaval. São técnicas que podem ser utilizadas na confecção de qualquer artefato que vista a cabeça, seja ela humana ou de manequim, como seria o caso de exposições. Colaboramos assim para a construção de uma epistemologia técnica, de origem carnavalesca, com variados usos e aplicações.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, D. B. de; COUTINHO, D.; GAMBA JÚNIOR, N. G. Duas artesãs do Rio de Janeiro: as interações entre história de vida e produção artesanal. **Khronos**, [S. l.], n. 10, p. 47-64, 2020. DOI: 10.11606/issn.2447-2158.i10p47-64. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/khronos/article/view/176249>. Acesso em: 11 jun. 2021.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair na modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Tradução da introdução Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2008.

DA CUNHA LIMA, R. O. “O que é infografia jornalística?”. In: **InfoDesign-Revista Brasileira de Design da Informação**, v. 12, n. 1, pp. 111-127, 2015.

HUAIXIANG, T. **Costume Craftwork on a Budget: Clothing, 3D Makeup, Wigs, Millinery & Accessories**. Estados Unidos: Focal Press, 2007.

LOWERY, A. **Historical Wig Styling: Ancient Egypt to the 1830s**. Oxford: Focal Press, 2013.

LUJAN, Divina. Depoimentos (não publicados) concedidos à pesquisa Divinas Perucas, nos meses de agosto-novembro/2019.

LUJAN, Divina. Depoimentos (não publicados) concedidos à pesquisa Divinas Perucas, no mês de julho/2020.

LUJAN, Divina. Depoimentos (não publicados) concedidos à pesquisa Divinas Perucas, no mês de janeiro/2021.

NIEMEYER, L. **Elementos da semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2013.

OLIVEIRA, Madson. “As fantasias para escola de samba”. In: VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (orgs.). In: **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014.

RAMOS, I. G. **Técnicas de Maquillaje Profesional y Caracterización**. Espanha: Irma de la Guardia Ramos, 2013.

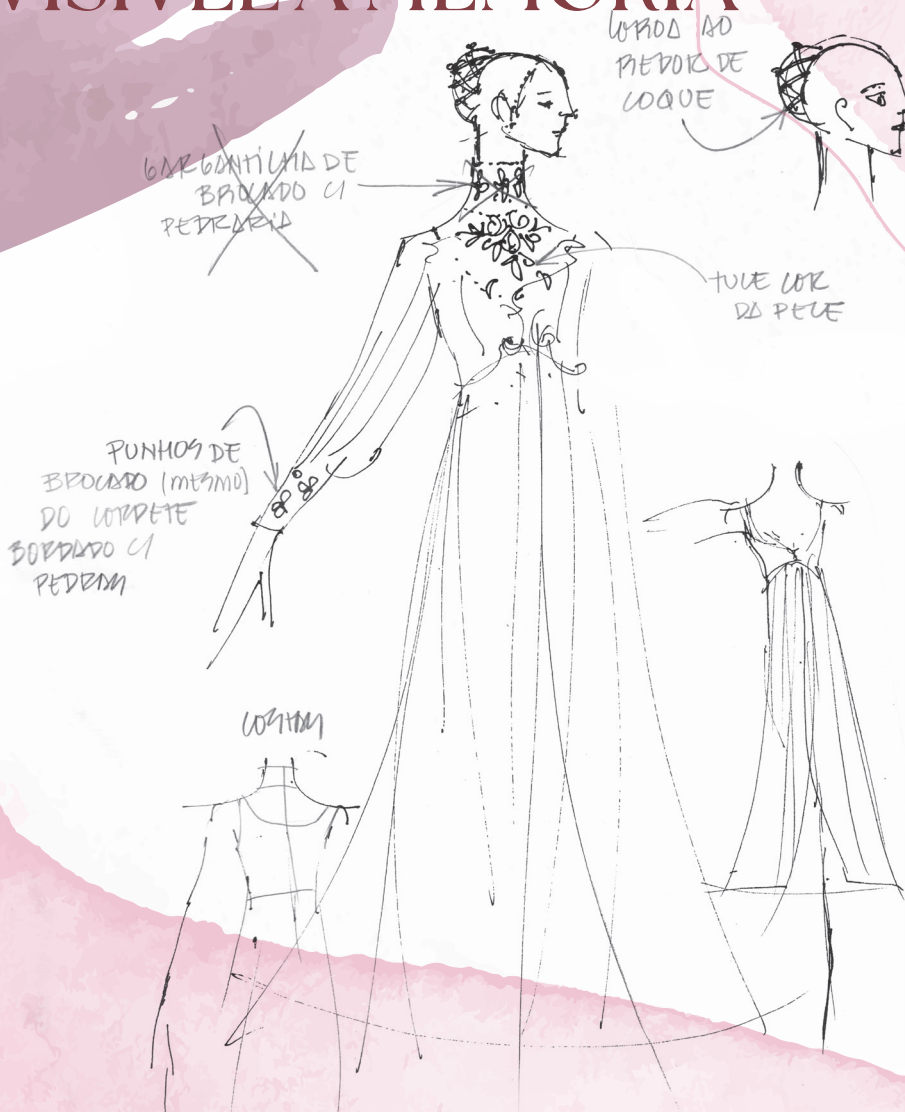
RUSKAI, M.; LOWERY, Allison. **Wig Making and Styling: A Complete Guide for Theatre & Film**. Oxford: Focal Press, 2010.

SANTANA, Maíra Fontenele. “Design e artesanato: fragilidades de uma aproximação”. In: **Cadernos Gestão Social**, v. 4, n. 1, p. 103-115, 2013.

SILVA, Rafael Torres da; Ribeiro, Marcos Alany Diniz; Oliveira, Madson Luis Gomes de. “Régua, Banho d’água e Cola quente: perucaria carnavalesca e o entrelugar de Divina”. In: **7º. Congresso de Iniciação Científica em Design de Moda**, 2021. Disponível em: <http://anais.abepem.org/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

SILVA, Rafael Torres da; Ribeiro, Marcos Alany Diniz; Oliveira, Madson Luis Gomes de. “Entendeu como fazer perucas?': noções de pesquisa e comunicação didática sobre perucaria carnavalesca”. In: **Revista Artefactum**, v. 21, 2022. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/2040>. Acesso em: 15 ago. 2024.

VESTIDO DE NOIVA, DO INVISÍVEL À MEMÓRIA



Flávio Bragança Doutorado em Museologia e Patrimônio (2021), pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST. Mestre em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense - UFF (2002). Graduação Bacharelado em Artes Cênicas Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (1996). Atualmente é professor auxiliar da Universidade Veiga de Almeida - UVA, foi coordenador da Pós-graduação em Produção de Moda - Styling da UVA de 2008 a 2020. Professor da Pós-graduação Figurino e Carnaval da UVA. Pesquisador em design de moda, história do vestuário e acervos de indumentária. Foi consultor/pesquisador do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial - SENAC. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em figurino e vestuário.

Introdução

Em 28 de dezembro de 1943, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro ficou lotado para a estreia da peça *Vestido de noiva*, do jovem jornalista Nelson Rodrigues (1912-1980). Poucas vezes ou mesmo nunca uma peça nacional havia despertado tanto interesse no meio intelectual. Naquela noite e nas seguintes, as apresentações tornaram a peça um mito do teatro brasileiro por ser consagrada como um marco da modernidade em nosso país. O texto foi considerado revolucionário antes da montagem, mas ninguém queria levá-lo ao palco, tarefa que foi abraçada por um grupo de amadores chamado “Os Comediantes”, que tinha o artista plástico Tomás Santa Rosa (1909-1956) como um dos fundadores. Para vencer os desafios apresentados no texto seria necessário um diretor com talentos pouco vistos no Brasil até aquele momento. Essa convocação recaiu sobre o refugiado Zbigniew Ziembinski (1908-1978), que trazia na bagagem a experiência de cerca de sessenta peças montadas na Polônia. O que fez da montagem de *Vestido de noiva* um acontecimento memorável foi a junção criativa desses artistas através do texto, da encenação, da iluminação e da cenografia. Todavia, pouco se fala que, além de cenógrafo, Tomás Santa Rosa atuou também como figurinista.

Este artigo inicialmente contará os acontecimentos que antecederam a estreia da peça, visando compreender os três artistas antes da consagração e tendo como base as respectivas biografias e os jornais da época. Em seguida, analisarei o figurino, primeiro nas indicações das rubricas do texto de Nelson Rodrigues, para depois examinar as evidências da primeira montagem em documentos e fotografias. Mesmo se considerarmos que um único evento não faz uma revolução sozinho, a memória do teatro brasileiro guarda em *Vestido de noiva* um marco dessas transformações. Assim, proponho neste artigo reconhecer o papel do figurino nesse processo.

A tríade revolucionária

Começo este texto me distanciando momentaneamente dos mitos para imaginar um afro-paraibano unindo-se a um refugiado polonês e um jornalista suburbano da Zona Norte do Rio de Janeiro para revolucionar o teatro brasileiro. Penso na distância que separa o Rio de Janeiro de hoje daquele de 1943 para que esses três homens ocupassem enfaticamente o palco do Theatro Municipal com um grupo de amadores. Idealizo a habilidade de Tomás Santa Rosa ao formar o grupo “Os Comediantes” e conduzi-lo nessa empreitada. Imagino Ziembinski, que mal sabia falar português, ao optar por aplicar sua experiência como diretor e ator na Polônia nessa trupe de desconhecidos. E Nelson Rodrigues, que após as críticas de sua primeira peça, passou meses com o seu segundo

texto teatral debaixo do braço à procura do aval de intelectuais e de uma companhia que o montasse. Quanta determinação foi necessária para suplantar as dúvidas que tiveram? Até porque na época nenhum dos três vivia em condições financeiras favoráveis, diferente do elenco, que incluía advogados, comerciários, bancário, estudantes bem-nascidos e um militar. Santa Rosa, em extrema sobriedade de meios, recebia ajuda dos amigos para almoçar, e Nelson Rodrigues, sem dinheiro, sequer acompanhou o elenco na comemoração da estreia. Assim nos aproximamos desse lugar em que os vejo, com os pés no chão, antes de os colocarmos em seus consagrados pedestais. Arrisco a pensar na humanidade desses homens que fizeram da primeira montagem um acontecimento revolucionário, busco resgatar nesse olhar o entusiasmo que me movia na época em que eu era um estudante de teatro. Em 1993, quando ocorreram as efemérides dos cinquenta anos da estreia de *Vestido de noiva*, eu estava na escola de artes cênicas, arrebatado com a história que evoco neste texto. Evoé!

Uma investigação nos jornais cariocas entre as décadas de 1930 e 1950 revela-nos que o nome de Tomás Santa Rosa figurava como pintor ao lado de artistas como Cândido Portinari em inúmeras exposições. Todavia, constante mesmo é o seu papel como ilustrador de livros de autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, visto que as principais capas e ilustrações da editora José Olympio levavam a sua assinatura. Santa, como era chamado pelos amigos, abandonou um emprego seguro como contabilista do Banco do Brasil no Nordeste, em 1932, para viver seu sonho de morar no Rio de Janeiro como pintor. Na capital, dividiu um quarto simples de pensão com o escritor paraibano José Lins do Rêgo, três anos depois casou-se com Maria da Glória Monteiro, apenas no civil, no apartamento do seu amigo e mestre Portinari (BARSANTE, 1993). Em 1936, seu nome aparece como sócio da Associação de Artistas Brasileiros (AAB), organização de indivíduos do mundo artístico e intelectual do Rio de Janeiro e membros de famílias influentes política e financeiramente que apoiavam principalmente as artes plásticas. A associação tinha cunho privado, originalmente, mas já recebia benefícios do governo do Distrito Federal nessa época. Durante a gestão de Celso Kelly, a AAB promoveu pequenas peças e concursos de peças originais ou traduzidas, cenários e interpretações de atores para profissionais e amadores. Nesse contexto é que Tomás Santa Rosa encontra uma oportunidade para aplicar os seus talentos nas artes cênicas e se junta a Luiza Barreto Leite e Jorge de Castro para fundar o grupo amador “Os Comediantes”, em 1938 (BARSANTE, 1993). O ambiente da organização fomentadora foi fundamental na formação do grupo, tanto nos aspectos da influência de paradigmas intelectuais, como na amplitude da rede de contatos e apoio financeiro público e privado. Outro aspecto a considerar é a influente força das artes plásticas, com a atuação de Santa Rosa como diretor artístico, o que refletirá diretamente nas transformações que propôs nos cenários.

Durante dois anos, “Os Comediantes” ensaiaram diversas peças e receberam outros integrantes, até que formaram um repertório. A sua estreia se deu com a peça *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello, em 15 de janeiro de 1940, no Teatro Ginástico, com apoio do Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão criado por Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde. Além de terem lotado a casa, receberam ótimas críticas, o que incluía elogios aos cenários, mas não faltaram também ressentimentos daqueles que desdenhavam desses amadores que “queriam ensinar teatro” (BARSANTE, 1993). O teatro dito profissional no Rio de Janeiro na época concentrava-se na região da Cinelândia e era dominado por grandes nomes como Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira e Jaime Costa, esses astros-empresários arrastavam plateias para suas comédias leves. Com alta rotatividade de repertório, visto que as peças ficavam em cartaz no máximo três semanas, tinham como cenários interiores de residências decoradas que eram repetidos em inúmeros espetáculos. Os atores pouco ensaiavam, até porque os astros normalmente interpretavam a si mesmos, e havia o auxílio do ponto, o profissional que ajudava na continuidade da peça, lendo o texto em voz baixa para os atores. Ao criticar o teatro convencional no Brasil, Santa Rosa aponta para a ausência de uma tradição que pudesse apoiar uma renovação, já que “a nossa tradição cênica, além de mesquinha quanto à quantidade, provém da pior fonte acadêmica, perdeu-se mesmo o rumo certo, abandonando-se pelas concepções subfrancesas o culto de um teatro de costumes” (ROSA, 1953, p.27).

Uma das últimas peças em que Zbigniew Ziembinski havia atuado e dirigido na Polônia chamava-se *Genebra*, de George Bernard Shaw, e era uma sátira aos ditadores, sobretudo Hitler, Mussolini e o general Franco, o que terminou mal para muitos atores que a encenaram. Com a ocupação nazista na Polônia, em setembro de 1939, Ziembinski, então com 31 anos, abandonou Varsóvia e percorreu por dois anos a Europa à procura de um visto. Estando em Paris, obteve uma autorização para vir para o Brasil, graças ao embaixador Luiz Martins de Souza Dantas, diplomata reconhecido por seus esforços humanitários, por ter salvado centenas de judeus e outras minorias perseguidas. Ao chegar ao Rio de Janeiro, Ziembinski recebeu um cheque de 400 dólares como auxílio financeiro oferecido por um grupo de atores que viviam em Nova York, uma vez que sua intenção inicial era seguir para os Estados Unidos (PLUTA, 2016).

Após assistir a um concerto do amigo e pianista polonês Witold Malcuzinski no Theatro Municipal, Ziembinski conheceu Agostinho Olavo, membro de “Os Comediantes”, com quem conversou, em francês, sobre o interesse do grupo em renovar o teatro brasileiro. No dia seguinte estava com Santa Rosa e seus companheiros e ficou impressionado por serem tão bem-informados e engajados no objetivo de fazer um teatro mais intelectualizado. Não tardou a dar sugestões para a montagem da peça *A verdade de cada um*, de Pirandello, que estreou em novembro de 1941, com direção de Adacto Filho (MI-

CHALSKI, 1995, p.47). O espetáculo teve iluminação de Ziembinski, mesmo com a dificuldade para conseguir refletores no Rio de Janeiro. Outro problema para Ziembinski era que cada membro daquele grupo de amadores tinha seus próprios recursos financeiros, e ele necessitava de um trabalho remunerado. Luiz Tito, que também fazia parte de outro grupo, “Teatro Acadêmico”, o convidou para dirigir a peça *À beira da estrada*, seu primeiro trabalho de direção no Brasil, o que lhe possibilitou trabalhar em mais três montagens até 1943. Com sua longa carreira como diretor e ator experiente na Polônia (PLUTA, 2016), Ziembinski trouxe para esses grupos inúmeras propostas inovadoras.

Quando Nelson Rodrigues escreveu sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, em 1941, fazia doze anos da tragédia que mudou a trajetória de sua família, quando seu irmão Roberto foi assassinado dentro da redação do jornal *Crítica*, que pertencia ao seu pai Mario Rodrigues. O crime fora cometido por uma mulher acusada de adultério em matéria no dia anterior. Assim como seus irmãos, Nelson trabalhava com o pai, desde os 15 anos, como redator de matérias policiais, e dessa forma, estando no jornal, presenciou seu irmão agonizante. Três meses após a morte do filho, Mario Rodrigues faleceu, inconformado. Para Ruy Castro (2022, p.94), “ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto”. Em 1930, com o golpe de Estado, muitos jornais sofreram empastelamentos, o que incluiu o da família Rodrigues, e assim seguiu-se um longo período de pobreza. Além de passar necessidade e até fome, Nelson contraiu tuberculose, assim como o seu irmão Jofre, que não sobreviveu. Seu outro irmão, o jornalista esportivo Mario Filho, em 1932 foi contratado pelo jornal *O Globo*, para o qual Nelson fez alguns trabalhos, sem contrato, até ser efetivado por Roberto Marinho, todavia todos viviam em extrema dificuldade. A estabilidade tardou a acontecer, mas em 1937, Nelson foi transferido para a nova seção do jornal, “O Globo Juvenil”, onde era responsável por folhetins e quadrinhos.

Criado nas páginas policiais e na redação esportiva, provocou surpresa a todos de *O Globo* quando pediu para escrever também sobre ópera. Sua primeira crítica saiu em março de 1936, assinada apenas como N. R., e falava sobre a ópera brasileira *Esmeralda*, do veterano compositor Carlos de Mesquita. Nela, Nelson Rodrigues recrimina a inspiração em Victor Hugo, e não no ambiente urbano em que estavam inseridos, e condena a falta de complexidade psicológica da personagem, sugerindo que o compositor saísse do passado e desse um pulo à janela para conhecer melhor os seus semelhantes (CASTRO, 2022, p.141). Três anos antes do seu primeiro texto teatral, o futuro dramaturgo já apon-tava suas predileções. A aproximação com a ópera o levou a ter trânsito livre no Theatro Municipal, tanto nos concertos quanto nos ensaios.

Embora sua condição financeira ainda fosse precária, em 1940 casou-se com Elza, a datilógrafa da redação de “O Globo Juvenil”. O casal foi viver no Engenho Novo, mudando-

-se depois para a região da Praça da Bandeira. Com a esposa grávida, Nelson Rodrigues escreveu sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, com a intenção inicial de ganhar dinheiro com uma chanchada, mas o texto transcorreu para um drama. Procurou opiniões respeitáveis, mas ninguém se prontificou a montá-la, Jaime Costa e Dulcina de Moraes se recusaram. Até que, com a rede de influência de seu irmão Mario Filho, chegou a Abadie Faria Rosa, presidente do SNT, que prontificou a montagem para a companhia “Comédia Brasileira”. A peça estreou no Teatro Carlos Gomes em dezembro de 1942 com a direção de Rodolfo Mayer, ficou duas semanas em cartaz e recebeu muitas críticas negativas – menos do crítico literário Álvaro Lins, que lhe atribuiu uma série de elogios (CASTRO, 2022, p.156). Esse estímulo foi suficiente para Nelson escrever a sua segunda peça.

Buzina, derrapagem e vidraças partidas no palco do Municipal

Nelson escreveu *Vestido de noiva* em seis dias numa estrutura narrativa inovadora para o teatro de sua época, utilizando-se da fragmentação do tempo e do espaço, com planos da realidade, alucinação e memória se intercalando. A trama gira em torno de Alaíde, uma mulher que, após ser atropelada, está entre a vida e a morte. Enquanto está em uma mesa de cirurgia, ela revisita momentos cruciais de sua vida, relembra seu casamento com Pedro, dialoga com Madame Clessi, uma antiga prostituta assassinada que ela descobriu em um diário, e a relação conflituosa com sua irmã Lúcia, de quem Pedro era namorado. Numa linha narrativa fragmentada, os planos e personagens se sobrepõem em camadas numa profunda exploração dos estados mentais e emocionais dos personagens. Como fizera antes, Nelson fez cópias do texto e busca anuência de jornalistas, diretores, empresários, atores e críticos. O poeta Manuel Bandeira, que tinha elogiado sua primeira peça, considerou *Vestido de noiva* mais interessante e escreveu uma crítica no jornal *A Manhã*, na qual afirmou que, se fosse bem-aceita, a peça não só consagraria o autor, como também consagraria o público (CASTRO, 2022, p.160).

Apesar dos elogios, para muitos profissionais era impossível levar para o palco uma narrativa só antes vista no cinema, menos para os amadores. Um dos integrantes de “Os Co-mediantes”, Brutus Pedreira, tomou conhecimento e pediu para ler a peça, pois o grupo procurava um novo autor nacional, e não teve dúvidas: pagou pelos direitos autorais para montá-la (BARSANTE, 1993, p.41). Nelson recebeu quase quatro vezes seu salário em “O Globo Juvenil”. Santa Rosa também ficou impressionado com o texto e o levou para Ziembinski, que confirmou não conhecer nada no teatro mundial que se parecesse com *Vestido de noiva*. Brutus levantou financiamento com famílias ricas, como os Guinle, além das subvenções oficiais do ministro Gustavo Capanema. O grupo conseguiu datas no Theatro Municipal para dezembro, seriam oito meses de ensaio. Antes mesmo da

estreia, os jornais e revistas alimentavam expectativas com a temporada de “Os Comediantes” como uma espécie de renascimento teatral no Brasil. O jornalista e dramaturgo Pedro Bloch, que já havia elogiado *A mulher sem pecado*, utilizou sua coluna na revista semanal ilustrada *Fon-Fon* para alimentar a promessa de renovação. “Os Comediantes” iriam apresentar sete peças, mas o burburinho concentrava-se no texto de Nelson Rodrigues. “Temos autores não só capazes de realizar uma peça de valor, mas também verdadeiros renovadores, como esse ainda não totalmente compreendido Nelson Rodrigues” (BLOCH, 1943, p.19)

Na estreia, o Theatro Municipal estava lotado com 2.205 espectadores e, diferente de outras peças de Os Comediantes, com ingressos pagos. Ziembinski, com o auxílio de Santa Rosa, criou uma iluminação impressionante, com 148 efeitos de luz, complexidade que exigiu o empréstimo de enormes refletores do Palácio Guanabara. Nelson Rodrigues conta que ficou atônito ao ver a personagem Alaíde de noiva pela primeira vez dentro da luz como um maravilhoso e diáfano pavão branco (BARSANTE, 1993, p.50). Inicialmente, Ziembinski tinha exigido dez ensaios gerais para a luz, que foram reduzidos a três devido à agenda do Theatro Municipal. O resultado fora surpreendente, a luz desempenhou um papel crucial na compreensão da trama, auxiliando na construção da atmosfera e na definição dos diferentes planos narrativos da história. Ziembinski pôde direcionar a atenção do público para determinados pontos do palco, destacando personagens ou elementos específicos que eram cruciais para o desenvolvimento da narrativa não linear.

A cenografia de Santa Rosa dividia o espaço cênico em dois planos e duas escadas laterais, nos quais foram trabalhados os três tempos da peça: em cima, realidade, embaixo memória e alucinação. O cenário não era pintado, como de costume na época, mas construído, visando solucionar as aspirações suscitadas pelas demandas cênicas modernas, o que permitia à ação um desdobramento no espaço. A concepção trouxe também ressonância às propostas de simplificação da cenografia, como a do suíço Adolphe Appia e do inglês Gordon Graig, que propunham a integração do espaço com a iluminação.

O brasileiro se distancia dos cenários figurativos e planificados ao optar por uma arquitetura cênica tridimensional despojada, todavia Santa Rosa não abraça totalmente a abstração, propõe que elementos cenográficos sejam inseridos não apenas como decoração, mas também pela sua significação para a cena: vitrais, cruz, lápide, círios, arranjos de flores. A estrutura de baixo tem um conjunto de quatro arcos alinhados em sequência, que corresponde a um elemento arquitetônico clássico encontrado em claustros e até nos Arcos da Lapa. É possível estabelecer um paralelo entre a cenografia proposta por Santa Rosa e algumas de suas pinturas nas quais apresenta composições de elementos arquitetônicos e objetos. A simetria formada pelos arcos inferiores e as escadas laterais era quebrada no plano superior pelas tapadeiras móveis que criavam uma parede num corte

diagonal, ou eram desarticuladas em composição com um arco cortado, desequilíbrio visual que era reforçado pela diferenciação de elementos cenográficos entre a esquerda e direita. A variação de níveis de praticáveis pôde ser aproveitada como suporte para inter-cambiar as cenas propostas por Nelson Rodrigues e as marcações de Ziembinski.



Figura 1 – Vestido de Noiva, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1943. Cena final. Fonte: Foto Carlos Moskovics. Acervo CEDOC/FTMRJ

No elenco, Lina Gray, pseudônimo de Evangelina Guinle Rocha Miranda, como Aláide; Auristela Araujo, como Madame Clessy; Carlos Perry como Pedro, o namorado de Clessy, o homem da capa e o limpador; e sua esposa Stela Perry, como Lúcia, nos papéis principais, além dos demais atores e atrizes. As sequências criadas por Nelson eram rápidas e Ziembinski teve de criar marcações precisas arranjadas nos planos. O diretor havia abolido o ponto, determinando que, além das falas decoradas, os atores deveriam interpretar seus personagens com profundidade psicológica, para isso utilizou técnicas de análise de texto desconhecidas. A atuação unia-se ao cenário e a luz, promovendo a unificação dos elementos de cena.

Durante a apresentação, a reação do público misturava-se em admiração pela estética, mas também estranheza e confusão, pois, por mais que uma breve explicação tivesse sido dada antes do início da peça, a estrutura narrativa era inovadora. Havia também o fato de o público estar acostumado com espetáculos centrados num ator ou atriz de nome,

e em *Vestido de noiva* os atributos da produção eram compartilhados por uma equipe. A peça exigia um novo tipo de atenção e interpretação, pois o público precisava decifrar as diferentes camadas de significados apresentados nas cenas. Segundo relato do autor, a plateia não tossia durante a peça; no fim do primeiro ato houve quatro ou cinco palmas, no segundo menos palmas, para seu desespero ao final mais silêncio, até que surgiram palminhas que foram evoluindo num crescendo até se transformar numa apoteose (BARSANTE, 1993, p.51). Nelson Rodrigues, que assinava com o pseudônimo Gorck a coluna Spot Light na *Revista Cruzeiro*, também escreveu que Manuel Bandeira tinha razão ao dizer que a peça consagraria o público:

O espectador não está mais fora de cena. Em *Vestido de noiva*, ele realizou a sua integração com o espetáculo. Tornou-se um elemento participante. O teatro nacional, senhores, tem o artista, o ensaiador, o espetáculo e, agora, também o público. Estes elementos completaram a sua fusão e, com toda certeza, de maneira definitiva. (GORCK, 1946, p.38)

Os desafios propostos no texto foram suplantados pela conjunção dos elementos cênicos, é notória a colaboração dos três, autor, encenador e cenógrafo, sem a qual o sucesso seria incerto. Também precisa ser considerada a disposição das atrizes e dos atores em superar o rigor dos ensaios impostos pelo diretor, em mergulhar em técnicas novas de pesquisa e interpretação e nos arranjos cênicos exigidos. E, por fim, esse *tour de force* encontra amparo nos anseios de modernidade que se constatarem no ânimo do público e da crítica. Após as míticas apresentações de 28 e 29 de dezembro de 1943, a peça voltou ao palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, nos dias 28, 29 e 30 de janeiro de 1944 e, como conclusão da temporada, em junho do mesmo ano foi encenada no Teatro Municipal de São Paulo. No final de 1945, o grupo reestreadou *Vestido de noiva* no Rio de Janeiro, no Teatro Fênix, com grande sucesso de público, a temporada foi estendida até janeiro. Quase quatro anos após a estreia, aconteceu a última montagem pelo “Os Comediantes”, primeiro no Teatro Municipal de São Paulo, em abril, depois em novembro no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Nessa trajetória, houve mudanças significativas de público, que, além de ser ampliado, foi se diversificando, e dos atores também, pois já não se podia chamar o grupo de amadores, visto que foram assumindo estratégias mais profissionais. Todavia, logo após a temporada de 1947, a companhia se desfez (VERTCHENKO, 2023). Nas décadas seguintes, outras encenações representativas foram realizadas, como a reconstrução feita pelo próprio Ziembinski, em 1976, na qual foi reproduzido o cenário de Santa Rosa, morto em 1956. Essas ações de rememoração contribuíram significativamente para a consagração de *Vestido de noiva* como marco da modernidade do teatro no Brasil.

O figurino – Ninguém usa mais aquele chapéu de plumas

Sob as glórias do texto, da encenação e do cenário, pouco se escreveu sobre o figurino de *Vestido de noiva*, que fora assinado igualmente por Tomás Santa Rosa. Devido à fragmentação da narrativa, Nelson Rodrigues aponta nas rubricas da peça as inúmeras orientações para o encenador e os atores sobre o que acontece em cena, indica em qual dos três planos se passa a ação, as atitudes dos personagens, entrada e cortes de luz e música, uso de microfones. Estão lá também várias indicações de figurinos; outros, como veremos, ele se absteve de sugerir. Logo no início ele descreve Alaíde vestida com sobriedade e bom gosto, usando um vestido cinzento e uma bolsa vermelha, ao encontrar três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes decotados. “Quero falar com Madame Clessi! Ela está?”, diz a protagonista. Então entra um homem com camisa de malandro, mas ele corre e desaparece. Uma das mulheres revela que Madame Clessi foi assassinada e enterrada de branco como uma noiva. “Mas ela não podia ser enterrada de branco. Madame Clessi, noiva!” (RODRIGUES, 2022, p.15). Em poucas descrições o autor potencializa os signos que estarão em conflito na peça: pureza, imoralidade, hipocrisia social e desejo reprimido. Essas cenas ocorrem no plano da alucinação, no inconsciente de Alaíde enquanto moribunda na mesa de cirurgia. Curiosamente, Nelson Rodrigues quase nunca indica os trajes usados pelos personagens nos planos da realidade, com exceção para o vestido de noiva usado por Lúcia no desfecho da peça. E é pouco específico na descrição dos figurinos nas diversas cenas do plano da memória: estão lá indicados o vestido de noiva de Alaíde e o véu estratégico que esconde o rosto da irmã, além dos trajes de gala dos pais e da sogra arrumados para a cerimônia.

No plano da alucinação, encontram-se indicações mais precisas, como os trajes referenciados à maneira de 1905, ano do assassinato de Clessi. Essa personagem e seu namorado estão vestidos com roupas do período, mas o texto também indica a mesma orientação para a cena do ataúde: uma mulher espartilhada, com um chapéu de plumas, numa elegância antiquada, dois homens de barba, cartolas, ambos de negro. Mais adiante, a rubrica assinala que a mãe do namorado de Clessi também se veste à maneira de 1905. No andamento da peça, Nelson Rodrigues sobrepõe os planos da alucinação e da memória para narrar a história da prostituta. Supomos que a ausência de rubrica para os figurinos da realidade e das memórias de Alaíde com sua família queira indicar que o vestuário fosse contemporâneo. Embora as narrativas da realidade e da memória não recomendem uma data específica, podemos deduzir que elas se passam no contexto em que a peça foi escrita, ou seja, no início dos anos 1940.

O impacto da trama acontece exatamente por retratar a sociedade urbana e burguesa da época, refletindo as contradições do cenário social e moral. Os figurinos correspondentes à época em que a peça estava sendo apresentada acentuariam o choque produzido

pela encenação, através da identificação do público com essas roupas. Em contraste, as vestes Belle Époque do núcleo da Madame Clessi, de quarenta anos passados da data da peça, são apresentadas no inconsciente de Alaíde, transmutado em fantasmagorias aos olhos dos espectadores. “Trevas. Luz sobre Alaíde e Clessi, poéticos fantasmas” (RODRIGUES, 2022, p.110).

Esse jogo de aparências a serem produzidas na mente do público é reforçado quando Nelson Rodrigues apresenta elementos cênicos como invisíveis: uma vitrola, um cadáver, o caixão, a barra de ferro com que Alaíde golpeia Pedro. O efeito se repete em alguns momentos em peças do vestuário, por exemplo, quando Alaíde “faz um gesto como que apanhando a cauda do invisível vestido de noiva” (RODRIGUES, 2022, p.41). Essa materialidade invisível no palco cria uma sensação de que há corpos e presenças que não vemos, mas que assombram os personagens. Esse tipo de elemento cênico oculto reforça a ideia de que a ação não está restrita ao que é concreto e palpável, mas também àquilo que é sugerido e que habita o plano psicológico. A invisibilidade momentânea do vestido de noiva potencializa significados além de sua materialidade imediata. Afinal, o vestido de noiva, evocado no título da peça, não é apenas uma peça de roupa, mas o símbolo de uma pureza inalcançável, irrealizável, como explicitado pela desonestidade dos personagens.

Durante o segundo ato da peça, no plano da alucinação, Alaíde ouve de Madame Clessi que ela estava confundindo casamento com enterro e moda antiga com moda moderna em suas memórias. A frase carrega um simbolismo e oferece uma leitura crítica da visão tradicional do casamento. Confundir casamento com enterro indica que o primeiro não é uma celebração de amor ou união, mas uma forma de morte simbólica, a supressão da individualidade e dos desejos. Mas há um paradoxo em confundir moda antiga com moda moderna, visto que o antigo está associado às convenções sociais rígidas e ultrapassadas, e o moderno sugere uma mudança de mentalidade, pois, em *Vestido de noiva*, a personagem do passado é que representa a transgressão. Para Alaíde, é Clessi que traduz a vida plena e livre de amarras. A confusão progride na mente da moribunda: “Ninguém usa mais aquele chapéu de plumas, nem aquele colarinho!” (RODRIGUES, 2022, p.70), diz Clessi. Essa mixagem de referências nas memórias de Alaíde é reforçada quando ela mistura os personagens de suas próprias lembranças com os da ópera *La Traviata* e do filme ... *E o vento levou*: “Você exagera, Scarlett!” (RODRIGUES, 2022, p.91).

O vestido de noiva é o principal símbolo da peça, representando, ao mesmo tempo, essa pureza inatingível, a hipocrisia social e o desejo reprimido. O ideal social do casamento simbolizado pelo vestido de noiva desafia essa imagem idealizada por estar associado à traição e ao desejo, à deslealdade de Alaíde com a própria irmã e à continuidade do relacionamento entre Lúcia e Pedro. Alaíde e Lúcia vestem-se de noivas em todo o terceiro ato, que nessa altura da narrativa já questionou e subverteu todo o simbolismo do vesti-

do. A isso se soma a presença do buquê, e que, numa leitura tradicional, é um símbolo nupcial associado à ideia de fertilidade, amor e compromisso, mas, na obra de Nelson Rodrigues, ganha camadas simbólicas mais complexas e ambíguas. As flores do matrimônio também se misturam com as do velório, e essa associação pode ser lida como um símbolo de morte e decomposição, ideia que é reforçada no final da peça, no contraste entre o espelho no qual a noiva Lúcia se arruma, ao som das músicas fúnebre e festiva que se mesclam, e a sepultura. Então Lúcia pede o buquê à Alaíde, que como um fantasma, avança em direção da irmã e faz um gesto que vai entregá-lo sob o luar que ilumina o seu túmulo.

Como sinalizei anteriormente, muito se escreveu sobre o cenário de Santa Rosa, mas o seu figurino foi relegado a breves comentários. Ao falar sobre o ensaio assistido por ele, o jornalista Pedro Bloch conta que Nelson Rodrigues acompanhava aflito quando uma das intérpretes o interrompeu com a frase: “Amanhã vou escolher o meu vestido de noiva!”. O texto conclui que o autor tinha visto tudo da encenação, menos o vestido de noiva (BLOCH, 1943, p.19). É possível ler no programa da peça apresentada em 28 e 29 de dezembro de 1943 no Theatro Municipal que o modelo do vestido de noiva fora creditado à Sra. Inga Vargas, que era mulher de Lutero Vargas, filho de Getúlio Vargas (CASTRO, 2022, 167). Em outra parte do programa, é indicado: “casaco cedido gentilmente pela casa ‘Capitú Modas’” (TEATRO, 1943). Esses indicativos reforçam a ideia de que foram utilizadas peças de fornecedores de roupas contemporâneas.

As fotos produzidas pelo fotógrafo de teatro Carlos Moskovics, identificado como Foto Carlos, é o mais fidedigno registro do espetáculo. Nelas é possível constatar que Santa Rosa seguiu as indicações das rubricas de Nelson Rodrigues, o que não é de se estranhar, visto que o próprio encenador buscou ser fiel às propostas do texto. Trajes contemporâneos da década de 1940 são utilizados para representar a realidade e as memórias de Alaíde, mas, em sua alucinação, buscaram-se os trajes de 1905 para Madame Clessi e os personagens de sua narrativa. Ao fazer isso, Santa Rosa enfatiza a diferença temporal entre as duas personagens e os mundos que elas representam, criando um contraste visual e emocional. Em cena, Alaíde se veste de acordo com a moda de 1943, usa um *tailleur* discreto levemente acinturado com ombros estruturados e uma saia nos joelhos ao lado de Madame Clessi, usando vestido longo espartilhado, gola alta de renda e imenso chapéu de abas largas enfeitado com plumas, em sintonia com a moda consagrada do início do século.

Os figurinos de Alaíde ancoram a ação na realidade contemporânea, marcada pelas convenções sociais da burguesia carioca, contudo, a escolha de utilizá-los tanto para a realidade quanto para as suas memórias reforça a ideia de que, para ela, o presente e o passado imediato estão entrelaçados. Ao vestir Madame Clessi com trajes de 1905, o autor a coloca como uma figura do passado distante, uma mulher que transgrediu as convenções da sociedade opressora. Os trajes de Clessi remetem a uma época de transição na história

das mulheres, no início do século XX, quando a moda ainda enfatizava a contenção do corpo feminino (espartilhos, longas saias), em contraste com a gradual libertação que viria nas décadas seguintes. Isso reforça Clessi como uma figura que desafia essas normas, vivendo de forma mais independente, apesar das restrições de sua época (figuras 2 e 3).



Figuras 2 e 3 - O figurino mistura referências da moda de 1940 com 1905. Fonte: Fotos Carlos Moskovics. Acervo CEDOC/FTMRJ.

A autoridade que Ziembinski e Santa Rosa atribuem ao texto expõe outro desafio, as rápidas trocas de roupas, tendo em vista os acelerados cortes de cenas propostos por Nelson Rodrigues, muito deles se sobrepondo, somados a toda a parafernália da iluminação por trás do palco que dificultava a movimentação:

No texto, Alaíde saía do plano da realidade onde estava de preto (luto) e, em menos de dez segundos, tinha de aparecer vestida de noiva no plano da alucinação. Na prática, trevas caíam sobre Evangelina Guinle, ela passava por uma porta e, atrás do cenário, era despida e vestida a jato por duas costureiras. Enquanto uma lhe aplicava o véu, outra grampeava a cauda do vestido. Carlos Perry tinha também que mudar o fraque de noivo para um uniforme de colegial, e de novo para o fraque, em menos de trinta segundos. Era ajudado por Graça Mello, que fazia o pai de Alaíde. (CASTRO, 2022, p.172-173)

Ao elogiar os esforços dos atores e atrizes, o jornalista Mário Hora, no jornal *O Globo* de 29 de dezembro de 1943, dia seguinte à estreia, destacou, no elenco masculino, Carlos Perry, que não só encarnou muito à vontade o protagonista como também outros tantos personagens, “com uma facilidade em mudar os trajes digna de um Fregoli” (HORA, 1943 apud MICHALSKI, 1995, p.70). A referência feita ao ator italiano Leopoldo Fregoli, famoso pelo estilo de performance de troca rápida de papéis e seus respectivos figurinos. A cenografia e a iluminação ajudaram a criar esses momentos de transição. Cortes bruscos de luz ou a mudança de foco foram usados para permitir que os atores saíssem do palco rapidamente ou realizassem trocas de figurino com o mínimo de distração.

As propostas de figurino reforçam a conjunção de estilos: de um lado, a preocupação em retratar a realidade brasileira, especificamente no Rio de Janeiro, de outro, a vertente expressionista que tanto Ziembinski quanto o texto de Nelson Rodrigues sugerem ao mergulhar na mente de Alaíde. Em entrevista ao SNT em 1975, Ziembinski comenta que o espetáculo estava fora de uma realidade comum, mas também não pecava pelo formalismo grande demais, comum no expressionismo, que buscava a forma com extremo realismo porque abria para verossimilhança (MICHALSKI, 1995, p.75). Essa mescla criou um efeito em que a realidade e o psicológico se entrelaçam refletindo a fragmentação interna dos personagens. As distorções da realidade são um dos elementos centrais do expressionismo na peça, e a utilização de roupas de épocas diferentes na mesma cena reforça esse efeito. Essa tensão entre estilos e períodos levaria o público a oscilar entre a identificação com os dilemas reais dos personagens e a imersão em seus mundos internos distorcidos.

Considerações finais

Consagrado como um marco do modernismo no teatro brasileiro, *Vestido de noiva* comumente é lembrado pela feliz combinação dos elementos: texto, encenação, iluminação e cenário. Entre os três criadores, Nelson Rodrigues é o mais lembrado, mas pouco se comenta, na atualidade, sobre Ziembinski, que ganhou um teatro com seu nome no bairro carioca da Tijuca. Já Tomás Santa Rosa, volta e meia é lembrado como artista plástico e ilustrador, e é oportuno registrar que seu nome está associado à militância antirracista e sua colaboração com Abdias do Nascimento e Ruth de Souza no Teatro Experimental do Negro. Ainda há muito o que se investigar sobre esse artista atuante em tantas frentes, como o seu trabalho como figurinista, que não recebeu o mesmo reconhecimento que outras áreas de sua carreira. Sua atuação no grupo “Os Comediantes” foi pioneira no teatro brasileiro, particularmente em *Vestido de noiva*, no qual o figurino desempenhou um papel crucial no jogo cênico, mas foi eclipsado por sua própria cenografia, conceitualmente mais associada ao impacto visual da peça.

Referências

BARSANTE, Cássio Emmanuel. **A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa**. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil; Bookmakers, 1993.

BLOCH, Pedro. “Ser ou não ser...”: Vejamos. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 50, p. 19, 11 dez. 1943. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/259063/111745>. Acesso em: 1 set. 2024.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GORCK. À Cena o público!. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 14, p. 38, jan. 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/003581/44956>. Acesso em: 2 set. 2024.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o teatro brasileiro**. [Edição final do texto de Fernando Peixoto; colaboração de Johana Albuquerque]. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, 1995.

LUTA, Aleksandra. **Ziembinski**: aquele bárbaro sotaque polonês. São Paulo: Perspectiva, 2016.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de noiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

ROSA, Tomás Santa. **Teatro realidade mágica**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de documentação, Departamento de Imprensa Nacional, 1953. (Os cadernos de cultura.)

TEATRO Municipal do Rio de Janeiro. Dias 28 e 29 de dezembro de 1943 “Os Comediantes” apresentam “Vestido de Noiva”. **Programa da peça**. Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC/FTMRJ), [1943].

VERTCHENKO, Henrique Brener. Vestido de Noiva (re)estreia: encenar a modernização do teatro brasileiro (1943-1976). **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 4, n. 49, p. 1-23, 2023.

FICHA TÉCNICA

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Governador

Cláudio Bomfim de Castro e Silva

SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

Secretário

Anderson Moraes

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

Secretária

Danielle Christian Ribeiro Barros

FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Presidente

Clara Paulino Cáo

Assessoria de Comunicação

Marietta Trotta (chefe)

Allex Lourenço

Carolina Passos

Cláudia Tisato

Daniel Ebendinger

Daniel Rodrigues

Felippe Chiarelli

Gabriel Mendes

Maria Mell Rodrigues

REVISTA INTERDISCIPLINAR DO THEATRO MUNICIPAL

Editores

Alexandre Fabiano Mendes

Clara Paulino Cáo

Comitê Editorial

Bárbara Ottero

Bernardo Tebaldi

Guilherme Alfradique Klausner

Luiz Felipe Teves de Paiva Sousa

Marcela Guimarães Barbosa da Silva

Mariana Fernandes de Cintra Egger

Roberta Rayza Silva de Mendonça

Organizadores do Dossiê

Alessa Migani

Vivian Fava Paternot

Coordenador Executivo

Guilherme Alfradique Klausner

Conselho Editorial

Ana Carolina Lopes
Anna Léa Silva
Bárbara Szaniecki
Carolina Lopes de Oliveira
Cécile Roudeau
Daniel Marques da Silva
Dimitri Cervo
Elizabeth Jacob
Elizete Higino
Fernando da Silva Cardoso
Francisco de Guimaraens
Helenise M. Guimarães
Leonardo Bruno
Luiz Antonio de Assis Brasil
Marcelo Spalding
Maria do Carmo Martins Vido
Mario de Faria Carvalho
Mauricio Mota
Raphael David dos Santos Filho
Vera Mangas

Projeto Gráfico

Gabriela Zava
Rodrigo Cordeiro

Ilustrações

Croquis de O Morcego, 2001, José Varona *p. 3, 38, 47, 143, 168, 174-180*
Croquis de La Traviata, 2001 *p. 5, 18, 42, 84, 157*
Croqui de Madama Butterfly, 2014, Cica Modesto *p. 43*
Capa Programa Temporada Oficial de Bailados, 1957 *p. 70*
Capa Programa Temporada Oficial de Bailados, 1956 *p. 127*
Croquis de O Lago dos Cisnes, 2001 *p. 114, 198*

Fundação Teatro Municipal
Praça Floriano, S/N - Centro

Apoio



Realização Institucional



Secretaria de
Cultura e Economia
Criativa



Secretaria de
Ciência, Tecnologia
e Inovação



GOVERNO DO ESTADO
RIO DE JANEIRO