

**Moda e *ballet* clássico: um estudo sobre figurinos**

*Fashion and classical ballet: a study about costume design*

**Resumo**

Para entender como se dá a relação entre moda e *ballet* clássico, este artigo utiliza-se da pesquisa bibliográfica e da pesquisa de campo, e traça uma perspectiva da estética do *ballet* clássico e dos figurinos utilizados, bem como os principais materiais empregados. Autores renomados do cenário da dança e da produção artística fazem parte da fundamentação teórica e embasam o desenvolvimento deste estudo. A pesquisa tem por finalidade apontar os elos entre *ballet* e moda, explicar como tais elementos e suas propriedades interagem com a figura humana em um espetáculo de dança e evidenciar os aspectos relevantes no processo de criação de um figurino.

**Palavras chave:** moda, *ballet* clássico, figurino.

***Abstract***

*In the purpose of understanding how the relationship between classical ballet and fashion stands, this article makes use of the bibliographic research methodology, drawing an outlook above classical ballet aesthetic and traditional costumes. Its theoretical background is composed of renowned authors from dance and artistic productions scene, in which is centered the development of this study. The research intends to expose the links between ballet and fashion, explaining how these elements and their properties interact with the human figure in a dance act, and evidencing the relevant aspects on proceedings of costume creation.*

***Key words:*** fashion, classical ballet, costume design.



## **1. Introdução**

Este artigo, que disserta a estética da dança clássica e estuda elementos da moda sob a ótica do *ballet*, une duas manifestações distintas, moda e dança, em um campo que pertence às duas: o figurino.

O figurino transforma o bailarino em uma figura dramática, ele deixa de lado quem é para interpretar uma personagem. A atriz Clara Carvalho (citada por MUNIZ, 2004, p.44) relata que “O figurino é algo meio sagrado. É por isso que em certas cerimônias religiosas existe uma roupa específica. É por isso que diferencia, tira a pessoa de um contexto a põe em outro.”.

Subir ao palco sem vestir literalmente uma personagem é como andar nu. Cabe ao figurino contar uma história, transmitir sentimentos e inserir o público no contexto da obra. Diferente do estilista, que cria para quem veste o que sente, o figurinista cria para quem sente o que veste. Um espetáculo de dança sem figurinos não é um espetáculo completo.

Este mundo regrado e moldado na velha estética clássica do *ballet*, como bem é conhecido, não é bloqueio para mentes criativas e inovadoras. É como se as mesmas grandes ideias fossem incorporadas a diferentes formas, texturas, materiais e técnicas, sendo então expressas em uma linguagem diferente, porém, ainda contando as mesmas histórias.

O estudo dos figurinos de *ballet* clássico, bem como a identificação dos elementos que compõe um espetáculo de dança, são itens deste artigo, o qual foi elaborado por meio de pesquisas bibliográficas e pesquisa de campo, realizada na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, durante os anos de 2010 e 2011.

## **2. O surgimento do *ballet* clássico**

O *ballet* clássico é resultado de um processo, desenvolveu-se a partir de outros tipos de dança, tendo ligações com música clássica e técnicas iniciadas mais tarde. Nasce de um tipo de dança chamada Morisca, datada já no século XIV. Tratava-se de um tipo de encenação que contava histórias de grandes feitos de maneira teatral, para o entretenimento das cortes italianas.

Deve-se atribuir à Renascença Italiana, e ao seu Iluminismo, a unidade dramática da encenação, que serviu perfeitamente para os propósitos da época. Foi na Toscana, principal mentora espiritual do Renascimento, que veio para a França, Catarina de Médicis. Nesse país,

sob sua tutela, foi produzido o primeiro espetáculo a que se denominou *ballet*. (CAMINADA, 1999).

Os séculos XVI e XVII destacaram-se pela evolução intelectual, e o aprofundamento da cultura significou o refinamento e o enriquecimento da arte, restringindo tal patrimônio cultural às classes abastadas.

Acredita-se que o *ballet* tenha surgido entre as cortes italiana e francesa, e esta confusão se dá justo por não haver uma data e um local específicos para seu surgimento. Também porque, se tudo o que constitui a estética nasceu na Itália, somente na França, com todo o seu potencial, encontrou condição de florescimento. Sendo a França, na época, uma potência financeira, o *ballet* representava e ilustrava a imagem que o país gostaria de passar. Nesse sentido, “[...] ele 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.” (CAMINADA, 1999, p. 86).

O *ballet* desenvolveu-se a partir de manifestações representativas, e só depois adquiriu a técnica avançada de dança que chega aos dias atuais. Durante os primeiros anos de sua existência, os elementos de composição de um *ballet* interagiam de forma limitada, e não se sabia ao certo de que maneira, esteticamente, interagiriam melhor. O que se observa atualmente é que

[...] os espetáculos, as obras e os intérpretes maravilhosos que a técnica de dança acadêmica desenvolveu, ao longo dos séculos, estão muito longe do artificialismo original e, mais do que isso, enquanto as demais danças surgiam e desapareciam com a mesma rapidez, o *ballet* tornou-se uma arte imortal. (CAMINADA, 1999, p. 87)

Esta forma primitiva do *ballet* denominava-se *ballet de cour* (do francês, significa *ballet* de corte) e era marcada por três características fundamentais: a coreografia, a concepção geométrica e a forte ligação adquirida um pouco mais tarde com a música, que com sua perfeição, logo se destacou mais do que a geometrização das peças. (CAMINADA, 1999).

Tão distinta era essa forma de dança, antecedente ao que se conhece hoje por *ballet* clássico, que a música só tomou lugar de destaque e atrelou-se às encenações em meados do século XVII. Até então, a participação dos músicos era desordenada, não seguia uma lógica.

[...] os músicos atuavam no *ballet*, mas seu papel era pequeno e a própria música era relegada a segundo plano; a orquestra ainda não apresentava uma formação definida ou ainda não tinha um lugar estabelecido; mais tarde, a tendência foi colocar os músicos em tribunas separadas, às vezes no meio da sala. (CAMINADA, 1999, p. 104)

Tais deficiências, em relação à música e a técnica, aos poucos foram sendo superadas e a participação de diversos artistas profissionais esboçou a forma atual do *ballet* clássico. A sistematização dos ensinamentos, de trato rígido e exigente com os bailarinos, perpetuou-se até hoje. Os mesmos termos criados na época para designar os tradicionais movimentos de cabeça, braços, tronco e pés, são ainda hoje utilizados, o que facilita o aprendizado dos passos e das coreografias, como uma linguagem universal.

Durante aproximadamente cem anos, o *ballet* seguiu uma curva ascendente de desenvolvimento, e o entrelaçamento de música, coreografia, técnica e dramatização encontrou sua maturidade artística com quase um século de vida, quando, a esta altura, já tinha motivos para ser chamado de clássico. Até os dias atuais, considerando suas passagens por diversas correntes artísticas, o romantismo é sempre lembrado quando se pensa no *ballet* clássico. Achcar (1998, p. 97) 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”.

De entretenimento da corte à arte teatral, o *ballet* atravessa cinco séculos reunindo técnica de dança, dramatização, criação de moda e música de forma clássica.

### 3. Aspectos clássicos do *ballet*

No geral, o *ballet* clássico segue uma linha estética fixada nas suas formas originais que molda todos os seus elementos. Cenário, música, figurinos e iluminação são regradados e dificilmente saem do dito normal, que, neste caso, assume o significado de clássico.

É obrigatório considerar, em tal tipo de espetáculo, formas enraizadas em normas estilísticas bastante precisas. Essas podem ser parcial ou totalmente transgredidas, nessas concepções cênicas, ou modificadas em relação ao jogo de luzes, ao menor ou maior realismo na cenografia, à elaboração das personagens e a muitos outros aspectos. Não podem ser, contudo, “agredidas” no que tange à essência do traje, ou poderiam ser apenas quando a nova interpretação deste fosse executada por um artista muito original, que soubesse renovar devidamente a aparência e a substância. (DORFLES citado por LEITE e GUERRA, 2002, p. 90)

A estética dos figurinos do *ballet* clássico é ligada à estética da época em que surgiu o *ballet*, como relatado por Achcar (1998), por volta do século XV, em meio ao Renascimento e às cortes italianas e francesas. Neste contexto social, em um tempo em que o bronzeado do sol e os tons de pele escura eram rejeitados pela nobreza e pela corte como referência de beleza, e sendo considerados símbolos de trabalho duro, nasce o *ballet* clássico. Rousso (citado por FAUX, 2000, p. 46) detalha como a beleza neste período assumiu formas metódicas, porém simples em sua essência, para alcançar a perfeição:

[...] 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 vermelhas. Todos se dedicam a esse assunto, mesmo Maquiavel [...].

Na Figura 1, nota-se que a beleza ideal do período renascentista permanece atualmente no visual dos bailarinos: pele clara e aparência delicada e frágil.

Figura 1. Valsa das Flores. Tons de rosa nos figurinos de Valsa das Flores, *ballet* Quebra-Nozes. Delicadeza e leveza, típicas da estética do *ballet* clássico.

#### 4. Elementos de construção de um figurino

Diversos são os elementos de construção utilizados na produção dos figurinos, e cada um deles possui singularidades exploradas para atender às necessidades do *ballet*.

A seda é uma das mais antigas matérias primas têxteis. No palco, a transparência do tecido, combinada aos movimentos, faz com que a bailarina pareça flutuar, tal é leveza proporcionada pelo tecido. Seu caimento é delicado, sendo bastante utilizado no *ballet* clássico.

A seda é também utilizada para a fabricação do tule, material indispensável para o *ballet*. O tule, que aparece nas saias na Figura 2, tem participação fundamental na construção de todos os tipos de tutus. Muniz (2004, p. 299), ao caracterizar o tule, afirma que “Originalmente feito de gaze ou seda, é um tecido fino de malha hexagonal, utilizado em adornos de vestidos, chapelaria [...] Acredita-se que tenha surgido nas cidades de Tulle ou Toul, ambas na França, no século XVIII”.

Figura 2. Willis. Tutus feitos de tule, figuras etéreas do 2º Ato do *ballet Giselle*.

O tule quando feito de fibras sintéticas é o material mais barato utilizado durante a construção de um tutu. Sua principal característica é dar volume às saias sem deixar a leveza e a delicadeza de fora. Por ser um tecido transparente, é possível trabalhar com mais de um tom de cor, para dar um efeito *dégradé* à saia. Eis um pequeno detalhe que traduz-se em uma oportunidade de repensar e criar diferentes sobreposições de cores.

O tecido de algodão é principalmente empregado no reforço das peças. Serve como base para as estruturas de corpetes e coletes. Suas propriedades, provenientes da qualidade da fibra, também contribuem para a larga utilização deste material nos figurinos e também na indústria da moda.

[...] o algodão se mantém como a principal fibra têxtil do mundo. Ainda que as sintéticas tentem alterar sua posição no mercado, ele continua sendo preferido por conta de suas qualidades naturais, relacionadas a conforto, maciez e durabilidade. Sua versatilidade permite a combinação com as mais diversas fibras, inclusive as sintéticas. Por todo o seu passado e por sua importância no ramo têxtil atual, podemos dizer com segurança que o algodão é a fibra que veste o mundo. (PEZZOLO, 2009, p. 26)

Os tecidos em malha, de algodão ou sintéticos, estão empregados em quase todos os figurinos, desde calças de bailarinos até corpetes e tutus, e em elementos de apoio, como calcinhas e collants. Nenhum outro material permite que o corpo chegue aos seus limites espaciais.

A criação de um figurino deve levar em conta não somente questões estéticas, mas também percepções físicas, como qualquer processo de construção de objetos para o ser humano. Se este limite entre estética e ergonomia existe nas roupas do dia a dia, há de se relacionar a ergonomia aos processos criativos do *ballet*, onde a dança exige do corpo dos bailarinos o seu limite máximo.

A malha desempenha papel fundamental na construção dos figurinos de *ballet*. Suas laçadas assumem aspecto de fios em forma de curva, que se sustentam entre si e são livres para se mover quando submetidas a alguma tensão, o que determina a conhecida flexibilidade da malha, capaz de fazê-la abraçar as mais complexas formas do corpo humano. Este tecido é

bastante elástico porque as laçadas podem escorregar umas sobre as outras, quando sob tensão, e retornar à posição inicial ao fim da solicitação. Outra propriedade da malha é a porosidade, o que lhe confere excelente conforto. (PEZZOLO, 2009)

Na Figura 3, o bailarino veste uma calça confeccionada em malha de algodão, que confere conforto aos movimentos realizados durante o espetáculo.

Figura 3. Quebra – Nozes. Uso da malha de algodão no figurino masculino, *ballet* Quebra-Nozes.

O veludo, por sua vez, tem valor histórico dentro da dança. Utilizado há séculos, foi símbolo de status, sendo de uso exclusivo da nobreza e realeza.

Até o século XIX, o veludo foi total ou parcialmente produzido com seda e usado para vestidos, casacos e também na decoração. No século XX, passou a ser fabricado com acetato, raio e algodão, tornando-se artigo popular [...] O veludo alemão, de seda, tem aspecto bem liso, possui brilho intenso e é o mais caro dos veludos. A roupa confeccionada com esse tecido ganha visual nobre. (PEZZOLO, 2009, p. 229)

Como observado na Figura 4, em que os bailarinos vestem figurinos confeccionados com veludo, este tecido nobre se sobressai em espetáculos de dança e encenações teatrais, e sob o efeito da iluminação pode ganhar diferentes efeitos.

Os veludos, por exemplo, são tecidos excelentes para o palco. Nas roupas que faz para as óperas americanas, o diretor Franco Zeffirelli recobre os veludos com filó, criando um efeito de volume dobrado com a incidência de luz. O tecido que já é trabalhado, ganha ainda um segundo trabalho por cima, que pode ser um bordado com brilhos ou um drapeado. É este falseamento absoluto do material que dá a magia da terceira dimensão e da profundidade de um figurino. (CARNEIRO, 2003, p. 159)

Figura 4. Giselle. Uso de veludo nos figurinos do *ballet* Giselle.

Por fim, temos as ornamentações como processo final na construção de um figurino. São utilizados diversos materiais, como cristais, espelhos, pedras, bordados, lantejoulas, cordões, fitas e outros aviamentos que nas mãos de um figurinista viram adornos. É parte do processo de criação desenhar as ornamentações que serão aplicadas nos figurinos. Não é um trabalho simplório: demanda pesquisa de temas e referências visuais (cores, texturas e formas), para então basear este pequeno processo criativo a ser inserido no todo.

Esta customização enriquece o figurino, agrega valor a ele. Sob a iluminação do palco, as aplicações refletem e tornam visíveis os detalhes criados pelo figurinista.

Outro modo de trabalhar a superfície do tecido, em vez de estampar ou bordar, é ornamentar, o que confere uma aparência mais tridimensional e decorativa ao tecido. Lantejoulas, espelinhos, miçangas, conchas, pedras e penas podem ser usadas para adicionar cor, padronagens e textura de superfície a um tecido ou uma peça de roupa. (UDALE, 2009, p. 108)

Seguindo as orientações das pesquisas de referência, busca-se utilizar técnicas e materiais que condizem com o tema do *ballet*. As montagens são baseadas em diversas culturas, que possuem diferentes representações estéticas.

Udale (2009) explica que em certas culturas, a ornamentação expressa identidade social ou superstições. Botões, medalhões e galões mostram status social e poder, enquanto penas de águia são usadas por nativos da América do Norte, e significam coragem. Artigos brilhantes, como moedas ou espelhos, são comumente costurados em roupas para evitar o mal olhado. A Figura 5 ilustra a ocasião em que referências visuais típicas de culturas específicas são utilizadas. Nela, os bailarinos usam figurinos construídos com base em referências culturais árabes.

Figura 5. Príncipe Igor. A forte influência da cultura árabe presente nos materiais utilizados na confecção dos figurinos do *ballet* Príncipe Igor.

As aplicações podem conferir ao tecido, ou à peça pronta, um caimento diferente do que teriam sem ela, e ainda aproveitar-se dos movimentos dos bailarinos para ampliar o efeito do figurino no palco, como menciona Udale (2009, p.108), lembrando os vestidos das melindrosas da década de 20 em que “contas e lantejoulas eram aplicadas para criar um efeito decorativo nos vestidos quando elas dançavam no estilo da época. O peso de um tecido pode ser alterado pela adição de ornamentações [...]”.

Muitos destes materiais utilizados nas aplicações são pesados, e se usados em demasia podem deixar o figurino com um peso que certamente atrapalhará a desenvoltura dos bailarinos no palco.

Elas, sobretudo, devem ser uma síntese clara das referências utilizadas, como explica Harrison (1998), quando diz que as aplicações devem ser simples, porém com linhas fortes,

para evidenciar os desenhos e destacá-los; uma vez que pequenos detalhes se perdem na distância de um auditório.

### 5. Figurinos tradicionais de *ballet* clássico

#### 5.1 Tutus

Basicamente o tutu é composto por três partes: a saia, o cós e o corpete. Essa composição existe nas mais diversas formas de construção de um tutu. Porém, na estrutura russa de um tutu, o corpete é costurado diretamente no topo da saia, transformando-o em uma peça só. Desta maneira, o corpete precisa ser mais alongado e acompanhar a curva da cintura, apertando e modelando o corpo. A saia acaba por ser mais simples do que a versão clássica, uma vez que o cós, antes mais elaborado, vai desaparecer embaixo do corpete.

Harrisson (1998) menciona a principal diferença entre um tutu russo e um tutu tradicional, explicando que diferentemente da forma russa, na forma tradicional, o cós acompanha o corpo até a cintura, é pregado na saia e feito com o mesmo tecido e materiais que serão utilizados no corpete. O corpete, por sua vez é curto e passa um pouco da cintura, na frente apresenta uma ponta que desce quase a altura do topo da saia e não é fixado à saia.

Em comum, as duas formas têm a maneira como a saia é constituída: a base da saia é uma calcinha feita sob medida para a bailarina. Geralmente se faz uma prova para verificar se ela encaixa perfeitamente no corpo, só então são pregadas as diversas camadas de tule que formarão o tutu.

O estilo da época em que surgiu o primeiro tutu permitia que as formas dos vestidos fossem suaves e leves, dando mais liberdade ao corpo. Esta mudança ocorreu após a Revolução Francesa, quando os ares da democracia, pensada na Grécia, chegavam às cortes francesas. Então, tudo o que caracterizava a Grécia antiga passou a ser moda. A arquitetura, o teatro, a arte, a escultura e as silhuetas gregas, inclusive os penteados. Esta modelagem de roupa ficou conhecida como corte império e influenciou a criação deste novo figurino de dança, uma saia em forma de sino, com moldes franzidos em corte A, volumosa e ao mesmo tempo muito leve.

A primeira aparição do tutu conhecido na atualidade como romântico data de 1832. Schlaich (1998, p. 57) explica que “Em 1832, Marie Taglioni apareceu em *La Sylphide*

usando um figurino que lhe deu a ilusão de estar flutuando em uma névoa. Este se tornou um protótipo do tutu romântico [...]”.

O tutu romântico é formado por várias camadas de saias, que são pregadas em uma calcinha. Confere-se na Figura 6, um exemplo de tutu romântico. As principais diferenças são que ele não possui o ferro que sustenta as camadas na horizontal, em forma de prato, e que o comprimento das saias é, geralmente, três quartos ( $\frac{3}{4}$ ). O tutu atribui aos movimentos das bailarinas à leveza que é a essência do *ballet* clássico.

Figura 6. Giselle. Tutu romântico do 2º Ato do *ballet* Giselle.

Como produto da evolução do tutu romântico, temos o tutu clássico, embora o primeiro não tenha deixado de existir. Com o desenvolvimento da técnica feminina de dança, é cada vez mais importante mostrar os movimentos precisos dos pés e pernas. O tutu romântico deu origem ao tutu clássico:

As camadas encurtaram no comprimento até finalmente toda a perna ficar exposta, e a área pélvica enquadrada em uma saia meramente simbólica. No começo do século XX, dançarinas usando um tutu com o comprimento na altura do quadril era uma visão comum, e o *ballet*, que havia se tornado algo estagnado, teve seu renascimento com as inovações criativas dos *Ballets Russes*. (SCHLAICH, 1998, p. 57)

Estruturalmente, o tutu clássico não difere tanto, em sua construção, do tutu romântico. Na confecção do tutu clássico as camadas são cortadas em tamanhos decrescentes, os pedaços são costurados em pregas e então postas em ordem para que a menor camada fique próxima à região pélvica.

Na camada do meio é posto um ferro circular, principal acessório para a sustentação das camadas na horizontal. Na Figura 7, é possível ver como a montagem das saias confere ao tutu o aspecto de um prato (termo este bastante utilizado para referir-se a esta parte específica do figurino). Ele geralmente é feito de um material flexível, mas que não cede facilmente, mantendo um círculo perfeito. Embora o ferro seja fundamental, somente o acabamento dará a forma perfeita ao tutu. As camadas devem ser costuradas entre si, unindo-se de maneira que permitam manter o movimento e, ao mesmo tempo, mantenham-se próximas.

Figura 7. Don Quixote. Tutu clássico, com sua estrutura horizontal, em forma de prato.

### 5.2 Túnicas e Coletes

A túnica pode ser sustentada por um *collant*, e geralmente segue justa ao corpo até a linha do umbigo. Nesta altura, a saia, que não necessariamente precisa estar separada da parte de cima da túnica, começa a abrir-se em um corte godê, até o comprimento desejado pelo figurinista. Há também a possibilidade de explorar a assimetria, nas pontas e nos comprimentos, como mostra a Figura 8.

Figura 8. Águas Primavera. Túnicas de Águas Primavera, confeccionadas tendo um collant como base.

Os coletes são peças específicas dos figurinos masculinos. Como no *ballet* eles possuem mangas, é comum achar que são membros de uma camisa que está sendo utilizada por baixo. Entretanto, as mangas são costuradas diretamente na cava dos coletes, e são construídos desta maneira com o objetivo para causar impressão de que o bailarino está usando duas peças distintas. A Figura 9 ilustra o efeito causado por esta técnica de construção.

Além das mangas, que são a oportunidade de referenciar diferentes épocas, uma vez que podem ser construídas com cortes específicos, as aplicações, descritas adiante, também contribuem para o enriquecimento e caracterização dos coletes.

Figura 9. Hilarion e Albrecht. Coletes do *ballet* Giselle.

### 5.3 Acessórios

Os acessórios de cabeça são parte fundamental na caracterização dos figurinos. Dificilmente alguma bailarina clássica dança sem um acessório de cabeça, e, mais uma vez, eles são criados pensando na representatividade de cada montagem.

Este item de embelezamento precisa estar bem afixado à cabeça, para, em momento algum, correr o risco de cair durante uma apresentação e deixar a bailarina insegura. Para isso, como diz Harrison (1998), elásticos da mesma cor do cabelo auxiliam na tarefa de fixar o adereço na cabeça. Outra maneira de fixá-los é a com a utilização de grampos de cabelo, estes são extremamente eficientes quando o adereço é um arranjo de flores com galhinhos, uma vez

que permitem que o grampo passe entre eles e ainda seja preso ao cabelo e ao coque da bailarina.

Vários são os figurinos que possuem chapéus como acessórios, ainda estes, até quando a coreografia não exige muita segurança, possuem adaptações para melhor serem fixados à cabeça.

Já no que diz respeito aos sapatos, nem só de sapatilhas vivem os figurinos de *ballet* clássico. Diversas montagens exigem que outros estilos de calçados sejam incorporados ao guarda roupa dos bailarinos. Botas, sapatos com salto médio, sapatilhas árabes e orientais; de acordo com o contexto onde cada obra é inserida, as influências da indumentária cada país chegam às mãos dos figurinistas como referências culturais. Fica claro, porém, que os calçados, como qualquer outro elemento de construção de um figurino, precisam respeitar os movimentos realizados pelos pés.

A introdução das sapatilhas de ponta no *ballet*, embora não possa se datada com exatidão, representou uma mudança significativa na técnica aplicada às mulheres, e, como escreve Barringer (1996), a habilidade de ficar na ponta dos pés proporcionou às bailarinas um novo plano dentro da dança, expandindo sua técnica e criando a ilusão de uma incrível leveza e projetando um aumento da sensação de ousadia.

### 5.4 Cabelo e Maquiagem

Como a maquiagem faz parte da caracterização dos personagens, e, uma vez que nem sempre existe um maquiador de palco experiente disponível para tal tarefa, é trabalho do figurinista ou do diretor de arte esboçar como será a maquiagem utilizada durante o espetáculo. Schlaich (1998) escreve que, para o palco, são utilizados produtos específicos, que precisam ser resistentes ao calor, ao suor e ao contato corporal.

Schlaich (1998) explica que, seguindo esta linha de trabalho, são consideradas, também, as cores presentes no figurino do bailarino. Dentro do mundo do *ballet* os elementos sempre combinam, e devem conversar.

Outro aspecto importante é a quantidade de vezes, e com quais figurinos, o mesmo bailarino entrará no palco. Considera-se também a iluminação do palco, as cores que serão projetadas no cenário e se será necessário utilizar maquiagem no corpo todo. A respeito da maquiagem utilizada no corpo, Schlaich (1998, p. 116), descreve que os materiais utilizados

para a maquiagem corporal “geralmente é feita com pancake (pó seco) ou um líquido feito de pó, em vez de creme, e, geralmente, aplicado com uma esponja natural de tamanho médio a grande (não uma esponja de látex)”.

É utilizado, ainda, o talco para a maquiagem corporal, quando o tom de pele precisa ser extremamente branco. O corpo de baile do 2º Ato de Giselle, ilustrado na Figura 10, é um ótimo exemplo para esse caso. No 2º Ato deste *ballet*, as bailarinas utilizam talco ou base branca na pele com o objetivo de parecerem figuras etéreas.

Figura 10. Corpo de baile Giselle. Comparação entre os tons de pele. Bailarinas de branco usando talco na pele com o objetivo de parecerem etéreas figuras.

Assim como nos figurinos, onde os detalhes são pensados para que ganhem destaque no palco, Schlaich (1998) diz que é preciso destacar as formas naturais do rosto com sombras acima e abaixo do tom natural da pele. O que parece exagerado no espelho pode ser o balanço perfeito sob as luzes do palco. A maquiagem, como a dança, dá trabalho, e quanto mais se pratica, melhores serão os resultados.

A caracterização dos bailarinos ainda precisa de mais uma atenção especial aos cabelos. Como analisa Schlaich (1998), uma bailarina sempre estará com os cabelos presos em um coque, exceto quando a dramatização do *ballet* apresentado exija que os cabelos estejam soltos em algum momento. Tradicionalmente, o cabelo das bailarinas é puxado fortemente para trás, afastando-o da face e sendo enrolado por mechas em um notório coque, e por uma boa razão: o cabelo assim está longe do rosto e não será uma distração para a dançarina ou para o público.

### **6. A relação entre figurinos e cenários**

As luzes transformam a atmosfera do espetáculo, dando um ar de drama, de tragédia ou de alegria à cena. Além de influenciar na percepção conferida ao espectador, ela interfere também nas cores e nas texturas de todos os objetos e pessoas que estão no palco. Carneiro (2003) diz também que os vários planos de luz podem deturpar ou conferir um bom efeito sobre uma imagem.

Pode-se, metaforicamente, pensar o figurino como componente de uma “pintura”, conjunto de pinceladas, ao mesmo tempo sobre, entre e dentro de outros conjuntos de pinceladas, que são o cenário, a luz, a direção e tudo o mais que compõe o espetáculo. A soma desses conjuntos injeta cor, forma e textura nos personagens que transitam em uma determinada cena, some essa que finalmente forma um quadro. Esse agregado a todos os outros, informará os detalhes da peça de teatro, do filme, da novela de televisão, do balé, procurando na sobreposição de todos esses fatores a perfeita harmonia do espetáculo. (LEITTE, 2002, p. 63)

Contemplando o espetáculo que é constituído por partes, é preciso trabalhar cada uma delas tendo por referência o sentido da obra. Impossível o figurino, o texto ou a coreografia entrarem em conformidade sem serem baseadas em um mesmo contexto, um não é menos importante do que o outro, e determinadas montagens podem receber mais ou menos destaque, de acordo com o foco do projeto, mas nem por isso deixam de existir ou deixam de ser trabalhados.

No palco, diferente do cinema, como explica Carneiro (2003), citando Fontoura, onde os figurinos ampliam-se e destacam-se em determinados momentos, os bailarinos e o cenário disputam o espaço com o figurino igualmente, e são tão importantes quanto. Além disso, precisam ter o mesmo efeito para todos os espectadores, desde os que estão na primeira fileira até os que se sentam na última.

### 7. Considerações finais

Durante o desenvolvimento das primeiras etapas do estudo, em que se deu a observação e análise dos aspectos que fazem parte da história e evolução do *ballet*, teve-se a oportunidade de familiarizar-se com ambiente artístico e entender como características singulares incorporaram-se ao que hoje tomamos por *ballet* clássico. São particularidades que edificam a identidade do *ballet* clássico, e atributos que devem permanecer vivos e presentes, mesmo em novas montagens e releituras.

O foco do artigo é traçar uma perspectiva da estética do *ballet* clássico, bem como suas regras e tradicionalismos, e também sugerir que há espaço para trazer inovações dentro do processo de criação. Em cada releitura, novas tendências em tecidos, cores, tecnologias e materiais poderão inspirar o figurinista a expor de maneira diferente as mesmas grandes histórias.

Em um segundo momento, buscando responder à questão de como se insere, no *ballet* clássico, a inovação, aspecto este fundamental da moda, o artigo apresenta os detalhamentos

teóricos necessários para embasar um processo de criação. Uma vez que os aspectos clássicos do *ballet* servem como ponto de partida para o desenvolvimento dos figurinos, por meio dos presentes estudos deste artigo, é possível iniciar estudos a cerca de onde as criações podem empregar-se, por exemplo.

Concluindo, é de se entender que explorar os itens percorridos ao longo do artigo pode exigir muito do exercício da criatividade. A criatividade, por sua vez, utiliza-se da pesquisa de referências históricas e técnicas para embasar o desenvolvimento do que poderá ser apresentado como inovação. É proposto, ainda, que a partir da abordagem técnica aqui desenvolvida, exigida pelo *ballet* clássico, novos estudos sejam iniciados no que terá como objetivo inovar e recriar figurinos de dança clássica.

### Referências bibliográficas

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BARRINGER, Janice. SCHLESINGER, Sarah. *The Pointe Book: Shoes, Training & Technique*. Canada: Dance Horizons/ Princenton Book Company, 1996.

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

CARNEIRO, Marília. *No Camarim das Oito*. Rio de Janeiro. Senac Rio, 2003.

FAUX, Dorothy. et al. *Beleza do Século*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

HARRISON, Mary Kent. *How to Dress Dancers: Costuming Techniques for Dance*. Canada: Dance Horizons/ Princenton Book Company, 1998.

LEITE, Adriana. GUERRA, Lisette. *Figurino: uma experiência na televisão*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os Nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

PEZZOLO, Dinah. *Tecidos: histórias, tramas, tipos e usos*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SCHLAICH, Joan. et al. *Dance: The Art of Production*. 3ª Ed. Canada: Dance Horizons/Princenton Book Company, 1998.

UDALE, Jenny. *Fundamentos do design de moda: tecidos e moda*. Porto Alegre: Bookman, 2009.