

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Cheyenne Cordeiro Frajuca

**O TRAJE DAS PROTAGONISTAS DO BALÉ CLÁSSICO: HISTÓRIA,
TRAJETÓRIA E CONSERVADORISMO**

Bauru
2021

Cheyenne Cordeiro Frajuca



O TRAJE DAS PROTAGONISTAS DO BALÉ CLÁSSICO: HISTÓRIA, TRAJETÓRIA E CONSERVADORISMO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, como requisito à obtenção do Título de Mestre em Design – Área de Concentração: Planejamento de Produto.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Marizilda dos Santos Menezes

Bauru
2021

F812t Frajuca, Cheyenne Cordeiro
O traje das protagonistas do balé clássico : história, trajetória e conservadorismo / Cheyenne Cordeiro Frajuca. -- Bauru, 2021
130 p. : il., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientadora: Marizilda dos Santos Menezes

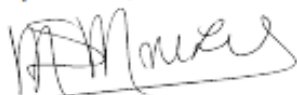
1. design. 2. traje de cena. 3. figurino de balé. 4. história do balé. 5. Teatro Mariinsky. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE CHEYENNE CORDEIRO FRAJUCA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 17 dias do mês de novembro do ano de 2021, às 16:30 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de CHEYENNE CORDEIRO FRAJUCA, intitulada **O Traje das Protagonistas do Balé Clássico: História, Trajetória e Conservadorismo**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professora Doutora MARIZILDA DOS SANTOS MENEZES (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Design / FAAC/UNESP/Bauru, Professora Doutora CASSIA LETICIA CARRARA DOMICIANO (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Design / FAAC/UNESP/Bauru, Professor Doutor FAUSTO ROBERTO POÇO VIANA (Participação Virtual) do(a) Artes Cênicas / Escola de Comunicação e Artes - USP. Após a exposição pela mestrande e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovado . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Professora Doutora MARIZILDA DOS SANTOS MENEZES

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Karina Cordeiro pelo incondicional apoio e incentivo. À minha orientadora, Profa. Marizilda Menezes, que me guiou e aconselhou em todo o desenvolvimento do presente trabalho.

Aos professores, funcionários e colegas da FAAC UNESP, campus de Bauru, pelos ensinamentos, auxílio e parceria.

Ao Prof. Fausto Viana, por gentilmente clarear meu caminho na pesquisa do traje de cena.

À Katia Pedersoli, por me mostrar a beleza do balé.

Aos meus queridos amigos e familiares que estiveram presentes durante todo este desafiador percurso, em especial Vó Vanina, Vinicius Frajuca, Vinicius Miguel e Ingrid Silva.

RESUMO

O traje de cena é um elo de reconhecimento entre o público e o personagem dentro de uma apresentação cênica, se bem construído, pode ser usado como uma potente ferramenta de identificação. No caso do balé, que não se utiliza de diálogos em sua expressão narrativa, o uso de certos códigos visuais para transmitir informações se torna essencial, e o figurino supre essa demanda. Neste contexto, a pesquisa pretende identificar aspectos formais de design presentes no figurino das principais protagonistas do balé clássico, desde sua concepção até os dias atuais, usando como recorte os títulos apresentados no Teatro Mariinsky. Ancorado nos fundamentos do design de figurino, o estudo se utiliza de bibliografia especializada e material iconográfico para fins de análise temporal. Como resultado, espera-se contribuir com o conhecimento documental, teórico e referencial do design de figurino para balé clássico.

Palavras-chave: design; traje de cena; figurino de balé; história do balé; teatro Mariinsky

ABSTRACT

The stage costume is a link of recognition between the audience and the character within a scenic presentation, if well constructed, it can be used as a powerful tool for identification. In the case of ballet, which does not use dialogues in its narrative expression, the use of certain visual codes to convey information becomes essential, and the costume supplies this demand. In this context, this research aims to identify formal design aspects present in the costumes of the main classical ballet protagonists, since its conception until the present day, using as a cutout the titles presented at the Mariinsky Theater. Anchored in the fundamentals of costume design, the study uses specialized bibliography and iconographic material for temporal analysis. As a result, it is expected to contribute to the documentary, theoretical and referential knowledge of costume design for classical ballet.

Keywords: design; stage costume; ballet costume; ballet history; Mariinsky theater

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Estrutura da Pesquisa.....	15
Figura 2: Cenário aquático representando personagens marinhos.....	19
Figura 3: Trajes femininos usados no <i>Ballet comique de la reine</i>	20
Figura 4: O Rei Luís XIV como “Rei Sol”.....	21
Figura 5: Ópera Nacional de Paris.....	23
Figura 6: Ilustração para a peça <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> e seus criadores.....	24
Figura 7: Figurinos de Bérain para o balé <i>Le Triomphe de L’Amour</i>	25
Figura 8: Figurino de Gillot no estilo rococó.....	26
Figura 9: Dançarina trajando sapatos planos e flexíveis no palco.....	27
Figura 10: Gravura colorida do traje chinês para <i>Les Indes Galantes</i>	28
Figura 11: François Talma vestido com traje grego mais fidedigno.....	30
Figura 12: La Camargo em diferentes trajes.....	31
Figura 13: Figurino da personagem Medea, criado por Jean-Baptiste Martin, ao lado, Mlle Guimard.....	34
Figura 14: Obra <i>A Reprimenda</i> , de Baudoin.....	35
Figura 15: Trajes do período neoclássico.....	36
Figura 16: Sátira comparando a moda de 1556 e 1796.....	37
Figura 17: Cena do balé das freiras.....	38
Figura 18: Retrato de Taglioni e ilustrações de sua versão para <i>La Sylphide</i>	40
Figura 19: Moda do período Romântico.....	41
Figura 20: Sapatilhas do século XIX.....	42
Figura 21: Teatro Mariinsky, em São Petersburgo no século XIX.....	43
Figura 22: Petipa e suas obras <i>A filha do Faraó</i> e <i>La Bayadere</i>	46
Figura 23: Balé <i>A Bela Adormecida</i> , 1890.....	47
Figura 24: Obras do Realismo Socialista.....	50
Figura 25: Figurino do balé <i>O Córrego Límpido</i> , 1935.....	51
Figura 26: Vaganova lecionando, e sua versão de <i>O Lago dos Cisnes</i>	53
Figura 27: Tipos de Tutu.....	56
Figura 28: Karinska e seus figurinos para o New York City Ballet.....	56
Figura 29: Designs de Bakst para os <i>Ballets Russes</i>	58
Figura 30: Os Ballets Russes de Diaghilev; Nijinsky e figurinos de Chanel e Picasso.....	59
Figura 31: A Trama do balé <i>Giselle</i>	61

Figura 32: A Trama do balé <i>Dom Quixote</i>	63
Figura 33: A Trama do balé <i>O Quebra Nozes</i>	65
Figura 34: A Trama do balé <i>O Lago dos Cisnes</i>	68
Figura 35: A Trama do balé <i>Romeu e Julieta</i>	70
Figura 36: A primeira versão do traje de Giselle.....	73
Figura 37: Linha do tempo do figurino de Giselle (1884-1930)	75
Figura 38: Linha do tempo do figurino de Giselle (1943-2010)	77
Figura 39: Linha do tempo do figurino de Giselle (2020)	78
Figura 40: Ficha Técnica do figurino de Giselle.....	80
Figura 41: Trajes de dança espanhola.....	82
Figura 42: Linha do tempo do figurino de Kitri (1883-1970)	84
Figura 43: Linha do tempo do figurino de Kitri (1980-2010)	86
Figura 44: Linha do tempo do figurino de Kitri (2020)	87
Figura 45: Ficha Técnica do figurino de Kitri.....	89
Figura 46: Gravura do conto “O Quebra-nozes e o Rei dos Camundongos.....	91
Figura 47: A primeira versão do traje de Clara e Fada Açucarada.....	92
Figura 48: Linha do tempo do figurino de Clara/Fada Açucarada (1900-1960)	94
Figura 49: Linha do tempo do figurino de Clara/Fada Açucarada (1994-2015)	96
Figura 50: Linha do tempo do figurino de Clara/Fada Açucarada (2020)	98
Figura 51: Ficha Técnica do figurino de Clara/Fada Açucarada.....	100
Figura 52: O traje usado na primeira versão de O Lago dos Cisnes.....	101
Figura 53: A primeira versão dos trajes no Teatro Mariinsky.....	103
Figura 54: Linha do tempo do figurino de Odete/Odile (1907-1940)	105
Figura 55: Linha do tempo do figurino de Odete/Odile (1950-2014)	107
Figura 56: Linha do tempo do figurino de Odete/Odile (2021)	109
Figura 57: Ficha técnica do figurino de Odete e Odile.....	111
Figura 58: Gravuras baseadas na obra de Shakespeare.....	112
Figura 59: Linha do tempo do figurino de Julieta (1940-1975)	114
Figura 60: Linha do tempo do figurino de Julieta (1983-2010)	116
Figura 61: Linha do tempo do figurino de Julieta (2021)	118
Figura 62: Ficha técnica do figurino de Julieta.....	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 PROPOSIÇÃO E METODOLOGIA	13
1.1 QUESTÃO DE PESQUISA E HIPÓTESE.....	13
1.2 OBJETIVOS.....	14
1.3 ESTRUTURA GRÁFICA DA PESQUISA.....	14
1.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	16
2 INÍCIO DA DANÇA CLÁSSICA	17
2.1 O BALÉ DA CORTE (SÉCULO XVI)	18
2.1.1 Luís XIV e o “Ballet de la nuit” (1650-1660)	20
2.2 A ACADEMIA REAL DE DANÇA E O PARIS ÓPERA BALLE (1661)	22
2.3 COMÉDIA-BALLET (1661)	23
2.3.1 “Le Triomphe de L’Amour” (1681)	24
2.4 SÉCULO XVIII E A ÓPERA-BALLET.....	24
2.5 BALLE DE AÇÃO (1750-1775)	28
2.6 BAILARINAS INICIAM MODIFICAÇÕES EM SEUS TRAJES (SÉCULO XVIII)	30
2.6.1 La Camargo.....	31
2.6.2 Marie Sallé.....	31
2.7 A REFORMA DE NOVERRE (1760)	32
2.7.1 “Medée et Jason” (1763)	33
2.8 OS EFEITOS DA REVOLUÇÃO FRANCESA (1789-1799)	34
2.9 MOVIMENTO ROMÂNTICO (SÉCULO XIX)	37
2.9.1 La Sylphide de Taglioni (1832)	39
2.9.2 A moda e o traje de cena do período romântico (Século XIX)	40
3 O BALÉ RUSSO E O TEATRO MARIINSKY	42
3.1 CONTEXTO HISTÓRICO (SÉCULO XIX)	43
3.2 OS BALÉS DE PETIPA (1869-1917)	45
3.3 O BALÉ SOVIÉTICO (1917)	48
3.3.1 Os Cisnes de Vaganova (1933)	52
3.4 O AVANÇO DO TRAJE DE BALÉ (SÉCULOS XIX E XX)	54
3.4.1 Os Ballets Russes de Diaghilev (1909-1929)	56
4 A SELEÇÃO DOS BALÉS	60
4.1 GISELLE.....	60
4.2 DOM QUIXOTE.....	62
4.3 O QUEBRA-NOZES.....	64
4.4 O LAGO DOS CISNES.....	66

4.5	ROMEU E JULIETA.....	69
5	ANÁLISE DOS FIGURINOS.....	71
5.1	O TRAJE DE GISELLE.....	71
5.1.1	A Origem do traje de Giselle.....	72
5.1.2	Trajectoria do figurino: linha do tempo.....	74
5.1.3	Os elementos essenciais para a caracterização de Giselle.....	79
5.2	O TRAJE DE KITRI.....	81
5.2.1	A Origem do traje de Kitri.....	81
5.2.2	Trajectoria do figurino: linha do tempo.....	83
5.2.3	Os elementos essenciais para a caracterização de Kitri.....	88
5.3	O TRAJE DE CLARA/FADA AÇUCARADA.....	90
5.3.1	A Origem do traje de Clara/ Fada Açucarada.....	90
5.3.2	Trajectoria do figurino: linha do tempo.....	93
5.3.3	Os elementos essenciais para a caracterização de Clara/Fada Açucarada.....	90
5.4	O TRAJE DE ODETE/ODILE.....	101
5.4.1	A Origem do traje de Odete e Odile.....	102
5.4.2	Trajectoria do figurino: linha do tempo.....	104
5.4.3	Os elementos essenciais para a caracterização de Odete e Odile.....	110
5.5	O TRAJE DE JULIETA.....	112
5.5.1	A Origem do traje de Julieta.....	113
5.5.2	Trajectoria do figurino: linha do tempo.....	113
5.5.3	Os elementos essenciais para a caracterização de Julieta.....	119
	CONCLUSÃO.....	121
	REFERÊNCIAS.....	123
	GLOSSÁRIO.....	127
	ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	128

INTRODUÇÃO

As produções teatrais comumente se utilizam da criação de personas para melhor representação de histórias dentro do contexto cênico. Personagens são criados e apresentados a partir do conjunto de diálogos, ações, e movimentos planejados em função de uma narrativa, com o intuito de se comunicar com o espectador ali presente. Para a elaboração e caracterização do personagem, alguns elementos colaboram com a construção de uma mensagem visual, para que o público entenda quem é a pessoa em cena, desde o primeiro momento em que a vê. Um dos elementos mais significantes na construção desse discurso visual é o figurino, que além de atuar na função técnica vestível, também funciona como um primeiro comunicador visual, fornecendo informações de identificação para o público.

Puccini (2008, p.2) afirma que “o figurino marca o personagem, antes mesmo da atuação, do diálogo e do cenário. É ele quem fala primeiro”. Além de caracterizar o personagem fisicamente, o vestuário delimita quando e onde ocorre o enredo, a identificação temporal feita a partir da vestimenta ocorre quando o figurinista incorpora elementos da indumentária histórica de uma certa época ou período de tempo no traje de cena em questão. Alguns signos presentes na roupa também auxiliam na contextualização espacial da narrativa. Juntamente com a cenografia, o figurino faz parte de um conjunto de significações com a intenção de convencer o público acerca da localização e temporalidade presentes na narrativa. (TAKEUCHI, 2016)

De acordo com a classificação de Gérard Betton (1987), o figurino pode ser definido como:

- *Realista*: quando o traje reconstitui historicamente a vestimenta utilizada na época retratada
- *Para-realista*: quando a estilização do traje prevalece à fidelidade histórica, ainda que o figurino se inspire na moda da época
- *Simbólico*: que é quando a exatidão histórica perde a importância em comparação às nuances simbólicas apresentadas, o foco é criar um efeito dramático.

Com essas delimitações, os figurinistas conseguem adaptar a vestimenta dos personagens para mais ou menos realistas, criando simbolismos de cunho dramático conforme a intenção do diretor. No texto *O hábito fala pelo monge*, de Umberto Eco (1989), o autor sustenta que a linguagem do vestuário transmite significados de acordo com a

maneira de se transmitir informação. Em suma, a escolha de códigos visuais necessários para ilustrar a mensagem, (quais tecidos, cores, texturas, ornamentos e silhuetas estarão presente na veste) colaboram para a melhor compreensão do objeto pelo espectador.

Um conjunto de signos pensados para fazer referência a algo já presente na memória coletiva, se torna um arquétipo facilitador de identificação de personagens. A composição de uma imagem iconográfica só é feita a partir da ligação visual pelo senso comum, o arquétipo de um personagem só existe se os códigos passados por ele forem de entendimento inconsciente geral. O traje de cena auxilia na melhor compreensão dos personagens quando propõe meios de identificação dos arquétipos presentes naquela persona. Um exemplo dessa identificação é o uso de formas exageradas em personagens caricatos e trapalhões, ou o uso de tecidos rústicos, rasgados ou sem acabamento para ilustrar personagens pobres e maltrapilhos. (LOPES, 2010)

Compreende-se que o figurino bem realizado produz sentido à vivência do personagem e torna perceptível alguns sentimentos, conflitos e emoções das personas apresentadas (LEITE, 2015). A caracterização completa dentro da estrutura narrativa possibilita a rápida assimilação de signos visuais por parte do espectador, enfatizando a função do traje como ferramenta de identificação de personagens em cena.

Quando tratamos do traje de cena elaborado para a dança, como o caso do balé, além de todas as nuances apresentadas até aqui, é importante ressaltar os aspectos de design responsáveis pela adaptação da vestimenta às necessidades locomotoras dos dançarinos em ação. O balé é uma forma de dança expressiva, com movimentos intensos e atléticos, demandando da vestimenta utilizada uma adequação ao corpo e sua mobilidade, a roupa não pode restringir ou esconder os movimentos do bailarino.

Os registros históricos demonstram um padrão estético adotado no figurino nos anos de maturação da arte do balé, a imagem da bailarina foi construída no inconsciente coletivo com a ajuda de uma silhueta específica, derivada do caimento do traje em reação aos movimentos do corpo dançante. Esta estética foi sendo desenvolvida e atualizada conforme a chegada de novas tecnologias e demandas dentro do contexto do balé, mas sua forma original datada do século XIX nunca se perdeu completamente.

Diante destas constatações, a presente investigação visa abordar o traje de cena atrelado ao balé clássico, em especial na caracterização de protagonistas de balés de repertório¹. Desta forma, o estudo busca traçar uma linha do tempo do figurino de balé,

¹ Tipo de balé que contém uma história representada por meio da dança.

desde sua origem, passando por suas modificações e trajetórias, chegando ao estado atual da arte. É possível assim visualizar os elementos que foram atualizados e aqueles onde prevaleceu o conservadorismo, termo este utilizado no presente texto, no sentido de “manter-se sem alterações físicas”² ou seja, ter seu design mantido ao longo do tempo.

Para este fim, é preciso estabelecer um recorte na pesquisa e selecionar títulos específicos de balé para conceber uma comparação justificada. A pesquisa então estrutura-se em cinco capítulos, de modo a apresentar a proposição e as técnicas metodológicas no primeiro capítulo, seguindo com a revisão bibliográfica no segundo capítulo. Esta base teórica contempla a história do balé desde sua fundação, fazendo um paralelo com o traje de cena utilizado em cada período de sua trajetória. No terceiro capítulo, o recorte da pesquisa é apresentado, justificando a escolha do Teatro Mariinsky como instituição base para o estudo de seus balés. Na seguinte etapa do trabalho, apresenta-se os cinco títulos de balé selecionados para posterior análise de trajes, contextualizando aqui sua história e enredo. No quinto capítulo, ocorre a descrição da análise temporal e a discussão dos resultados obtidos, finalizando com o trabalho com a conclusão.

1 PROPOSIÇÃO E METODOLOGIA

1.1 QUESTÃO DE PESQUISA E HIPÓTESE

Diante da análise proposta para este trabalho, a pesquisa tem como linha condutora a seguinte questão;

- Como reconhecer uma protagonista do balé por meio do figurino e de seus elementos de caracterização visual?

Para tanto, foi gerada a seguinte hipótese:

- O figurino é uma importante ferramenta de identificação de personagens, que atua a partir do reconhecimento de elementos formais do design mantidos em sua trajetória.

² Fonte: Dicionário Aurélio

1.2 OBJETIVOS

Esta pesquisa tem como objetivo geral explorar o traje de cena usado no balé desde sua concepção até os dias atuais, utilizando-se de cinco protagonistas do balé clássico para traçar uma linha do tempo da trajetória de seus trajes. Desta forma, busca-se realizar uma análise comparativa dos aspectos de design presentes no figurino em sua versão original, e daquele desenvolvido em reconstruções posteriores.

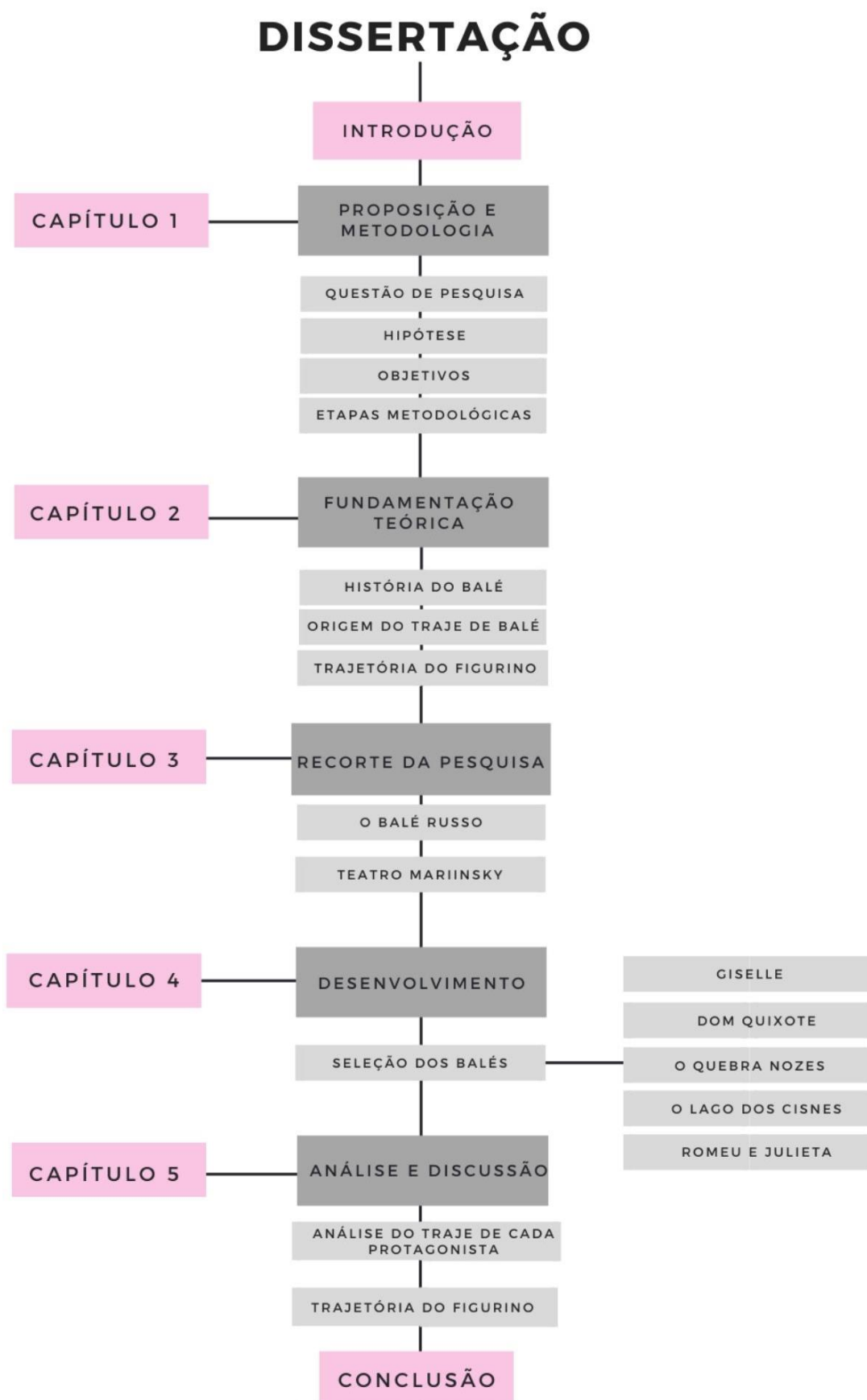
Como objetivos específicos neste trabalho pretende-se:

- Analisar aspectos do design presentes nos figurinos de balé, como silhuetas, materiais, cores e superfícies.
- Estudar simbologias e arquétipos agregados ao traje de balé.
- Entender qual é o traje esperado para a protagonista no balé, como este traje a identifica e como se remonta esta tradição.
- Comparar, por meio de imagens, o figurino proposto para as encenações da versão original com sua versão mais recente apresentada pela mesma companhia.
- Identificar os padrões visuais que foram conservados nos trajes das novas versões dos balés, e quais elementos foram atualizados.
- Desenvolver um guia visual dos elementos essenciais que caracterizam a personagem do balé por meio da vestimenta.

1.3 Estrutura Gráfica da Pesquisa

A Figura 1 ilustra a proposta gráfica de estrutura da pesquisa, na qual é possível visualizar as intersecções entre o estudo teórico e a pesquisa iconográfica, assim como as etapas metodológicas e objetos de estudo selecionados.

Figura 1 – Estrutura da Pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora

1.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A presente pesquisa se insere no modelo qualitativo, sendo caracterizada como bibliográfica, descritiva, documental e teórica. Apoiando-se em técnicas de coleta de dados tais como revisão de bibliografia especializada, observação de conteúdo audiovisual e o apuramento de material iconográfico, o estudo realiza indagações exploratórias e análises comparativas em busca dos resultados propostos.

As fontes de pesquisa consistem em bases de dados científicas relacionadas aos assuntos afins, que, de acordo com Gil (2002, p. 44), “é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. Além de sistemas virtuais de bibliotecas universitárias, um arquivo pessoal de literatura voltada para design de moda e balé foi utilizado, assim como o acervo acadêmico do Google e acervo virtual do Teatro Mariinsky.

A busca por material audiovisual para análise iconográfica foi realizada tanto no acervo virtual do Teatro Mariinsky quanto no portal da Fundação The Marius Petipa Society. Imagens essenciais e complementares foram acessadas em acervos virtuais de museus e bibliotecas internacionais. A exploração de materiais recentes necessários para a análise dos trajes atuais do Teatro Mariinsky teve parcial realização em mídias digitais reconhecidas pela instituição, como o canal “Mariinsky TV” dentro da plataforma Youtube e a conta na plataforma Instagram atualizada pela própria empresa.

Após a contextualização dos dados teóricos, os balés que serviram como objeto de estudo foram selecionados e sistematizados. A seleção das obras ocorreu com base no gênero artístico de cada título, fazendo um recorte nos balés de repertório, ou seja, um balé que conta uma história por meio da dança, dividido em atos e com uma grande quantidade de bailarinos. Giselle faz parte do período romântico, Dom Quixote é um balé clássico do período acadêmico russo, assim como O Quebra-Nozes. O Lago dos Cisnes foi criado como um balé clássico mas sofreu alterações na era do balé soviético, e Romeu e Julieta é um marco do balé soviético russo.

A variação nos gêneros e períodos nesta etapa da pesquisa é significativa pois suas características interferem no figurino utilizado em cada obra, como os tipos de tutu, cores e silhuetas. O objetivo dessa categorização é rastrear a origem, temática e contexto de cada um dos títulos de balé. Com a utilização de documentos iconográficos, foi realizada a análise dos figurinos, com base em métodos de catalogação de informação, registro e interpretação dos fatos observados.

Para possibilitar a investigação dos trajes usados nas obras selecionadas, foi feita uma busca por registros visuais destes balés desde suas primeiras apresentações até as mais recentes. O método de análise levou em conta a silhueta, as cores do traje, o material utilizado em sua confecção e o design de elementos como mangas, decotes e ornamentos. Desta forma, uma observação criteriosa revelou mudanças e inovações no design e na forma de se confeccionar estes figurinos ao longo do tempo. A partir deste estudo comparativo, os resultados obtidos foram registrados de forma gráfica, ilustrada e descritiva no quinto capítulo.

2 INÍCIO DA DANÇA CLÁSSICA

Desde o Renascimento, as danças populares foram sendo refinadas e disciplinadas pelos grandes mestres, seguindo os gostos da aristocracia. A partir do momento em que a dança começou a ser metrificada e ganhou ensino regular, definiu-se a divisão entre a dança cortesã e a dança popular, dando fim à espontaneidade desta atividade ao adentrar a corte. Este último fato se dá em consideração aos trajes comumente usados pelas classes dominantes da época, constituídos de gibões e calças justas para os homens, e espartilhos apertados junto a saias volumosas para as mulheres, o que impossibilitava uma dança expansiva e livre. (MONTEIRO, 2019)

O tipo de dança que veio a ser característica da nobreza francesa era chamado de *la belle danse*; “dança do período do ambiente cortesão regido especialmente pela etiqueta. Posteriormente também seria chamada de dança barroca, que, em meados de 1500 ainda era uma forma de dança social, realizada nos salões da corte.

O balé como é conhecido hoje pode ter suas origens rastreadas desde o século XVI, onde em 1533, Catherine de Médici, da Itália, se casava com Henri II, da França. Catherine cunhou seu amor pelas artes, e introduziu aspectos da corte italiana na vida da corte francesa. Nesta altura, a monarquia era pouco considerada na França, e Catherine acreditava que o entretenimento da corte, com temas e mensagens implícitas poderiam ser utilizados para reafirmar a autoridade da monarquia sobre a nobreza, daí se dá o surgimento do balé de corte. (DURANTE, 2018)

2.1 O BALÉ DE CORTE (SÉCULO XVI)

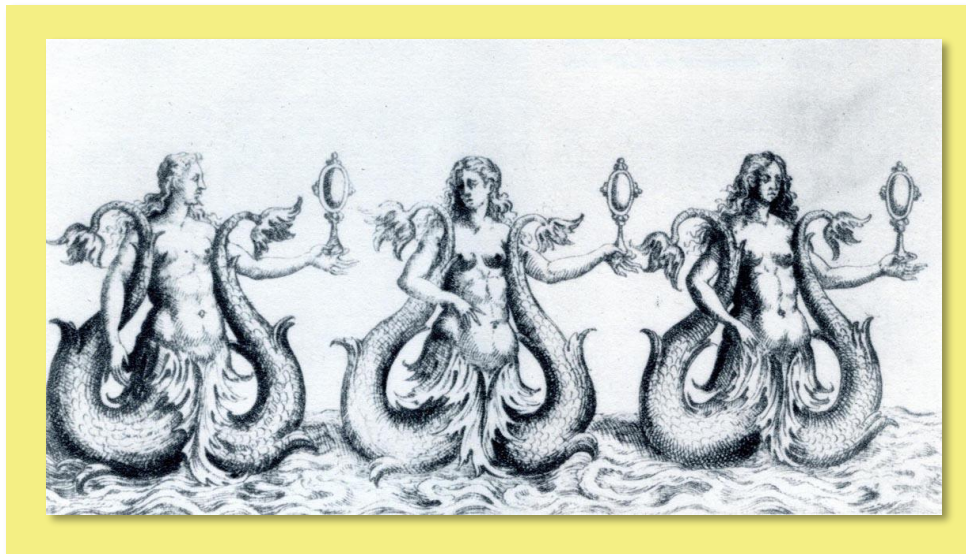
O *ballet de cour*, ou balé da corte é definido como um espetáculo que combina poesia, música, mímica e dança, contendo cenários e um elemento narrativo. Com diversas entradas e atos intermediários, era uma obra coletiva usada como entretenimento para a corte francesa, que se tornou uma ferramenta poderosa, onde mensagens políticas e alegóricas poderiam ser contadas no palco. A dança da corte assinala uma nova era, até então, havia apenas a separação da dança metrificada e da dança popular, mas até o final do século XVI, esta se torna uma dança erudita, onde para realizá-la é necessário saber não só a métrica, como também os passos. A monarquia francesa se utilizaria dessa nova estruturação para gerar espetáculos e utilizar a dança como meio de propaganda e afirmação da autoridade do rei. A referência mais conhecida do balé de corte surgiu em 1581, para a celebração do casamento de Marguerite de Vaudémont, nora de Catherine, com o Duque de Joyeuse; a obra *Ballet comique de la reine*, em português, “Balé Cômico da Rainha”. (BOURCIER, 2001)

De acordo com Durante (2018), os autores da obra esperavam que a escala de extravagância explicitasse o poder da monarquia para a audiência da corte, em decorrência das recentes guerras civis na França. A obra além de ser um destaque deste período no desenvolvimento de espetáculos, também marcou algumas tradições no figurino utilizado no balé de corte, como o penacho na cabeça, máscaras douradas, túnicas curtas e borzeguins de cano médio.

Já então neste período, podemos observar o vestuário sendo utilizado como uma ferramenta expressiva, comunicando, em alguns casos, características do personagem. “O balé de corte foi o primeiro gênero de bailado a transformar o traje do bailarino em um elemento expressivo, que comunicava as características e emoções do personagem pelo uso de elementos visuais simbólicos” (MONTEIRO, 2019, p. 44)

Em um dos atos do citado balé, Durante (2018) revela que personagens marinhos eram representados por artistas escondendo suas pernas atrás de uma espécie de cenário que simulava nadadeiras, como pode ser visto na Figura 2. Os *sirenes* (ou sereias) faziam parte do mito grego onde estes seres atraíam marinheiros para a destruição com uma doce canção. A obra usava desta passagem para advertir os cortesãos sobre os perigos de se desviar do caminho da lealdade à monarquia.

Figura 2 – Cenário aquático representando personagens marinhos



Fonte: Lectura Plus

Os figurinos usados no *ballet de cour* eram imensamente detalhados, os bailarinos utilizavam as últimas tendências de moda da época, com trajes feitos com os tecidos mais luxuosos disponíveis, muitas joias, penas e caudas. A intenção não era exatamente representar os papéis com fidelidade, mas salientar a posição social dos personagens na hierarquia social. (MENÊZES, 2016). Alguns autores apontam que a silhueta e a ornamentação exagerada usada em cena serviam para uma melhor legibilidade em um palco mal iluminado, como era até então.

Além da estética luxuosa, considerada imprescindível para embelezar os dançarinos, é possível identificar a enorme dificuldade na execução da dança, portando os trajes propostos. O vestuário masculino ainda tinha certa vantagem, com seus coletes vazados e meias de seda que deixavam as pernas livres. Mas o vestuário feminino era composto por pesadas saias que arrastavam no chão, além dos rígidos corpetes e espartilhos, as máscaras, perucas e joias (MENÊZES, 2016). O traje tornava o movimento das mulheres mais limitado que dos homens, e desde já, impunha certas regras à coreografia, como pode ser visto na Figura 3.

Figura 3 – Trajes femininos usados no *Ballet comique de la reine*



Fonte: Lectura Plus

Os mestres da dança perpetuaram a beleza e a necessidade de uma aparência rígida e austera com o uso do espartilho, que era utilizado como artefato para desenvolvimento da postura e dos princípios essenciais da dança. Não se podia esperar, conseqüentemente, que a dançarina tivesse muita flexão no torso e na cintura, mas essas convenções influenciaram a execução dos padrões de balé reconhecidos até hoje.

2.1.1 Luís XIV e o “*Ballet de la nuit*” (1650-1660)

Foi na década de 1660, no reinado de Luís XIV, que a dança muda seu foco gradualmente da corte para o teatro, e os dançarinos profissionais começam a aparecer. (COLLINS, JARVIS, 2016). Este período evocou imagens de grande opulência, em que a moda e o balé seguiram um vocabulário cuidadosamente codificado. Por mais de quatrocentos anos, o objetivo principal das roupas decorativas na Europa Ocidental e nos países coloniais foi a diferenciação de pessoas de acordo com o nascimento e riqueza. Embora a aristocracia representasse uma pequena parcela da população, este grupo privilegiado reinou supremo sobre gostos e maneiras, a moda e o balé se fundiam nas apresentações da corte repletas de cores vivas, sedas, veludos e brocados. (CHAZIN-BENNAHUM, 2005)

Sob o reinado de Luís XIV, o balé florescia; em 1653, com 14 anos, o rei apareceu no *Ballet de la nuit*, como o deus Apolo, e seria para sempre imortalizado como o Rei Sol. O *Ballet de la nuit* foi um balé em quatro atos, onde as danças simbolizavam as 12 horas da noite entre o pôr-do-sol e o nascer do sol, fora seu contexto político; entre 1648 e 1653

houve uma série de guerras civis na França, desencadeadas por uma resistência em relação ao poder crescente da monarquia. O primeiro ministro e conselheiro do rei, compreendendo a força do espetáculo como instrumento político, encomendou o *Ballet de la nuit* após a derrota dos rebeldes para promover Luís XIV como um monarca absoluto e figura de autoridade.

Na Figura 4, Luís XIV é mostrado vestindo um peitoral romano de estilo clássico, com túnica e sapatos de salto que compõem o figurino do espetáculo citado. Seu capacete é encimado por altas plumas de acordo com a convenção. As penas passaram a representar deuses e personagens históricos, além de adicionar altura e grandeza à presença destes seres, fazendo com que fossem facilmente distinguíveis.

Figura 4 – O Rei Luís XIV como “Rei Sol”



Fonte: Compilação da autora³

Henri Gissey era o figurinista da corte de Luís XIV, responsável pelo traje de Apolo, criou muitas fantasias dramáticas e fantásticas para os balés que exigiam zéfiros, ninfas e outros seres místicos, ao lado dos deuses e deusas usuais. O público teria reconhecido instantaneamente a iconografia clássica exibida nos trajes, nos raios dourados do sol representando Apolo, ou na pele de leão e clava denotando o personagem Hércules, por exemplo. (COLLINS; JARVIS, 2016)

³ Fonte: DURANTE, 2018, p.20

Os trajes dos dançarinos e participantes da corte eram pesadamente embelezados e decorados, não só para representar um personagem, mas para deslumbrar o espectador. (COLLINS; JARVIS, 2016) De acordo com Chazin-Bennahum (2005), é essencial reconhecer como a corte francesa afetou todos os aspectos do palco e como a moda nos corredores de Versalhes impactou o jeito em que os figurinos de balé foram desenhados. Os trajes de cena anteriores ao século XVIII imitavam a corte extravagante, muitas vezes vestindo roupas com adição de símbolos característicos costurados, ou carregados na mão para dar alguma indicação da função do artista na peça. Os sinais emblemáticos satisfizeram a necessidade do público de seguir o roteiro e diminuiram a distância entre o público e os performers.

A partir de 1600, o balé de corte francês foi imitado em outros países da Europa. Bourcier (2001) aponta que o balé de corte veria seu gradual fim ao final do século, onde a dança clássica, filha legítima do reinado de Luís XIV, brilharia sozinha.

2.2 A ACADEMIA REAL DE DANÇA E O PARIS ÓPERA BALLET (1661)

Os mestres de dança do reinado de Luís XIV codificaram e ensinaram a técnica de dança até o do século XVIII, que seria conhecida como dança barroca em toda a corte europeia. Os princípios dessa dança social e teatral foram derivados de séculos de ensinamentos italianos e franceses, Luís XIV decide então fundar a Academia Real de Dança, em 1661, institucionalizando a formação de coreógrafos, professores de dança e bailarinos. (CHAZIN-BENNAHUM, 2005)

A Academia Real de Dança padronizou e codificou as práticas de dança da corte, mais tarde, foi criada a Academia Real de Música, também conhecida como a *Ópera de Paris* (Figura 5), e incorporou cantores, músicos e dançarinos da Academia Real de Dança para criar e promover a ópera francesa, na qual o balé era parte integrante. Foi lá que o bailarino e professor Pierre Beauchamp primeiro definiu as cinco posições dos pés – a primeira coisa que cada bailarino é ensinado até os dias de hoje (DURANTE, 2018). Com sua consequente organização e estruturação, o balé se tornou profissão e já não era apenas encenado nos salões aristocráticos da corte, mas em teatros com audiência pagante.

Figura 5 – Ópera Nacional de Paris



Fonte: Biblioteca Digital Mundial

De acordo com Durante (2018), o papel pioneiro do Ballet Opera de Paris foi aparente desde o início. A empresa foi a primeira a utilizar bailarinos profissionais e, quase um século mais tarde, o diretor Jean-Georges Noverre colocaria em prática suas radicais ideias como alterações nos incômodos figurinos, e eliminação das máscaras para fazer a dança parecer mais natural. O Ballet Opera de Paris liderou o caminho para outras cortes europeias que contrataram bailarinos e coreógrafos formados na França para moldarem suas próprias companhias de balé.

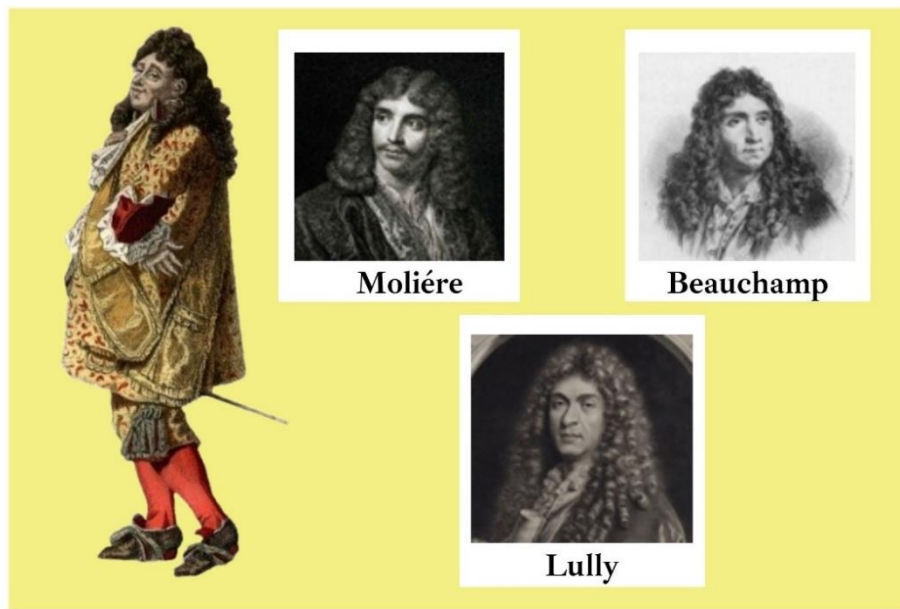
2.3 COMÉDIA-BALLET (1661)

Muitas vezes descrito como “o pai dos mestres de balé”, Pierre Beauchamp foi coreógrafo, compositor e mestre de dança na corte de Luís XIV. Seu objetivo era impor à dança uma estruturação universal, um cânone fixo. Beauchamp trabalhou em parceria com dois dos mais ilustres artistas da época, Jean-Baptiste Lully, um forte defensor da dança como profissão e arte séria, e Moilère, dramaturgo e ator com diversas obras renomadas.

Esta célebre colaboração resultou na criação de uma nova forma de arte, a comédia-ballet, gênero teatral híbrido que articulava diferentes artes no palco, como teatro, música e dança (DURANTE, 2018). Segundo Bourcier (2001), neste gênero, a dança tem uma importância maior que o texto, e o balé faz parte genuinamente do assunto da peça, participando da ação. A primeira obra do gênero se deu em 1670 com o balé *Le Bourgeois gentilhomme*, traduzido para o português como “O burguês gentil homem”, esta obra satirizava as tentativas de ascensão social da burguesia, ridicularizando a classe média e a vaidosa aristocracia da época.

A Figura 6 mostra uma ilustração desenvolvida para a peça citada, juntamente com imagens de seus autores; Molière, Pierre Beauchamp e Jean-Baptiste Lully.

Figura 6 – Ilustração para a peça *Le Bourgeois gentilhomme* e seus criadores



Fonte: Compilação da autora⁴

O balé rapidamente se tornou parte integrante das apresentações mais aclamadas, e até o século XIX, conquistou seu próprio repertório, separado das atuações de ópera. Sob a direção de Lully na Ópera, as mulheres foram autorizadas a atuar, e preencheram papéis anteriormente ocupados por homens. Em 1681, Lully apresentou o trabalho *Le Triomphe de L'Amour*, estreando a dançarina Mademoiselle de LaFontaine. Esta foi a primeira vez que uma bailarina foi exibida com destaque, pavimentando o caminho para desenvolvimento de muitas mulheres no balé (DURANTE, 2018).

Os trajes desse período se mantiveram os mesmos; roupas urbanas decoradas com penachos, perucas, máscaras e saltos altos para as mulheres, e, por conta disso, ainda reinava a dança mecânica e sem uso da expressão.

2.3.1 “Le Triomphe de L'Amour” (1681)

Em português “O triunfo do amor”, esta obra foi apresentada publicamente em 1681. Apresentações como esta eram patrocinadas pelo rei, e figurinistas como Jean Bérain, foram empregados para produzir trajes que refletissem a opulência e status dos artistas

⁴ Fonte: <wikimedia.com; informations-documents.com> Acesso em 12 set, 2020

aristocratas e seus monarcas. Os figurinos dos bailarinos seguiam a silhueta do traje da corte, fortemente embelezados com decorações. As saias em camadas incluíam pelo menos uma saia longa, mais curta na frente e terminando em cauda nas costas. Para o traje masculino, seguia-se o estilo *La Romaine*; com corpo justo e túnica. Os figurinos de Bérain, como pode ser visto na Figura 7, chamavam a atenção principalmente na caracterização de deuses e deusas marinhas, com suas escamas e padrões de concha, penas e asas repletas de sua inventividade. (COLLINS; JARVIS, 2016)

Figura 7 – Figurinos de Bérain para o balé *Le Triomphe de L'Amour*



Fonte: Compilação da autora⁵

2.4 SÉCULO XVIII E A ÓPERA-BALLET

No século XVIII, os escritores e filósofos como o caso de Rousseau, buscavam por simplicidade e naturalismo em todos os aspectos, pedindo uma abordagem mais verdadeira e racional diante das necessidades da vida, isso incluía o modo de vestir. Seja nas ruas ou nos palcos. Rousseau e outros filósofos pronunciaram por exemplo que as jovens não deveriam ser amarradas em espartilhos de adultos e roupas que as comprimissem. Pequenas mudanças começaram a aparecer a partir daí. (CHAZIN-BENNAHUM, 2005)

Na área da dança e seus trajes, as tradições do balé estabelecidas no reinado de Luís XIV foram transferidas da corte para os palcos. Em 1720 Claude Gillot se tornou figurinista da corte, ele é principalmente lembrado por seu trabalho no balé *Les Elements*, que mostra uma verdadeira ruptura do estilo anterior. Seus trajes não eram cobertos de bordados pesados como os de Bérain, mas composto por tecidos leves, que melhor

⁵ Fonte: <Google Arts & Culture> Acesso em 15 jul, 2020

respondiam ao físico dos bailarinos à medida que movimentos mais complexos eram empregados na coreografia (COLLINS; JARVIS, 2016). Nos desenhos de Gillot, a silhueta ainda era baseada no traje da corte e mostra a chegada de arcos mais largos para as mulheres, mas com tecidos mais leves e cores mais suaves, como mostrado na Figura 8.

Figura 8 – Figurino de Gillot no estilo rococó



Fonte: commons.wikimedia.org

Os personagens em cena começavam a ser melhor trabalhados, principalmente na Inglaterra, onde a Commedia dell'arte italiana já era muito popular, e seus personagens tradicionais como Arlequim, Colombina, Scaramouche e Pantalone eram uma grande atração nas feiras. Alguns destes personagens começaram a aparecer nos grandes palcos, como a versão feminina do Arlequim, criada pela célebre dançarina Hester Santlow (COLLINS; JARVIS, 2016). A técnica feminina estava finalmente alcançando a dos homens, e o traje de cena avançava lentamente para atender essa demanda.

Por volta de 1725 o trabalho de pés das dançarinas se tornou mais complexo, incorporando giros e saltos. Na França, La Camargo inovava ao executar um *entrechat-quatre* – onde os pés são cruzados e descruzados mudando quatro vezes no ar durante um salto – O trabalho de pés era obviamente difícil em saias longas (COLLINS; JARVIS, 2016). Neste mesmo período, é possível ver pela Figura 9, uma dançarina usando sapatos mais planos e macios no palco, permitindo maior flexibilidade e desenvoltura nos

movimentos. Uma diferença prática e significativa dos sapatos da moda, que ainda eram rígidos e pesados, com saltos mais altos, restringindo a agilidade dos pés.

Figura 9 – Dançarina trajando sapatos planos e flexíveis no palco



Fonte: Bibliothèque Nationale de France

Estes são alguns exemplos de como o figurino estava começando a mudar para acomodar a dançarina, as mudanças na moda ainda eram refletidas no palco. De acordo com Collins e Jarvis (2016), em 1730, a silhueta feminina ditada na França continha aros, chamados de paniers, que davam largura às saias, inicialmente em forma de sino, depois aplanadas através da utilização de fitas para controlar sua forma. Estes aros deram às mulheres uma maior presença por meio do espaço físico que habitavam, também levantavam o tecido da saia nos tornozelos, permitindo uma maior liberdade e visibilidade dos pés no palco.

O século XVIII é um marco crucial para o balé, Lully fazia sucesso na dança, ainda que a usasse apenas como divertimento entre os atos de suas óperas. Anos após sua morte, André Campra, regente do coro de Notre-Dame, cria um novo gênero, a ópera-ballet. Sua primeira obra intitulada *L'Europe Galante*, usa o recurso do exotismo, que se torna muito popular neste período (BOURCIER, 2001).

Assinalando uma nova aliança entre a dança e a música, *L'Europe galante* compreende uma série de cenas independentes ligadas por um tema em comum, a peça não apresentava nenhuma fala, e utilizava trocas cantadas intercaladas com danças e procissões, o que define a ópera-ballet. (DURANTE, 2018). Sua temática apresentava

variantes culturais como o francês, o espanhol, o italiano e o turco, de uma forma estereotipada refletida no figurino.

Seguindo os preceitos da ópera-ballet, estreia em Paris o balé *Les indes galantes*, ou *Les Sauvages*. Esta obra foi inspirada em um evento de 1725, onde os colonos franceses na América do Norte enviaram um líder nativo americano para visitar Luís XV em Paris, daí a razão do título, traduzido para “Os Selvagens”. A história considerada exótica da peça contava com personagens dos quatro cantos do mundo, os trajes eram igualmente exóticos. O figurino chinês criado para homens e mulheres inspiraram muitos designs no estilo *chinoiserie*, que se tornou popular no século XVIII (Figura 10).

Foi também durante este século que outros grandes centros de balé começaram a aparecer em Copenhagen, São Petesburgo, Moscow e Milão, mas Paris continuaria a ser o centro da inovação do balé até a segunda metade do século XIX. (DURANTE, 2018)

Figura 10 – Gravura colorida do traje chinês para *Les Indes Galantes*



Fonte: Compilação da autora⁶

2.5 BALLET DE AÇÃO (1750 - 1775)

Até este momento, a dança teatral era realizada entre os atos de uma peça para entreter o público durante as mudanças de traje e cenário, essas danças na maioria das vezes não tinham relação alguma com a trama da peça. No Theatre Royal, no entanto, John Weaver estava a conceber danças que contavam histórias através de mímica e

⁶ Fonte: DURANTE, 2018, p. 36

movimento, isto foi a base do ballet d'action, mudando o formato das danças e acrescentando uma narrativa dramática. (DURANTE, 2018)

A era do balé de ação se afasta das restrições da Ópera de Paris, das representações de deuses e deusas, e passa a criar uma nova forma de dança, concentrando em temas como dilemas e emoções humanas. (COLLINS; JARVIS, 2016) Coreógrafos começaram a criar enredos completos e elaborados para o balé, assim como cenários. Dançarinos aprenderam atuação e davam ênfase em representações realistas das paixões humanas. Os passos foram se tornando mais intrincados e a dança mais difícil, de modo que só bailarinos treinados poderiam executá-la.

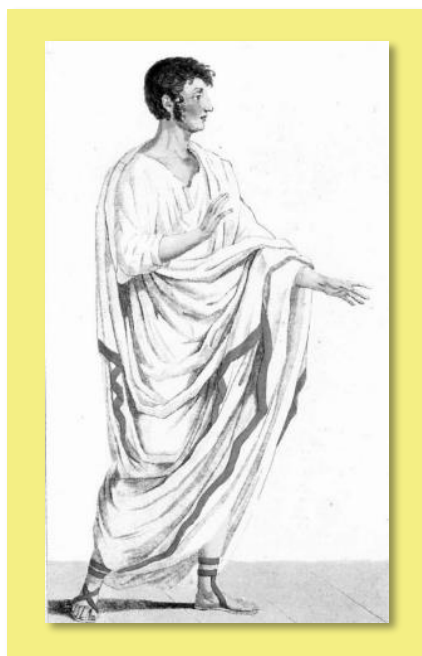
Jean- Georges Noverre está mais frequentemente associado a este gênero de dança em função do seu livro "Cartas sobre a Dança", onde seu objetivo era criar um equilíbrio harmonioso entre drama, dança, música e design. Em suas palavras, um balé é uma imagem, ou melhor, uma série de imagens ligadas uma a outra pelo enredo. O bailarino Gaïtan Vestris também colaborou com a introdução do ballet d'action na Ópera, sendo um dos primeiros bailarinos a dispensar o uso de máscara, confiando em sua expressão facial e mímica. (DURANTE, 2018)

As novas técnicas exigiam uma reforma do figurino, as mulheres ainda usavam sapatos de salto alto, mas suas saias foram encurtadas para que o público pudesse ver os movimentos dos pés. (DURANTE, 2018). As apresentações na Ópera ainda tinham que seguir um padrão definido pela corte real, e alguns artistas começaram a questionar o estilo fixo que isso criou, inclusive nos figurinos. Noverre, por exemplo, acusava que nas peças, não importava se o personagem era um grego, um pastor, o fogo, um tritão ou sacerdote, todos eram feitos com o mesmo padrão, diferindo apenas na cor e nos ornamentos de suas vestes (COLLINS; JARVIS, 2016). As autoras apontam que na década de 1750, o então figurinista da Ópera, Jean Baptiste Martin incorporou uma estética rococó aos trajes. Embora ainda muito decorado, seus figurinos pareciam muito mais leves, fitas de cores claras substituíram os pesados bordados. Ele também é creditado pela introdução do estilo camponês francês ao palco, com casacos e coletes mais próximos a moda da época.

Após discussões e reações contra os trajes da corte nos palcos, o figurino começou a ficar mais consistente com o período e conceito dos personagens para a trama. Os trajes até então não eram historicamente corretos, nem refletiam com precisão a região ou profissão do personagem. Segundo Chazin-Bennahum (2005), ao final do século XVIII os figurinistas começaram a introduzir simplicidade e verdade no vestuário de seus personagens.

Tanto artistas quanto espectadores perceberam a discrepância entre as roupas realmente usadas na antiguidade (tema recorrente nas apresentações) e aquelas usadas por artistas teatrais pretendendo representar os antigos. A reforma era inevitável; as roupas vistosas e elaboradas de heróis mitológicos, turcos e chineses começaram a parecer absurdas. Penas altas e brocados atingiam uma nota falsa, especialmente nas tragédias austeras do neoclassicismo. A Figura 11 mostra o ator François Talma, que estava entre os primeiros defensores do realismo em trajes e cenários. Ele fez pesquisas sobre o período retratado em suas peças e estudava assiduamente o ambiente que seria representado no palco (CHAZIN-BENNAHUM, 2005).

Figura 11 – François Talma vestido com traje grego mais fidedigno



Fonte: CHAZIN-BANNAHUM, 2005, p. 40

A atriz e dançarina Madame Favart também foi pioneira no que se aproximava do realismo, vestindo uma roupa de aldeão de lã, sapatos de madeira e cabelos sem adorno, em 1753. Seu traje sugeria mudanças em relação a apresentações anteriores de camponeses que muitas vezes incluíam diamantes em penteados e luvas longas.

2.6 BAILARINAS INICIAM MODIFICAÇÕES EM SEUS TRAJES (SÉCULO XVIII)

2.6.1 La Camargo

De acordo com Cooper (1984), uma das primeiras grandes reformas no traje da bailarina foi uma adaptação da saia encurtada, feito realizado por Marie Anne de Cupis de Camargo, ou apenas La Camargo, uma bailarina debutada em 1726 na Ópera de Paris, onde foi imediatamente aclamada por sua velocidade e vivacidade. O significado da alteração de Camargo no traje de balé vai muito além de tirar alguns centímetros de tecido, a saia encurtada trouxe consigo os *caleçons* ou ceroulas de precaução. “Conta-se que, em virtude da elevação de sua dança, ela inventou a ceroula de precaução, ancestral do collant” (BOURCIER, 2001, p. 181).

Além disso, a saia encurtada pavimentou o caminho para a ascendência do feminino no balé, por volta de 1750 já era comum qualquer bailarina encurtar suas saias, exibir suas pernas e ainda estar na moda, com corpete de seda pastel e panier, tudo lindamente decorado (COOPER, 1984). A Figura 12 mostra o estilo de se vestir da dançarina.

Figura 12 – La Camargo em diferentes trajes



Fonte: Compilação da autora⁷

2.6.2 Marie Sallé

Reconhecida como uma das primeiras mulheres coreógrafas, Marie Sallé procurava desenvolver as possibilidades expressivas e coreográficas da dança. Ela estava entre os muitos dançarinos do período que recorreram a cortes distantes da França, onde as

⁷ Fonte: New York Public Library

convenções que regiam a dança permaneciam restritivas. Os dançarinos foram atraídos para Londres, em busca de liberdade para desenvolver sua arte, onde o público era receptivo a inovações. As habilidades de atuação de Sallé foram muito bem recebidas na Inglaterra, e ela ficou conhecida por ser a primeira mulher a aparecer no palco sem panier, sem saia, sem ornamentos na cabeça; vestida sem espartilho e anáguas, mas com um manto simples de musseline, drapeada no estilo grego, cabelo solto e sandálias. (COLLINS; JARVIS, 2016).

2.7 A REFORMA DE NOVERRE (1760)

Jean-Georges Noverre é considerado o grande reformador da dança, criador de uma doutrina clara e facilmente assimilável para os dançarinos, onde tratou noções sobre o *ballet d'action*. Seus princípios eram que, o balé deveria narrar a ação dramática sem cortar o movimento, e que a dança nos palcos deveria ser natural e expressiva. (BOURCIER, 2001) Segundo Collins e Jarvis (2016), com este tipo de balé, ele buscava uma realidade onde uma história pudesse ser contada de forma clara por meio da dança e da música somente. Como coreógrafo, Noverre fazia questão de retratar narrativas realistas e de alcance emocional.

Com relação aos trajes, Noverre reagia fortemente ao estilo antiquado, elogiando as performances que descartavam tonnelets e paniers rígidos que privavam toda a liberdade, preferindo trajes mais naturais. Sob sua influência, perucas e máscaras decaíram de uso nos palcos, e os trajes aderiam às mudanças que gradualmente chegavam: o *tonnelet* do traje masculino se tornou uma faixa de tecido em torno dos quadris, apenas sugerindo uma forma semelhante, os sapatos se tornam mais planos e flexíveis, diminuindo consideravelmente os saltos dos calçados femininos, assim como os aros sob a saia da dançarina. (COLLINS; JARVIS, 2016)

Noverre foi um transgressor ao retirar as máscaras do palco, ele defendia que o rosto era o órgão principal e um valoroso intérprete em uma cena muda. Noverre também criticava a falta de variedade e veracidade nos trajes utilizados:

O ouropel brilha por toda a parte: o camponês, o marinheiro, o herói, estão sempre sobrecarregados; quanto mais o traje é ornado de bugigangas, lantejoulas, filó e rendas, mais adquire mérito diante do autor e do espectador sem gosto. Não queria mais esses toneletes rígidos que, em certas posições, colocam, por assim dizer, as ancas nos ombros e que eclipsam todos os contornos. Diminuiria em três quartos as crinolinas ridículas de nossas dançarinas; impedem também a liberdade, a rapidez e ação pronta e animada da dança. (BOUCIER, 2001, p. 171)

Noverre pretendia criar personagens realistas em seus balés, era um grande defensor do poder da pantomina para transmitir ideias e emoções por meio de gestos e expressões faciais (CHAZIN-BENNAHUM, 2005). Em se tratando do figurino, é importante pontuar que, ainda que se fale sobre uma caracterização pragmática, o traje de cena de uma recreação artística não tem obrigação de ser realista, pois se tratando de uma ficção, tem autonomia em sua concepção para uma interpretação mais subjetiva.

Segundo Bourcier (2001), Noverre ia contra a falta de profundidade na temática das apresentações, criticava danças que em sua concepção, nada diziam, não apresentavam qualquer assunto ou caráter. Para ele, todo balé deveria ter uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão, assim como as peças de teatro. E acima de tudo, prezava por um balé que não se limitasse a uma execução mecânica.

2.7.1 “*Medée et Jason*” (1763)

Um dos grandes sucessos de Noverre foi originalmente criado como um interlúdio entre os atos de uma ópera, este balé contava a história sombria de Jason e Medea, usando uma forma de pantomina datada de volta à Roma Antiga. Em uma noite em que o cantor principal estava indisposto, o balé foi apresentado sozinho, com grande aclamação. *Medée et Jason* ajudou o balé a se desenvolver como forma de arte independente, Noverre coreografou cenas de mímica que correspondiam à música para elemento dramático, utilizando-se de gestos expressivos para contar a história (DURANTE, 2018). A Figura 13 mostra uma ilustração do figurino desenvolvido para a personagem da obra.

Em uma reapresentação na Ópera anos depois, Noverre entrou em conflito com a célebre bailarina Mlle Guimard, que rebeldemente inovara em seus trajes, ignorando as exigências do mestre. Guimard apareceu no palco usando um vestido pálido, mais curto e bufante, com anáguas de musseline ao invés dos aros para dar volume – fato este que sugere ter inspirado o estilo de tutu do período romântico. Ao final do balé, ela aparece como uma pastora, usando um traje completamente em desacordo com os outros dançarinos. Seu estilo de vestir, com a saia externa presa para revelar a anágua de cor diferente era considerado audacioso. Porém, em poucos dias, Paris havia aderido o estilo e vestia seu próprio traje “à la Guimard”. (COLLINS; JARVIS, 2016)

Chazin-Bennahum (2005) afirma que Guimard era reconhecida como criadora de tendências de moda para a época, seu estilo é retratado na Figura 13. Os designs feitos para ela revelam como o século XVIII foi traduzido nas versões dos contos de fada. Os

trajes de balé expressavam visões etéreas da antiguidade, no palco surgiam lindos fantasmas, em vez de figuras de dança realistas idealizadas por alguns mestres. Armaduras de seda decoradas com escamas de serpente, capas com enormes mangas bordadas, e penas de pavão, um espetáculo de tecidos brilhantes e esvoaçantes chegavam aos trajes de balé, embelezando o palco e fugindo da realidade menos exuberante.

Figura 13 – Figurino da personagem Medea, criado por Jean-Baptiste Martin, ao lado, Mlle Guimard



Fonte: Museum of Fine Arts of Boston

2.8 OS EFEITOS DA REVOLUÇÃO FRANCESA (1789-1799)

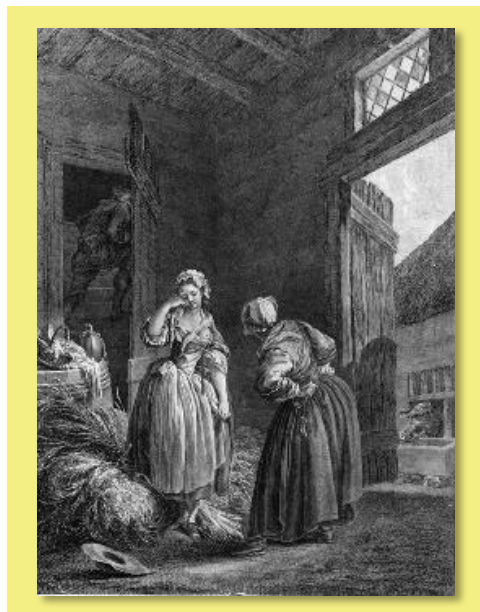
De acordo com Collins e Jarvis (2016), na década de 1780, as roupas da moda refletiam a mudança para o neoclassicismo, com uma linha mais fina para vestidos femininos, a mudança também pode ser vista no traje de balé à medida que começam a aparecer bailarinas sem paniers, em tecidos frágeis que revelavam seus corpos. Tais mudanças também levaram ao uso dos *collants*, inovação frequentemente atribuída a Maillot, figurinista da Ópera no início do século XIX, ainda que peças similares aparecessem antes dele nos palcos.

Nesta década iniciava-se a Revolução Francesa, que duraria até o fim do século XVIII, tal evento histórico atingiu todas as esferas da sociedade francesa, e de toda a Europa: mudou política e socialmente situações econômicas e teve um efeito profundo na moda. Segundo Chazin-Bennahum (2005), as roupas se tornaram mais práticas e confortáveis, o apelo de Rousseau à simplicidade ecoaram no vestuário. As mudanças e gostos da moda parisiense durante a Revolução afetaram os trajes usados em danças e

outras apresentações.

A revolução brandia contra restrições e controle, pensamentos que foram espelhados na Opera e nos trajes de cena. A apresentações começaram a empregar figurinos que libertavam o corpo para se mover com mais liberdade. Neste período, o traje da corte tinha sido eliminado do palco, e os cenários das óperas e balés refletiam não apenas acontecimentos políticos de seu tempo, mas também histórias de romances contemporâneos, e um interesse reavivado pelos costumes locais da vida rural como, por exemplo, *La Fille mal gardée*, de Dauberval. O balé estreado em 1789 teve como inspiração a gravura de Pierre-Antoine Baudoin intitulada “A Reprimenda” (Figura 14). A obra surpreendeu por seu ambiente rústico e personagens de origem humilde, ainda sim, Dauberval queria cetim e seda para os figurinos de seus camponeses, sem pretensões de muito realismo. Mesmo em tempos de transição, o balé mantinha uma estética, e os trajes eram elegantes e brilhantes, ricamente produzidos. As linhas neoclássicas simplificaram as imagens do palco, mas os ornamentos ainda eram importantes (CHAZIN-BENNAHUM, 2005)

Figura 14 – Obra *A Reprimenda*, de Baudoin



Fonte: Meister Drucke

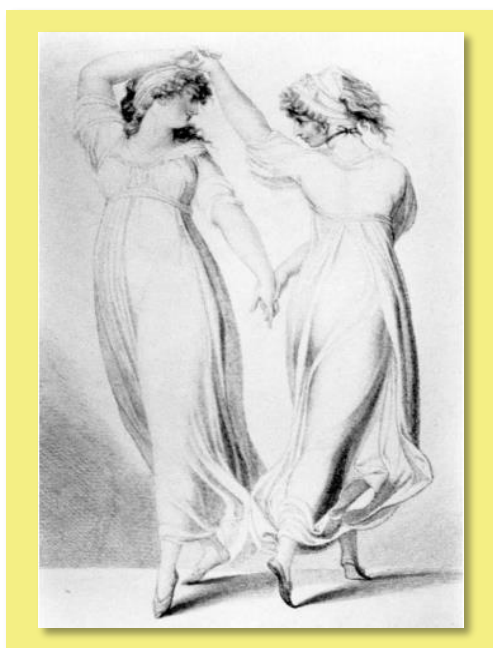
Depois de *La fille mal gardée*, começou-se a apresentar um novo estilo de traje, mais “evocativo ao cidadão comum”, ainda que dentro dos parâmetros do traje cenográfico, composto por simples paletó, camisa e calça. Nos palcos de Londres, os figurinos masculinos acentuavam as pernas dos bailarinos e trouxeram polêmicas. Ao levantar as pernas muito mais alto do que habitual, dançarinos receberam acusações de falta de

moralidade e devassidão, e em resposta ao clamor gerado, a cor das calças mudou de seu tom de pele rosa claro dito provocante para a cor branca, tradicional desde então (COLLINS; JARVIS, 2016).

O neoclassicismo engrenou uma mudança notável na estética das roupas, o fascínio pelos tempos antigos faz com que as mulheres voltassem a revelar o corpo, onde a silhueta perdia sua cintura extremamente definida da década anterior e ganhava uma saia longa e macia, que permitia movimentos livres das pernas, como mostrado na Figura 15. Túnicas fluidas e transparentes revelavam um corpo ideal feminino e adicionava sensualidade ao traje. Os penteados também pesavam menos e foram reduzidos em tamanho para um cabelo mais natural. (CHAZIN-BENNAHUM, 2005)

O interesse recém descoberto pela arqueologia e antiguidade encorajou produções teatrais e de dança dos mitos gregos e trajes históricos deste período foram inseridos no palco. Nos balés míticos, a túnica curta, leve e transparente para a dança tornou-se comum, com a tendência radical de revelar o corpo da mulher do palco. Maillots (que na época era uma combinação de meias compridas e calcinhas colantes à pele) e acessórios como coroas de flores ou louro começaram a ser usados, e foram moldando um perfil mais uniforme e simplificado para o corpo de balé. Os sapatos logo evoluíram para sapatilhas macias com tiras que amarravam no tornozelo, seguindo a estética neoclássica. (CHAZIN-BENNAHUM, 2005)

Figura 15 – Trajes de do período neoclássico



Fonte: CHAZIM-BANNAHUM, 2005, p. 99

Na Figura 16, vemos a comparação entre os trajes utilizados no século XVI e final do século XVIII. A obra com seu título traduzido para “Muito e Muito Pouco” é uma sátira criada por Isaac Cruikshank, abordando a polêmica nova moda.

Figura 16 –Sátira comparando a moda de 1556 e 1796



Fonte: The British Museum

Tais inovações do traje permitiram que as pernas, pés e braços dos bailarinos se movimentassem com velocidade e liberdade, o corpo ocupou um novo espaço, o que ajudou a criar técnicas que possibilitavam o dançarino a se suspender, permanecer em posição empoleirado em um pé, demorar-se em vôos, e se equilibrar suspenso por um parceiro. (CHAZIN-BENNAHUM, 2005). Com o tempo, o interesse pelos mitos antigos do período neoclássico começou a desvanecer-se e foi substituído pelo desejo de cenários românticos. Pessoas começaram a buscar novas experiências, e as heroínas se tornavam mais populares que as deusas.

2.9 MOVIMENTO ROMÂNTICO (SÉCULO XIX)

No início do século XIX, a Revolução Industrial trazia rápidos avanços tecnológicos e mudanças sociais inquietantes para a Europa, onde uma noção idealizada de passado e um interesse pela espiritualidade trouxeram a era conhecida como romântica. O romantismo provou ser o período mais significativo no desenvolvimento do balé como forma de arte. (DURANTE, 2018)

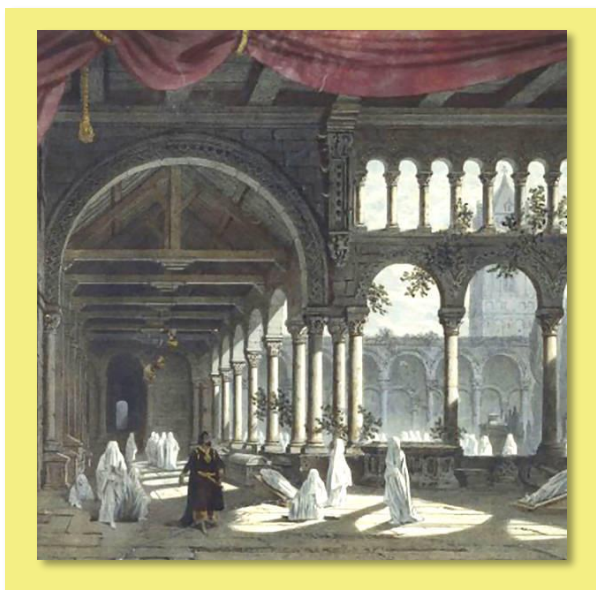
Segundo Bourcier (2001), este movimento surge no balé trazendo temáticas onde a sensibilidade tem primazia sobre a razão. O movimento romântico cultua o indivíduo e o

torna tema central da arte, suas emoções e expressões pessoais assumem o poder, suavizando movimentos dentro da dança. “Entre 1810 e 1830, apesar da fixidez oficial, a técnica da dança evoluiu lenta, mas profundamente [...] pouco a pouco começava-se a buscar a expressividade, a poesia do corpo e a fluidez dos gestos” – p. 201 (BOURCIER, 2001)

Como antídoto para a Revolução Industrial, as artes buscaram um retorno à natureza e a contemplação mística da beleza. As pessoas se refugiavam em roteiros românticos e performances que os ajudassem a escapar da realidade mundana e dura do ambiente transitório do século XIX. Em meio ao surgimento de cidades, fábricas e minas de carvão, a imagem da bailarina romântica em seu tutu resumiria o desejo prevalecente da leveza e do etéreo. (CHAZIN-BANNAHUM, 2005)

O Romantismo abraçou a espiritualidade e todos os temas sobrenaturais, que logo foram representados nos palcos do balé. O primeiro trabalho a incluir tais elementos foi *Robert le Diable*, de 1831, com coro de bailarinas vestindo trajes brancos, representando fantasmas de freiras, como mostra a Figura 17. Esta obra foi um sucesso instantâneo e teve influência na criação do termo *ballet blanc* – cena em que todas as bailarinas usam figurino tradicional inteiramente branco, normalmente representando espíritos de outro mundo ou seres místicos (DURANTE, 2018).

Figura 17 – Cena do balé das freiras



Fonte: The Australian Ballet

Além do traje branco que influenciaria obras futuras, a ópera *Robert le Diable* apresentava Marie Taglioni no “balé das freiras”, dançando na ponta dos pés. Os críticos da época descreveram Taglioni como um ser imaterial, mal roçando o solo com leveza e graça. Mas só no ano seguinte, com a estreia de *La Sylphide*, é que nasce oficialmente o balé romântico. (BOURCIER, 2001)

2.9.1 *La Sylphide* de Taglioni (1832)

De acordo com Bourcier (2001), os temas apresentados em *La Sylphide* configuram o que se tornaria típico na coreografia romântica: o mundo imaterial e místico, florestas sombrias, a morte e o sofrimento de um mortal amado por um espírito. A obra-prima de Filippo Taglioni inovou em suas referências, seus trajes vaporosos e sua coreografia aérea, que desafiava a gravidade, contribuindo para o abandono do balé mitológico. A partir de sua estreia, os deuses foram substituídos pelos seres enevoados e poéticos da estética romântica.

O balé avançava em seus status de nobreza e adoração, o enredo de *La Sylphide* inspirou numerosas produções e o bailado romântico perdurou. Obras como *O Lago dos Cisnes* e *Giselle* se tornaram marcos do movimento, abrangendo igualmente a temática voltada à feminilidade e o amor entre mortais e seres sobrenaturais, além da prevalência pelo traje na cor branca. (BEAUMONT, 1953)

Monteiro (2019) aponta que este período imortalizou a imagem da bailarina, referenciada em Taglioni, em suas sapatilhas de pontas e vestimenta delicada. O surgimento do tutu romântico e de toda a estética tradicional atribuída a figura feminina no balé se desencadeia com a aparição da Sífide, o balé se torna domínio feminino e seu figurino é imediatamente transformado.

Eugène Lami foi o figurinista responsável pelo traje que é considerado uma revolução na indumentária teatral, ele criou um vestido de corpete justo diáfano em formato de sino que chegava até o meio da perna. A musselina branca evocava a vaporosidade do ser místico e o modelo deixava os ombros e pescoço nus, decorados com um discreto colar de pérolas. Uma fita azul clara demarcava a cintura e era realçada com um par de asas acopladas às costas, ramallete no seio e uma guirlanda nos cabelos. Maillot rosa pálido e sapatilhas de cetim completavam a imagem, retratada na Figura 18, e se tornavam aos poucos o uniforme do balé (BEAUMONT, 1953).

Beaumont (1953) aponta a influência deste figurino na moda, Marie Taglioni utilizava vestes de musselina branca também em suas aparições fora dos palcos, o que resultou em

uma enorme procura por este material. As mulheres de Paris buscavam imitar sua aparência etérea e enfeitavam seus vestidos brancos com uma profusão de fitas.

Figura 18 – Retrato de Taglioni e ilustrações de sua versão para *La Sylphide*



Fonte: Compilação da autora⁸

2.9.2 A Moda e o Traje de cena do período romântico (Século XIX)

Na moda dos primeiros anos do século XIX, as saias encurtadas tomaram forma de “A”, ocupadas por fitas, pregas e babados, enquanto as mangas eram curtas e estufadas. As roupas femininas mais uma vez se tornavam decorativas, sugerindo e anunciando uma vida de ornamentação (CHAZIN-BANNAHUM, 2005).

Por volta de 1820, a arte romântica já se sobrepunha sobre a clássica, e a moda abandonava as referências de antiguidade grega. A Figura 19 demonstra que a silhueta se tornava dividida entre saia ampliada e corpete, com cintura naturalmente marcada dando aspecto de ampulheta. Estes elementos, unidos ao comprimento até o tornozelo e mangas infladas, são visíveis no traje da Sílfide, como aponta Monteiro (2019).

⁸ Fonte: MONTEIRO (2019)

Figura 19 – Moda do período Romântico



Fonte: hisour.com

O novo estilo apresentado nos palcos utilizava uma grande quantidade de tecidos transparentes como tule, gaze e tarlatana, o branco era onipresente. Este tipo de traje com o corpete a saia ampla foi o modelo adotado para caracterizar personagens etéreas e sobrenaturais do início do romantismo, fixando a imagem do *ballet blanc*. Na segunda fase da era romântica, que incluía temas mais exóticos, o traje manteve sua estrutura básica, e se alterava apenas nos elementos decorativos usados para contextualizar o personagem. (MONTEIRO, 2019)

O traje deste período seria para sempre conhecido como tutu romântico, sobrevivendo ao tempo e se adaptando conforme os novos conceitos estéticos dentro do balé. Monteiro e Mendes (2017, p. 12) consideram a criação do tutu romântico como “primeiro traje de cena para balé que concilia com perfeição a necessidade de liberdade de movimento da bailarina com as demandas estética da caracterização do personagem”.

Para Chazin-Bannahum (2005), a criação do tutu e da sapatilha de ponta mudou drasticamente a forma como a bailarina se moveu e foi vista. Eles permitiam que ela aparecesse para planar e voar, e contribuiu para o desenvolvimento da técnica do balé. Neste primeiro momento, a sapatilha havia substituído completamente o calçado urbano nos palcos, mas ainda era um artefato flexível, como mostra a Figura 20, sem o reforço da meia sola de metal produzida posteriormente, e conhecida até hoje. Bourcier (2005) demonstra que isso demandava da bailarina a sustentação pela força muscular e senso de

equilíbrio, contando apenas com reforços caseiros de algodão e galões. A sapatilha com o tempo evoluiu de um simples calçado prático para um aparelho de suporte técnico, tornando-se cada vez mais importante como ferramenta comunicativa de valores do balé no palco.

Figura 20 – Sapatilhas do Século XIX



Fonte: MONTEIRO, 2019, p. 137

Segundo Chazin-Bannahum (2005), foi também nessa época que a visualização das pernas das bailarinas assumiu maior importância. O maillot expôs desde o peito do pé até as coxas, criando um look uniforme no palco. O decote e a cintura fina do corpete chamavam atenção para a longa linha do torso, ao invés dos seios elevados e comprimidos do século XVIII. É impossível saber com exatidão se a moda criou o traje de balé ou se o figurinista de balé criou um estilo de moda até então inimaginado pela sociedade. Na maior parte do tempo, a moda determina os designs do palco. Mas ambas as ideias acabam por funcionar em conjunto, e os estilos no palco e na rua evoluíram de forma complexa e entrelaçada.

3 O BALÉ RUSSO E O TEATRO MARIINSKY

Neste capítulo, será apresentado o caminho definido para o recorte da pesquisa, onde discorre-se sobre a origem e evolução do balé na Rússia e a importância do Teatro Mariinsky, companhia escolhida para a análise dos figurinos da protagonista de cada obra. Ainda neste capítulo, serão apresentados os cinco balés selecionados para análise, justificando as escolhas com base na relevância e permanência de suas apresentações.

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO (SÉCULO XIX)

No início do século XIX, a Ópera começa a ser destituída de seus grandes astros e acadêmicos, que trocavam Paris por outras capitais em busca de contratos mais vantajosos. O balé francês perde sua majestade e a Rússia começa a assumir o posto de capital da dança (MONTEIRO, 2019). A primeira escola profissional de balé russa foi fundada sob a ordem da Imperatriz Anna Ivanovna em 1738, quando esta convocou o mestre francês Jean-Baptiste Landé para ensinar dança às moças, filhas dos criados do Palácio de Inverno em São Petersburgo. Em seu início, a escola incorporava técnicas italianas e francesas de balé, ensinada nos fundos do palácio. No futuro, esta escola se tornaria uma das mais importantes instituições de balé do mundo, a Academia de Balé Vaganova (DURANTE, 2018).

A partir daí, nascia o Ballet Imperial na Rússia, que no século XIX ainda vivia sob o comando dos czares. As apresentações ocorriam no grande Teatro Imperial de São Petersburgo, que em 1860 foi reconstruído após um incêndio e rebatizado com o nome de Teatro Mariinsky (Figura 21). De acordo com o acervo virtual do próprio teatro, o nome era uma homenagem a Maria Alexandrovna, esposa do czar Alexandre II e, na era dos czares, o teatro era o panteão social da classe dominante, frequentado pela família imperial e personalidades influentes.

Figura 21 – Teatro Mariinsky, em São Petersburgo no século XIX



Fonte: mariinsky.ru

Na Rússia Imperial, as suntuosas produções de balé no Mariinsky celebravam os patrocinadores das companhias de balé: os czares. Sob patrocínio real, o balé floresceu e se tornou uma instituição bem estabelecida, parte intrínseca do Império (EZRAHI, 2012). Os Teatros Imperiais de São Petersburgo eram exibidos pela corte como mostra da cultura russa para os dignitários estrangeiros que visitavam a capital, o Mariinsky era quase invariavelmente o local escolhido para essas ocasiões, onde geralmente uma obra de balé era apresentada, construindo um legado de obras refinadas.

O início do século XIX na Rússia foi marcado por grandes acontecimentos, a invasão napoleônica em Moscou incendiou e destruiu territórios russos. Após uma série de combates, a Rússia saía vitoriosa, e Moscou se tornaria símbolo de seu nacionalismo, reconstruindo um majestoso teatro que viria a ser o Bolshoi (MORRISON, 2017).

De acordo com Santos (2012), o repertório teatral se voltou ao patriotismo, valorizando danças nacionais russas tanto em Moscou quanto em São Petersburgo. A vitória da Rússia trouxe motivações para encarar seu orgulho, reviver danças folclóricas e incorporar temas verdadeiramente nacionais. Contos russos viraram balé, como a obra “O pequeno cavalo corcunda” de 1864. Os figurinos nestes casos eram baseados na indumentária de camponeses, com cabelos soltos. Mesmo com a volta do estilo francês posteriormente, os elementos folclóricos se mantiveram presentes, ainda que em cenas separadas.

No reinado de Paulo I, sucessor da Imperatriz, chega a São Petersburgo o francês Charles Didelot, considerado um arquiteto do balé nas primeiras décadas do século XIX, com bailados que seguiam a moda vigente de temáticas mitológicas. Didelot elevaria o balé russo com elementos nacionais, adaptando a tendência patriótica e aderindo danças campestres ao currículo da escola de balé de São Petersburgo (MORRISON, 2017). Segundo Bourcier (2001), Didelot teve seu posto como mestre de balé sucedido por nomes como Jules Perrot e Arthur Saint-Léon, ambos tendo grande importância na incorporação do estilo romântico francês na Rússia.

As obras de balé criadas durante este período provaram ser as mais influentes e duradouras. Os temas trabalhados e estilos coreográficos foram atualizados; contos de fadas, folclore, histórias mitológicas vieram a formar a base para elaboração de histórias como *O Lago dos Cisnes* (1877). Enquanto muitos dos outros balés como *Coppélia* (1870) apresentava danças de grupos nacionais e tradicionais de inspiração europeia para mostrar os talentos de múltiplos dançarinos. (DURANTE, 2018)

O legado do Teatro Mariinsky para o balé sobrevive até hoje, a Academia Vaganova

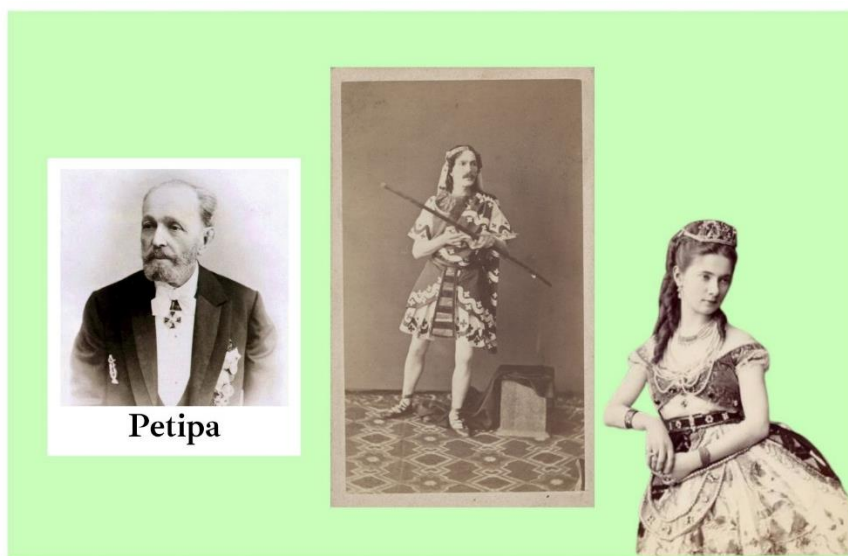
criou o método russo da prática do balé que se destaca pela exigência atlética e precisão de movimentos, reconhecido internacionalmente. O balé russo se inicia na corte, assim como o balé francês, se originando como dança imperial e evoluindo conforme ganha autonomia e estilo próprio, produzindo obras e profissionais de maior importância no universo da dança clássica.

3.2 OS BALÉS DE PETIPA (1869-1917)

Em 1869 assumia o posto de mestre de balé no Teatro Imperial aquele que seria chamado de pai do balé clássico, Marius Petipa. Sob sua liderança, os balés imperiais produziram versões canônicas de títulos que se tornariam a base do repertório clássico em todo o mundo (EZRAHI, 2012). Petipa deu continuidade às tradições de seus antecessores, preservou zelosamente apresentações como *Giselle*, *Esmeralda* e *O Corsário*, mas também garantiu inovações com seus balés de criação autônoma. Antes mesmo de ser promovido a mestre, apresentou *A Filha do Faraó* em 1862, balé romântico que trazia uma fantasia surreal com temática egípcia. Já no consagrado *La Bayadere*, Petipa afirmava uma identidade própria nas obras, esta inspirada na Índia, foi considerada muito inovadora para a época (SANTOS, 2012). A Figura 22 mostra o mestre Petipa, e registros de suas obras *A Filha do Faraó* e *La Bayadere*.

No comando dos Balés Imperiais Russos, Petipa inaugura o gênero conhecido como balé acadêmico russo (MONTEIRO, 2019). De acordo com Boucier (2001, p. 215) “daria ao balé russo uma vida autônoma, uma técnica e um novo estilo, tornando-o o berço da escola acadêmica”. Nunca antes a plateia tinha visto o corpo de balé apresentado de forma tão elaborada em espetáculos coreografados, e o balé Mariinsky atingia o ápice de sua grandeza. Em seus balés, “a corte de São Petersburgo enxergava a própria magnificência, o seu domínio imperial” p. 151 (MORRISON, 2017).

Figura 22 – Petipa e suas obras: “A filha do Faraó” e “La Bayadere”



Fonte: Compilação da autora⁹

O estilo então começou a se desviar do balé romântico, com obras mais fáceis, mais luxuosas e bem executadas. Um estilo próprio da cultura russa, da qual Petipa correspondia bem (BOURCIER, 2001). Este período foi de grande importância para o desenvolvimento da coreografia balística, incluindo o renascimento do papel masculino, o que reintroduziu um nível de musculatura e robustez aos espetáculos, raramente vista anteriormente, nos balés românticos. Em suas obras, Petipa conseguia acentuar os talentos de cada dançarino com a introdução de solos expressivos e grandes *pas de deux*¹⁰ como um final dramático, exibindo a técnica dos bailarinos principais. A partir desta nova fase, as produções se tornaram mais extravagantes com trajes elaborados, encenação e iluminação, advindos das inovações tecnológicas (DURANTE, 2018).

A Rússia contava com talentos importados como os coreógrafos Marius Petipa e Jules Perrot, mas também ascendia suas grandes estrelas nacionais; Tchaikovsky foi o compositor dos mais famosos balés de repertório clássico e sua influência na dança foi profunda e duradoura (DURANTE, 2018). Com o feliz encontro entre os dois gênios da arte, Petipa e Tchaikovsky, nascia a primeira de muitas obras importantes desta parceria. *A Bela Adormecida* foi o primeiro balé de repertório de fato russo. Longe do romantismo onde reinavam temas exóticos, trágicos e fantasmagóricos, a obra se baseava no classicismo das antigas cortes, com príncipes, princesas e um reinado próspero. “A história era simples,

⁹ Fonte: Petipa Society

¹⁰ Do francês “passo a dois”, dueto de dança com dois bailarinos, geralmente um homem e uma mulher.

sobre a corte e suas celebrações. Na Figura 23 é possível visualizar detalhes do elenco caracterizado, Petipa fez uma vasta pesquisa sobre o século XVII, e o diretor do teatro não poupou custos no figurino e no cenário. (SANTOS, 2012)

Figura 23 – Balé *A Bela Adormecida*, 1890



Fonte: Compilação da autora¹¹

Depois do imenso sucesso, a parceria rendeu mais obras primas do balé. Com colaborações do também coreógrafo Lev Ivanov, em 1892 apresentava-se *O Quebra-Nozes* e em 1896, *O Lago dos Cisnes*. Com música e coreografia ovacionadas, estes títulos ocupam posições vitais nos repertórios das principais companhias de balé em todo o mundo, mais de cem anos depois de terem sido criados, e elevaram o balé russo a um patamar histórico e permanente (DURANTE, 2018).

Quanto à estética dos palcos nessa “era de ouro” do balé russo, Beaumont (1953) aponta que, na época de Petipa, as tradições se mantinham absolutas, onde os bailados eram feitos por libretistas, coreógrafos, compositores e artistas decoradores de forma individualizada. Cada um trabalhava em sua área sem se relacionar até que a música, a dança, o cenário e o figurino estivessem prontos para serem reunidos no palco. O efeito disso segundo o autor, não era de todo satisfatório. Embora os dançarinos geralmente se apresentavam com roupas historicamente corretas, a convenção exigia o uso do saio de balé, conhecido como *tutu*, o *maillot* rosa e sapatilhas de mesma cor.

¹¹ Fonte: Petipa Society

Se o traje devia ser da Grécia, uma barra grega era adicionada à extremidade da saia, se egípcio, uma flor de lótus; se alemão, isso era obtido pelo acréscimo de um corpete de veludo escuro, um aventalzinho de seda e vários laços de fitas de cores presos à bainha da saia [...] O penteado da bailarina obedecia à moda então dominante, qualquer que fosse o personagem interpretado, e muitas vezes era enfeitado com um crescente ou um diadema de brilhantes. Os frequentadores de bailados nada viam nisso de incongruente, nem nada de estranho no fato da bailarina, desempenhando o papel de uma humilde escrava, usar pulseiras de pedras preciosas e colares de pérolas (BEAUMONT, 1953, p. 434)

Com o início do novo século, as pessoas começaram a cansar-se das ideias e conceitos deste tipo de balé e a procurar novas percepções. A esta altura, o balé russo já tinha ultrapassado o balé francês e muitos bailarinos e coreógrafos russos tinham se tornado estrelas internacionais, toda uma geração criada no Teatro Imperial de São Petersburgo (SILVERIO, 2012).

Segundo Santos (2012), mesmo a figura de Petipa ficando distante, o seu legado permanecia tanto em seus balés originais quanto em sua versão para os clássicos que ganharam o público. Os balés do final do século XIX na Rússia se tornaram um marco para o balé mundial, e abria espaço para criações futuras. “Se antes a referência era a francesa, a partir de Petipa e Ivanov, ela passou a ser russa” (SANTOS, 2012, p. 36).

O Império Russo entraria em colapso nas primeiras décadas do século XX. O país viria a ser reconstituído sob poder dos soviéticos, a formação do novo governo transformaria os teatros e suas escolas em empresas governamentais, controlando sua atuação, mas preservando elementos do repertório imperial (MORRISON, 2017).

3.3 O BALÉ SOVIÉTICO (1917)

Em 1917, forças bolcheviques sitiavam o Palácio de Inverno, enquanto o Teatro Mariinsky se preparava para uma performance de balé em homenagem a Tchaikovsky. O balé tinha sido um entretenimento para as elites da Rússia Imperial, e as suas perspectivas eram, na melhor das hipóteses, pouco claras durante o assalto ao tradicional e o choque entre a velha e a nova ordem emergente que se seguiu à Revolução de Outubro¹². A situação política consequente à revolução colocou a sobrevivência do balé em risco (EZRAHI, 2012).

¹² A Revolução Russa de outubro de 1917 foi a consequência do acirramento dos conflitos sociais na Rússia e da incapacidade do Governo Provisório, instituído em fevereiro de 1917, em retirar o país da I Guerra Mundial, em distribuir terras aos camponeses e em acabar com a fome que assolava a população russa.

Fonte: <preparaenem.com> Acesso em: 15 dez, 2021

Segundo Ezrahi (2012), quando a revolução incutiu o regime soviético na Rússia, partes da cultura começaram a sofrer alterações, e o futuro do balé era incerto. Os novos líderes e sua audiência acusavam o balé de ser uma forma de arte seletiva da aristocracia. O balé não combinava com a nova realidade e a Rússia perdeu muitos bailarinos e coreógrafos para outros países, fugidos de todo o tumulto. São Petersburgo passou a ser chamada de Leningrado, e o Teatro Mariinsky chamado de Teatro Acadêmico. Após a morte do líder bolchevique Serguei Kirov, o balé do Mariinsky foi chamado de Balé Kirov, nome reconhecido até os dias atuais.

Foram anos difíceis pós-revolucionários, mas graças aos esforços do coreógrafo Fyodor Lopukhov, o teatro manteve parte de seu repertório clássico. O dramaturgo ligado à política soviética Anatoli Lunacharsky também entrou em defesa da relevância dos balés na Rússia, ele acreditava por exemplo, que era possível transformar o Bolshoi em um centro de cultura soviética, um símbolo e ferramenta de propaganda (EZRAHI, 2012). O projeto de balé então se expandiu para incluir novos trabalhos, relacionando tramas mais atuais no novo contexto histórico. O balé demonstrou resiliência ao continuar existindo dia após dia em tempos tempestuosos, atraindo a atenção das audiências mesmo sob uma pressão política que buscava reformulá-lo.

Durante este período na Rússia, existia um projeto cultural soviético, que controlava e censurava obras artísticas, visando utilizar a arte como propaganda política. O regime promovia a alta cultura e tinha por objetivo transformar o que era um entretenimento para a elite de São Petersburgo e Moscou em um objeto popular de orgulho nacional. Esperava-se que os teatros construíssem um repertório que contribuísse para os objetivos ideológicos do Estado. Nas primeiras décadas do século XX, o desejo do regime soviético de usar a arte como uma serva da ideologia e da política culminou numa nova forma de se fazer balé, baseando-se no gênero chamado de Realismo Socialista. (EZRAHI, 2012)

Este novo estilo artístico visava promover o regime vigente e era considerado a arte oficial da União Soviética. Todos o tipo de artes visuais, literatura e teatro deveria se voltar para as massas, ser acessível e figurativo, além de educar a população para o socialismo em construção no país. Costumava retratar líderes nacionais, camponeses, trabalhadores e um conceito de união ideológica. A Figura 24 ilustra o conceito com obras do período artístico, tais quais “Beira-mar” de Aleksandr Deyneka, “Stalin como organizador da Revolução de Outubro”, de Karp Trokhimenko abaixo, e “Reconstruir!”, pôster de Arkady Plastov à direita.

Figura 24 – Obras do Realismo Socialista



Fonte: Compilação da autora¹³

De acordo com Morrison (2017), estes novos heróis culturais russos foram celebrados no palco, com corais que traziam artistas caracterizados de operários, camponeses e revolucionários. No balé, o novo mestre do Bolshoi Alexander Gorsky recorria ao naturalismo e almejava caracterizar seus personagens de forma mais realista, condizente com as regras do novo projeto cultural.

Mesmo antes da revolução, o estilo de Gorsky se destacava dos demais, sua versão de 1900 para Dom Quixote apresentava camponeses russos, em uma versão nacionalista e folclórica. Em certa ocasião chegou a trocar os tutus e sapatilhas das bailarinas por sandálias e vestidos nada fantasiosos. Balés neste estilo duraram por todo o século XX na União Soviética. Em uma obra da década de 1930, por exemplo, *O Córrego Límpido*, é possível observar a caracterização pragmática e moderna nos personagens, vide Figura 25.

¹³ Fonte: <wahooart.com; all-art.org; horadopovo.com.br> Acesso em 12 set, 2020

Figura 25 – Figurino do balé *O Córrego Límpido*, 1935



Fonte: Morrison, 2017, p. 274

Os balés Kirov e Bolshoi sobreviveram graças, primeiro, “à reformulação ideológica dos clássicos, depois à encomenda de novos balés grandiosos com temas soviéticos” (MORRISON, 2017, p. 210). Mas apesar da busca contínua por estes novos balés que moldariam a consciência socialista do público, o formato clássico de balé continuou sendo o mais apresentado. O gênero conhecido como *drambalet* era encenado privilegiando histórias ideológicas em termos simples, seguindo os preceitos do regime, mas se assemelhando superficialmente aos balés do século XIX e preservando elementos da tradição clássica (EZRAHI, 2012).

Fato é que o balé clássico ligado às criações de Petipa sobreviveram às condenações ideológicas desta era, e com algumas adaptações se tornou inclusive um emblema da cultura russa soviética, capaz de ultrapassar as fronteiras linguísticas e de ser desfilado no Ocidente como um símbolo de excelência artística nacional. (MEISNER, 2019) Mesmo com as transformações e a censura, os títulos clássicos perduraram no repertório russo, desde que privilegiassem o realismo. Os balés de Tchaikovsky continuaram sendo apresentados e *O Lago dos Cisnes* se tornaria uma base importante para o balé russo soviético. As audiências deste período admiravam os clássicos e tinham preferência por eles mesmo nas versões alteradas (MORRISON, 2017).

3.3.1 Os Cisnes de Vaganova (1933)

A prática pedagógica originalmente russa se inicia com a chegada de Agrippina Vaganova, na década de 1920. Vaganova tinha sido bailarina da escola pertencente ao Teatro Mariinsky, e lá começa a ensinar o que seria uma geração de brilhantes bailarinos como Galina Ulanova, que personificou a técnica com perfeição. O método Vaganova teve papel determinante na história do balé russo e deu origem ao nome da Academia. No cenário soviético da Rússia, danças á caráter e danças regionais eram estimuladas e ensinadas nas escolas de balé, além da dança acadêmica. A técnica russa avançava e fazia sucesso, “os bailarinos exibiam extensões ainda e mais altas e acrobacias mais ousadas. As linhas tornaram-se menos graciosas e mais gráficas” (MORRISON, 2017, p. 233).

Morrison (2017) aponta que os temas foram reformulados para se adequar e alguns libretos dos repertórios antigos foram reescritos para responder aos novos conceitos do regime. *O Lago dos Cisnes* foi um dos exemplos mais tangíveis, que sofreu alterações e ganhou um final redentor. Segundo Klein (2020), o balé na Rússia tinha se tornado uma ferramenta de comunicação, um emissor da mensagem socialista ao mundo, e as versões socialistas das obras já conhecidas enfatizavam a sincronia em conjunto do corpo de balé, como uma evocação ao poder do coletivo.

Vaganova criou a versão de caráter soviético do *Lago dos Cisnes* em 1933, com seu final alterado para uma versão claramente vitoriosa e triunfante, se enquadrando dentro da jornada heroica, comum ao realismo soviético. Além disso, os status sociais dos personagens também foram alterados, tirando o foco da monarquia. O Príncipe Siegfried se torna Conde e sofre com a decadência da nobreza ao qual sua família está vinculada. A Rainha dos Cisnes se torna Chefe dos Cisnes, claramente mostrando a influência política no balé (KLEIN, 2020).

A Figura 26 mostra Vaganova, um registro da própria em sua carreira como professora na Academia do Teatro Mariinsky, e uma cena de sua versão da década de 1930 para o balé *O Lago dos Cisnes*.

Figura 26 – Vaganova lecionando, e sua versão de *O Lago dos Cisnes*



Fonte: Compilação da autora¹⁴

De acordo com Ezrahi (2012), o espírito do realismo socialista tinha preferência pela vitória do bem sobre o mal. As versões russas de *O Lago dos Cisnes* substituíram o final trágico-romântico da versão original para uma que unisse Odette e o Príncipe na vitória do amor sobre a maldade mundana. Com este viés triunfante e nacionalista, a nova versão da obra foi um sucesso e se tornou uma marca para o cenário do balé soviético. A obra foi utilizada como estandarte da técnica e da arte do balé russo, assim como disseminador da ideologia socialista em países capitalistas (KLEIN, 2020).

Além de *O Lago dos Cisnes*, é importante citar outras obras relacionadas ao realismo soviético vigente nas companhias de balé da época. *Romeu e Julieta* de Prokofiev é uma das obras que mais se destaca, juntamente com *Cinderela*, de mesmo compositor. Mesmo feitas a base de pressão ideológica e censura por parte dos governantes, estas obras permaneceram no panteão do repertório russo e foram revisitadas diversas vezes. *Chamas de Paris*, *O Córrego Límpido* e *A Fonte Bakhchisarai* também fazem parte das criações deste período (SILVERIO, 2012).

¹⁴ Fonte: <vaganova academy.ru; mariinsky.ru; mojakultura.sk> Acesso em 4 fev, 2021

3.4 O AVANÇO DO TRAJE DE BALÉ (SÉCULOS XIX E XX)

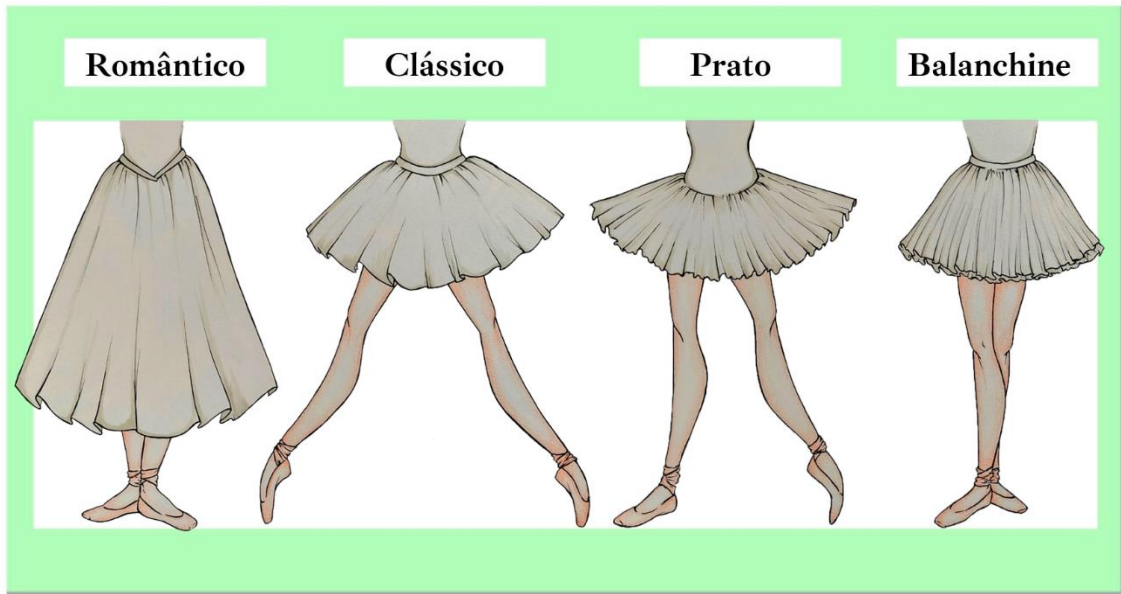
Combinando com o período no qual foi concebido, o *tutu romântico* vestia bailarinas em cenas onde estas pareciam flutuar em um ambiente etéreo, auxiliadas pelo design longo e fluido de seus figurinos. Desde *La Camargo*, bailarinas empenhadas em aperfeiçoar o trabalho de pontas, cortaram seus tutus acima do joelho, permitindo mostrar um pouco mais de seus complicados passos. Este modelo encurtado e cheio ficou conhecido como *tutu clássico* e foi incorporado em obras como *O Lago dos Cisnes*, com camadas adicionais de tarlatan, criando um efeito mais horizontal do corpo. De acordo com Looseleaf (2007), o tutu enquadra os movimentos da bailarina e sua construção apoia a fisicalidade do balé. A saia curta e protuberante expõe de forma eficaz a técnica da bailarina e foi um elemento presente nas grandes obras de Petipa.

O tule veio para substituir o tarlatan, e o tutu se modificaria ainda mais na década de 1940, quando aros de arame foram inseridos para permitir que a saia se destacasse dos quadris, em uma estética mais curta e elevada, dando origem ao que chamamos de *tutu prato*, como ilustrado na Figura 27. O nome preciso para uma saia plana, rígida e circular, que também é conhecida como *tutu panqueca*, ainda que haja diferenças em suas superfícies. O tutu panqueca mantém sua saia toda pregueada, enquanto o topo do tutu prato é plano e decorado com ornamentos (Ballet Arizona, 2020).

A Figura 27 ilustra os diferentes tipos de tutu utilizados em grandes obras do balé hoje em dia, sua trajetória demonstra que a peça de vestuário foi se adaptando conforme a necessidade de movimentação e estilização na arte do balé. O design mais antigo é o tutu romântico, que como já visto, remonta do século XIX e enfatiza a leveza da bailarina por meio de tecidos leves e caimento fluido. Normalmente feito com 4 a 6 camadas de tule, pode ser cortado em alturas variáveis entre o joelho e o tornozelo, sua saia pode se iniciar no meio da cintura ou no quadril.

De acordo com Hamilton (2020), o tutu clássico é cortado acima do joelho e é confeccionado com várias camadas de tule moldado para fluir para baixo, com a saia mais frouxamente presa. O tutu prato, ou panqueca, é feito com várias camadas de tule rígido e se utiliza da armação com arames para manter sua forma horizontal. Por fim, o tutu balanchine é montado com 6 camadas pregueadas de tule franzido. Com cada camada com meia polegada mais longa que a anterior, as camadas são unidas para uma aparência mais fofa e solta.

Figura 27 – Tipos de Tutu



Fonte: Elaborado pela autora

Ao final da década de 1940, George Balanchine queria um tutu que permitisse aos espectadores ver os movimentos do dançarino desinibidos por saia que fosse arqueada, mas não rígida. A figurinista Bárbara Karinska criou o tutu “pó de arroz”, ou *tutu balanchine* para resolver isso. Este novo estilo era menor, mais curto e mais leve e usava apenas seis a sete camadas de rede, sem arco. Com aparência mais suave e cheia, a saia se movia mais livremente de acordo com a movimentação da dançarina. Seu design se tornou característico das obras de Balanchine, estreando em *Sinfonia em C*, por isso, a origem do nome.

Karinska havia saído da Rússia para trabalhar em Paris e na década de 1930 estreava como figurinista no Balé Russo de Monte Carlo. A partir de 1964, ela trabalharia exclusivamente para o New York City Ballet, ao lado de Balanchine, subvertendo por meio do design, o vestuário do balé americano. De acordo com Hamilton (2020), ela era uma artista inventiva, costumava combinar diferentes cores de tule, misturando-as como se fosse tinta. A ilusão no palco era de uma cor com muitas nuances. A Figura 28 mostra a figurinista e algumas de suas criações como o tutu balanchine em cena de *O Quebra-Nozes* no centro, e abaixo em exposição. À direita, também em exposição, figurinos do balé *Jóias* de Balanchine.

Figura 28 – Karinska e seus figurinos para o New York City Ballet



Fonte: Compilação da autora¹⁵

Ainda que outros balés do século XX utilizem vestidos ou túnicas no lugar do tutu, como por exemplo, o traje de Julieta em *Romeu e Julieta*, o tutu marcaria a estética da bailarina clássica para sempre, perdurando como uma forte tradição dentro do balé.

As inovações século XX trouxeram reflexões acerca de toda a estética apresentada no palco, seja nos cenários ou nos figurinos. No âmbito teórico, havia as ideias de Adolphe Appia sobre como as produções cênicas deveriam ser despojadas de seu realismo e desenho cênico exagerado, que o público não precisava necessariamente ver algo representado para entender que estava lá (VIANA, 2010). Seguindo a concepção de Appia, os trajes poderiam apenas sugerir um período, ao invés de serem hiper-realistas. Este pensamento começou a se popularizar no balé através dos trabalhos de Alexandre Benois e Léon Bakst.

3.4.1 Os Ballets Russes de Diaghilev (1909-1929)

Paralelamente a todas as transformações ocorridas na Rússia nas primeiras décadas do século XX, o empresário Sergei Diaghilev levava à Paris o suprasumo da cultura russa. Diaghilev fazia parte de um célebre grupo russo ligado às artes, junto com Léon Bakst, Alexandre Benois e Nicholai Roerich. Com ajuda destes e diversos outros

¹⁵ Fonte: <Fashion Reverie; Danza Ballet; bellezza-storia.livejournal.com> Acesso em 25 nov, 2021

artistas, Diaghilev fundou uma companhia de balé itinerária chamada *Ballets Russes*, se apresentando na França a partir de 1909, com potencial e objetivos de criar uma obra de arte completa, combinando diversas áreas da arte em colaborações inusitadas. A publicidade e antecipação em torno dos *Ballets Russes* foi pontuada pelas primeiras amizades e parcerias de Diaguilev com pessoas de grande influência como Jean Cocteau, Pablo Picasso e Coco Chanel. (VETTESE, 2013)

Chanin (2011) afirma que as produções do *Ballets Russes* estão entre os momentos definidores do modernismo no início do século XX, os cenários e figurinos desenhados por artistas traziam uma herança folclórica russa para a Europa Ocidental, que achava o estilo russo exótico e provocante. O coreógrafo Michael Fokine defendia uma dança mais expressiva, rejeitava o uso de pantomina e acrobacia. Sua coreografia nos *Ballets Russes* distanciava-se da linguagem estrita do balé acadêmico, desenhando um naturalismo fluente do corpo, com movimentos expressivos (PRITCHARD, 2013).

Fokine já trazia novas concepções coreográficas em 1905, quando criava *A Morte do Cisne* para Anna Pavlova. A dança se afastava dos termos rígidos do balé clássico e traduzia crenças artísticas emergentes do novo século. Pavlova flutuava em movimentos relativamente simples, mas fortemente expressivos, representando a vida se esvaindo da bela criatura. A dança foi inspirada em *O Lago dos Cisnes*, mas foi apresentada em um contexto de dança totalmente novo. “ Enquanto Pavlova se enfraquecia, se entregava e se arqueava num suave movimento ao chão, o antigo ballet parecia morrer junto com ela. Fokine e Pavlova abriram espaço para um estilo de dança livre, intenso e imediato” (SANTOS, 2012, p. 39)

Este era o tipo de dança valorizada nos *Ballets Russes*, ao mesmo tempo em que traziam a dança clássica de volta ao auge no século XX, “forçaram o ballet para fora do seu conforto imperial moldado nos séculos anteriores” (SANTOS, 2012, p. 39). Diaghilev levava em sua companhia bailarinos com bagagem técnica formal, mas que tinham a oportunidade de experimentações expressivas no palco. Dançarinas como Loie Fuller e Isadora Duncan já se afastavam das convenções, abrindo caminho para a modernidade com seus movimentos de fluxo livre altamente expressivos. Os *Ballets Russes* estenderam estas inovações em obras como *O Pássaro de Fogo*, *Petrouchka*, *A Sagração da Primavera*, que se baseavam no folclore russo e traziam bailarinos inovadores como Vaslav Nijinsky.

Segundo Pritchard (2013), o grande chamariz dos *Ballets Russes* estava na colaboração de Diaghilev com os mais proeminentes artistas da época, estabelecendo-se como uma força cultural, revigorando o balé com performances emocionantes inspiradas

pelos desenvolvimentos modernos na música, na dança e nas artes visuais. Ao desenhar cenários e figurinos, estes artistas traduziam as linguagens visuais do cubismo, do futurismo, surrealismo e outros movimentos de vanguarda, do estúdio solitário para um palco colaborativo multissensorial. O design de cenários e figurinos não só fez dos *Ballets Russes* uma sensação internacional, como teve um impacto duradouro na moda, no design de interiores e no design gráfico.

A primeira fase da companhia seguiu a temática mais exótica, explorando culturas e lendas de lugares distantes, como *Scherzade*, de 1911. Os figurinos desenhados por Bakst influenciaram fortemente a moda da época, que se voltou ao orientalismo, como pode ser visto na Figura 29. De acordo com Pritchard (2013), o estilo de Bakst era mais ousado, conhecido pelos seus desenhos coloridos e sensuais, ele olhou tanto para o grego antigo como para culturas orientais para inspiração. Tons de joias criaram um impacto dramático, combinações incomuns como azuis, verdes, laranja e vermelho estavam presentes nos cenários, nas túnicas e calças de harém. Suas roupas não eram estruturadas e permitiam movimentos livres.

Figura 29 – Designs de Bakst para os *Ballets Russes*



Fonte: Metropolitan Museum of Art

Picasso desenhou trajes para o balé *Parade*, e outros artistas de vanguarda, inspirados pela experimentação da companhia, trouxeram ao palco suas próprias visões estéticas. Matisse, com sua incomum predileção por formas recortadas, criou de maneira marcante e austera os trajes de *O Conto do Rouxinol*. A busca incansável de Diaghilev por algo novo afastou os *Ballets Russes* das fantasias e mitos comuns aos roteiros de balé, e

impulsionou a temática em direção à vida moderna. Até a década de 1920, os figurinos já se tornavam indistinguíveis da moda de alta costura, com a colaboração de estilistas como Coco Chanel para *Le Train Bleu* (PRITCHARD, 2013). A Figura 30 reúne um dos trajés de Picasso à esquerda, uma cena de *Le Train Bleu* abaixo, o notório bailarino Nijinsky ao centro e o criador das produções; Diaghilev, à direita.

Figura 30 – Os Ballets Russes de Diaghilev, Nijinsky e figurinos de Chanel e Picasso.



Fonte: Compilação da autora¹⁶

Os figurinos tiveram uma grande contribuição para a moda. De acordo com Vetesse (2013), o *Ballets Russes* foi a primeira ocorrência em que os movimentos de arte se uniam a designers de moda, sobrepostos e combinados com sucesso. O legado do figurino é significativo e destaca a capacidade da moda de absorver e expressar aspirações de artistas, não meramente elementos decorativos, mas uma construção conjunta de conceitos e estéticas.

A morte prematura de Diaguilev em 1929 não conseguiu diminuir o espírito fértil da colaboração artística que ele alimentou por vinte anos. Várias novas companhias foram formadas para continuar e desenvolver seu legado. Pode-se dizer que Diaghilev criou o balé do século XX, realizando o sonho de produzir uma dança que se unisse a outras

¹⁶ Fonte: <National Gallery of Art; New York Times> Acesso em 4 fev, 2021

disciplinas criativas para criar uma obra de arte completa, que continua a influenciar o balé mundial de forma atemporal. (CHANIN, 2011).

4 A SELEÇÃO DOS BALÉS

A seleção das obras para análise ocorreu com base no gênero artístico de cada título, como citado anteriormente, fazendo um recorte nos principais balés de repertório apresentados no Teatro Mariinsky. Foram selecionados os seguintes balés para análise; *Giselle*, *Dom Quixote*, *O Quebra-Nozes*, *O Lago dos Cisnes* e *Romeu e Julieta*.

4.1 GISELLE

Segundo Bourcier (2001), o balé *Giselle* estreou na Ópera de Paris em 1841, quando o poeta Théophile de Gautier criou para a adorada bailarina Carlotta Grisi o que viria a ser uma obra prima do balé romântico. Com coreografia original de Jules Perrot e Jean Coralli, a obra estreou em São Petersburgo no ano seguinte e foi estrelada por bailarinas russas como Elena Andreyanova, Marfa Muravyoya e a musa austríaca Fanny Esler.

O balé conta a história da camponesa *Giselle*, que está apaixonada pelo belo Loys, que é na verdade, o Duque Albrecht, e este se encontra prometido à princesa Bathilde. Quando o caçador Hilarion, também apaixonado por *Giselle* expõe a verdadeira identidade de seu rival, as consequências são trágicas. A traição enlouquece a pobre *Giselle*, que morre nos braços de Albrecht. No segundo ato, após o seu enterro, o espírito de *Giselle* é convocado pelas Wilis, fantasmas vingativos de moças que morreram antes de se casarem. O Duque Albrecht visita o túmulo de *Giselle* implorando perdão, e se torna alvo da impiedosa rainha Myrtha. *Giselle* tenta proteger seu amado até o amanhecer, quando as Willis desaparecem e *Giselle*, cujo amor transcende a morte, é libertada e retorna ao seu túmulo para descansar em paz (DURANTE, 2018). A Figura 31 ilustra a trama do balé.

A obra saiu do repertório parisiense em 1868, mas se manteve permanente nas apresentações russas. Petipa montou diferentes reprises entre as décadas de 1880 e 1890, reescrevendo *Giselle* em seu próprio estilo, que se tornaria a versão definitiva de onde derivam todas as produções modernas (BOURCIER, 2001). Depois de algumas versões, em 1903 Petipa encena seu renascimento final e mais importante da obra para a jovem Anna Pavlova no Teatro Mariinsky. Pavlova estabeleceu um alto padrão para o papel de *Giselle* com seus saltos notáveis e emoção pungente.

Figura 31 – A trama do balé Giselle¹⁷

Ato I

A camponesa **Giselle** está apaixonada pelo belo Loys, que é na verdade, o **Duque Albrecht**, e este se encontra prometido à princesa Bathilde

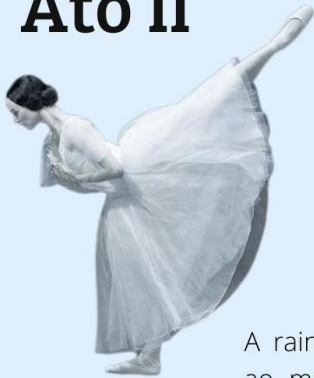


Hilarion, o caçador apaixonado por Giselle, desmascara Albrecht para toda a vila. Giselle enlouquece com a traição e tira a própria vida.



Ato II

Ao anoitecer, o túmulo de Giselle é visitado por Hilarion e por Albrecht, perturbado de remorso. **As willis** aparecem e dançam com o caçador até sua exaustão.



A rainha das Willis condena Albrecht ao mesmo destino, mas o amor de Giselle impede que isso aconteça.



Ao amanhecer, as Willis desaparecem. Com o perdão de Giselle, Albrecht fica sozinho e sua amada descansa em paz de volta ao túmulo.

Fonte: Compilação da autora¹⁸

¹⁷ Link de vídeo do balé: <<https://www.youtube.com/watch?v=6kVkubV6hDM>>

¹⁸ Fonte: <DURANTE, 2018, p.50; Petipa Society; mariinsky.ru> Acesso em 14 mar, 2021

O balé seguia os preceitos do romantismo, com sua história de amor sobrenatural e a prevalência dos trajes brancos diáfanos. Beaumont (1953) conta que as personagens espirituais da obra foram inspiradas em lendas eslavas sobre fantasmas de noivas que não puderam casar, e assombram estradas e florestas a procura de homens para matrimônio. Com base nisso, a caracterização das bailarinas lembra a vestimenta nupcial. “Com seus vestidos de noiva, grinalda de flores na cabeça, e brilhantes anéis nos dedos, as *Willis* dançam ao luar como se fossem elfos” (BEAUMONT, 1953, p. 143).

De acordo com Bourcier (2011), Giselle proveu um sucesso tão grande após sua estreia que se tornou apelo publicitário em Paris. Uma modista lançou um adereço de flor batizada em seu nome e um fabricante de tecidos anunciou seu novo produto como “tecido sedoso, gracioso como a senhorita Carlotta Grisi; sob suas feições, surgiu para nós a ninfa *Giselle*” (BOUCIER, 2001, p. 208)

4.2 DOM QUIXOTE

O primeiro balé grandioso pensado especialmente para o público de Moscou foi Dom Quixote, estreando no Bolshoi em 1869. De acordo com Morrison (2017), o teatro demandava novas produções e sofria pressões pela ausência de um mestre de balé permanente. Petipa solucionou a demanda artística e passou longos períodos de trabalho em Moscou. A coreografia foi baseada no romance de Miguel de Cervantes, e Petipa recorreu às suas influências espanholas, de quando foi bailarino no Teatro Real de Madri. “Considerada uma das obras mais importantes do repertório clássico [...] intenso, vigoroso, emoção, alegria contagiante p. 28 (MORRISON, 2017, p. 28)

A Figura 32 mostra a trama do balé ambientado em Barcelona, onde Dom Quixote inicia uma busca com seu escudeiro Sancho Pança para encontrar Dulcinéia, a mulher de seus sonhos. Em paralelo, acontece o drama de Kitri, a filha do estalajadeiro que está apaixonada pelo barbeiro Basílio, mas é cortejada por Camacho, o homem velho, porém rico, com quem o pai dominador quer que ela se case. Kitri e Basílio se esgueiram para um acampamento cigano, onde Dom Quixote ataca um moinho de vento na crença de que está protegendo sua amada Dulcinéia. Atordado, ele sonha com aranhas gigantes e um jardim de dríades, enquanto Kitri e Basílio procuram enganar o pai da dama e fugir do casamento arranjado (DURANTE, 2018).

Figura 32 – A trama do balé Dom Quixote¹⁹

Após uma visão, **Dom Quixote** parte em uma missão buscando Dulcinéia, a mulher de seus sonhos, ao lado de Sancho Pança. Paralelamente, **Kitri** se apaixona pelo barbeiro **Basílio**, mas seu pai deseja que ela se case com o rico Camacho

Ato I



Kitri e Basílio fogem para um **acampamento cigano** e Dom Quixote os segue, crendo que Kitri é sua amada Dulcinéia.

Ato II



Após atacar um moinho de vento por engano, Dom Quixote desmaia e sonha com o **jardim das dríades**

Ato III

Kitri e Basílio conseguem enganar o pai dela, que acaba concordando com o **casamento**. Dom Quixote tem mais uma visão de Dulcinéia e sai em uma nova aventura.



Fonte: Compilação da autora²⁰

¹⁹ Link de vídeo do balé: <https://www.youtube.com/watch?v=l_QQh6zmVss&list=PL43E9D9F1A725A918&index=1>

²⁰ Fonte: <DURANTE, 2018, p.80; Petipa Society; mariinsky.ru> Acesso em 14 mar, 2021

Apesar da complexa evolução do balé, as danças clássicas de Petipa, terminando num espetacular *pas de deux* final no casamento, permanecem grande parte inalterados e destacam sua habilidade em criar obras com duradouro apelo. A obra trazia pitadas de comédia e dança a caráter, exóticas e coloridas. Dois anos mais tarde, Petipa reelaborou Dom Quixote mais formalmente para a audiência de São Petersburgo, com duas partes femininas principais Kitri e Dulcinéia, como um papel duplo dançado pela mesma bailarina (DURANTE, 2018). No entanto, a Petipa Society afirma que foi na reelaboração de Alexander Gorsky em 1902, que a versão serviu de base para as produções modernas de Dom Quixote. Ao longo do século XX, por exemplo, outras danças nacionais da Espanha foram incluídas na obra, como o Fandango.

Kitri, a protagonista camponesa fazia alusão às tradições russas, comuns em repertórios clássicos, mas as danças de origem espanhola e cultura cigana traziam uma estética diferente, onde adereços como leques, xales, rosas e castanholas faziam parte do balé. Além da presença da cor vermelha, estampas e texturas incomuns no figurino de balé usado até então, a bailarina Anna Sobeshchanskaya, que dançou o papel de Kitri na primeira versão, popularizou o uso das saias mais curtas entre as bailarinas (MORRISON, 2017)

4.3 O QUEBRA-NOZES

Baseando-se no conto de fadas de E.T.A Hoffman intitulado “O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos”, Petipa se une a Tchaikovsky para a criação do novo balé do Mariinsky. A coreografia foi iniciada pelo mestre, mas por motivo de doença, o trabalho final foi passado de Petipa para Ivanov. O balé O Quebra-Nozes estreia então em dezembro de 1892 em São Petersburgo, no clima festivo do Natal. (BEAUMONT, 1953)

O palco é ambientado em uma festa de Natal familiar, onde a jovem Clara recebe um boneco quebra-nozes de seu padrinho Hans Drosselmeyer. Durante a noite, Clara vai em busca de seu novo brinquedo, mas Drosselmeyer está esperando para levá-la a uma aventura mágica com o seu suposto brinquedo. Ao ajudar o quebra-nozes a derrotar o Rei Rato em uma batalha, Clara quebra um feitiço. O Quebra-nozes se transforma no bonito Príncipe e leva Clara através da Terra da Neve para o Reino dos Doces, onde se encontram a Fada da Ameixa e seu cavaleiro, o Príncipe Coqueluche. Todos dançam em festa, e logo Clara se vê de volta a sua casa (DURANTE, 2018). Na Figura 33 é possível observar a história deste balé.

Figura 33 – A trama do balé O Quebra Nozes²¹

Ato I

Em uma festa de natal, **Clara** ganha de seu **padrinho** um boneco quebra-nozes. Durante a noite, o brinquedo ganha vida e Clara o acompanha em uma batalha contra o **Rei dos Ratos**



Com a ajuda de Clara, um feitiço é quebrado e o **Quebra-nozes** se tranforma em um príncipe, que leva Clara para conhecer lugares mágicos

Ato II

Da Terra da Neve com os **Flocos de Neve** até o Reino dos Doces em companhia da **Fada Açucarada**, Clara e o Príncipe são rodeados por personagens de **diversas culturas**



Eles retornam para casa de trenó e Clara acorda na manhã de natal se perguntando se tudo foi um sonho.

Fonte: Compilação da autora²²

²¹ Link de vídeo do balé: <<https://www.youtube.com/watch?v=UnVceVmUcbM&t=1020s>>

²² Fonte: <Petipa Society; mariinsky.ru> Acesso em 14 mar, 2021

Segundo Durante (2018), o balé varia de produção para produção, Clara pode ser retratada como uma criança, como em sua versão de estreia, ou como um adolescente, dançada por uma adulta, como foi na versão de Gorsky em 1919. Nos EUA, ela geralmente é conhecida como Marie, e na Rússia como Masha. Clara e a Fada da Ameixa (ou Fada Açucarada) podem ser retratadas como personagens diferentes, ou Clara pode se imaginar como a Fada e dançar o mesmo papel. Subjacente a muitas versões está o despertar de Clara ao mundo mais amplo e ao amor romântico.

Após algumas raras encenações desde sua criação, o balé se tornou produto de exportação após a revolução em 1917, e a primeira performance completa fora da Rússia foi em Londres, onde o ex-mestre de balé de Mariinsky, Nikolas Sergeyev, foi encarregado de encenar os balés de história de Petipa a partir da notação original. A versão americana de Balanchine em 1954 tornou-se modelo para produções nos EUA e ainda mais popular depois de ser televisionada em 1957 (DURANTE, 2018).

De acordo com o portal Russia Beyond, a primeira bailarina da versão original do Mariinsky, Antoinetta Dell'Era, dançou o papel de Fada da Ameixa, que só aparece no segundo ato. O que nos deixa perceber a importância de não apenas uma, mas duas protagonistas visadas pelas bailarinas principais. Clara é o papel principal da história, mas pelas suas características infantis, abre espaço para que a Fada da Ameixa brilhe nos solos e *pas de deux*, isso quando as duas personagens não são mostradas como uma pessoa só. Este fato é particularmente interessante quando se pensa no figurino, já que a personagem Clara é caracterizada com vestidos leves e infantilizados e por vezes até camisolas no primeiro Ato, enquanto a Fada Açucarada dança vestida em tutus pratos altamente decorados.

4.4 O LAGO DOS CISNES

Em 1870 foi encomendado à Tchaikovsky a trilha musical para uma obra trágica e obscura baseada em contos do folclore germânico, coreografada primeiramente por Julius Reisinger. O Lago dos Cisnes estreou em 1877 no palco do Bolshoi, e desta primeira versão, apenas a música teve boa aceitação do público, sendo logo retirado do repertório (BEAUMONT, 1953). Foi a segunda encenação da obra que conquistou a audiência russa, após os êxitos de Tchaikovsky em *O Quebra Nozes* e *A Bela Adormecida*, começaram as discussões no Teatro Mariinsky sobre a revitalização do Lago dos Cisnes com nova coreografia de Petipa. Tchaikovsky morreu antes que este plano fosse posto em prática, mas em um concerto memorial para o grande compositor, Petipa recuperou a partitura

original e, em parceria com o coreógrafo Lev Ivanov, encenou o Ato II do balé. (DURANTE, 2018)

O balé completo foi apresentado em 1895, e passou a fazer parte do repertório do Teatro Mariinsky. O papel da protagonista foi dado a Pierina Legnani, que deteve o monopólio do papel principal enquanto esteve na Rússia, após sua saída, estrelas como Matilda Kshesinskaya, Vera Trefilova, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Maya Plisetskaya e Galina Ulanova representaram a protagonista (BEAUMONT, 1953).

A combinação de partitura sublime, cenário de fantasia ao luar, anseios de uma história de amor entre o bem e o mal, o arquétipo da coreografia clássica e o corpo de balé de cisnes em tutus brancos tornou O Lago dos Cisnes mundialmente famoso. Com base numa variedade de contos populares em que as mulheres jovens são transformadas em cisnes, a obra apresenta algumas das mais belas danças do mundo do balé. (DURANTE, 2018)

A Figura 34 ilustra a história contada nos palcos e mostra a Princesa Odete, que junto a outras donzelas, foi enfeitiçada por um gênio maligno e se transmutava na forma de um cisne durante o dia, vivendo como humana apenas à noite. Quando o príncipe Siegfried, em uma caçada descobre o lago onde vive a princesa, ele se apaixona por Odette e nasce a esperança de que o feitiço seja quebrado. Na noite do baile em que Siegfried apresentaria Odette como sua noiva, o vilão Rothbart envia sua filha Odile disfarçada por magia, com as feições de Odette. Com seus sonhos destruídos, o casal se lança no lago e se unem por toda a eternidade na vida após a morte (MORRISON, 2017).

O acervo virtual do Teatro Mariinsky demonstra que posteriormente o final foi alterado, combinando uma luta entre o Príncipe e o vilão, que acaba vencido e sem poderes. Na versão mais otimista, o amor quebra o feitiço do mal, mantendo Odete e o Siegfried juntos em vida, e as donzelas do lago livres da perversa magia.

Segundo Beaumont (1953), o papel de Odete e Odile era originalmente composto por duas bailarinas, mas foi adaptado para ser desempenhado por uma única pessoa, já que na história, Odile se assemelha exatamente a Odete.

A parte mímica de Odete-Odile é um estudo de dupla personalidade; representa o Dr. Jekyll e Mr. Hyde (O Médico e o Monstro) em bailado. Na parte de Odete, a dançarina deve ser terna e apaixonada; como Odile, terá de conseguir transmitir, sem qualquer auxílio exterior, a impressão de que exerce uma influência maléfica (BEAUMONT, 1953, p. 488)

Figura 34 – A trama de O Lago dos Cisnes²³

Em meio a uma caçada ao anoitecer, o **Príncipe Siegfried** conhece **Odete**, uma donzela que sofre pelo feitiço que a transforma em cisne durante o dia



Ato II



O feitiço pode ser quebrado com o amor do príncipe por Odete. Para impedir que isso aconteça, o vilão **Rothbart** disfarça sua filha **Odile** com as feições de Odete para confundir o príncipe



Ato III



Há uma batalha entre o Príncipe e Rothbart e o final da história varia, podendo ser feliz e romântico ou trágico.

Fonte: Compilação da autora²⁴

²³ Link de vídeo do balé: <<https://www.youtube.com/watch?v=9rJoB7y6Ncs&t=4900s>>

²⁴ Fonte: <DURANTE, 2018, p.108; Petipa Society; mariinsky.ru> Acesso em 14 mar, 2021

Mesmo tendo diversas alterações ao longo do tempo, O Lago dos Cisnes sobrevive e mantém sua importância graças à preciosidade de sua música e estética, e também graças ao papel de Odete/Odile que foi interpretado por grandes bailarinas, se fixando no repertório mundial como um marco de expressividade e técnica (MORRISON, 2017). Durante (2018) chama a atenção para a produção cinematográfica feita em 2011, “Cisne Negro” é dirigido por Darren Aronofsky e coreografado por Benjamin Millepied. O filme foi estrelado por Natalie Portman como uma bailarina atuando como Odete e Odile, catapultando assim O Lago dos Cisnes para a cultura popular.

4.5 ROMEU E JULIETA

Já na Rússia do século XX, Serguei Prokofiev era procurado para compor a partitura de uma nova produção do Teatro Bolshoi em 1934, Romeu e Julieta. De acordo com Durante (2018), a história de amor trágico de Shakespeare foi escolhida para basear o novo balé, no entanto, o regime soviético vigente demandava que houvesse alusões à revolução na história de amor. Os libretistas idealizaram então trocar a trama de luta entre os clãs Capuleto e Montecchio para a luta entre a velha e a nova ordem política, demarcando a vitória da era soviética sob a era imperial. Para isso, o final da obra não poderia ser trágico como o roteiro original. “A estética de meados da década de 1930 exigia tragédias otimistas: como cidadãos soviéticos, Romeu e Julieta não poderiam morrer de um modo tão absurdo e acidental como um duplo suicídio” (MORRISON, 2017, p. 284).

A história ambientada no século XVI mostra a rixa entre as famílias Capuleto e Montéquio, como mostrado na Figura 35. O casal se apaixona e jura amor eterno apesar das desavenças das famílias. Em uma contenda entre as famílias rivais, Romeu mata Teobaldo, primo de Julieta, vingando a morte de seu amigo Mercúrio, e acaba exilado. Julieta se depara com um casamento forçado e planeja fugir com seu verdadeiro amor, bebendo uma poção que imita a morte. Porém, Romeu não recebe sua carta explicando o plano e, pensando que ela está morta, vai até seu leito e tira a própria vida. Quando Julieta acorda e vê seu amado morto, se esfaqueia para morrer ao seu lado. (BEAUMONT, 1953)

Figura 35 – A trama de Romeu e Julieta²⁵



Ato I

Romeu Montecchio entra às escondidas em um baile dado pela família Capuleto, e lá conhece **Julieta**. Sem saber que pertencem a famílias rivais, os dois se apaixonam

Ato II

O casal resolve se casar em segredo e pedem ajuda ao **Frei Lourenço**.

Em mais uma briga das famílias, **Teobaldo** mata **Mercúrio**, e Romeu vinga a morte de seu amigo



Ato III

Romeu não recebe a carta que explica o plano para que Julieta possa se juntar a ele, e acredita que sua amada está morta. Assim sendo, Romeu toma veneno e morre

Julieta acorda e se depara com Romeu morto. Decide então, morrer ao seu lado



Fonte: Compilação da autora²⁶

²⁵ Link de vídeo do balé: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZqIJxINlx9I>>

²⁶ Fonte: <Petipa Society; mariinsky.ru> Acesso em 14 mar, 2021

Contudo, o balé estava condenado, e apesar dos esforços de Prokofiev para calibrar a obra segundo as aprovações do Bolshoi, a versão original não foi encenada. Só em 1940 houve um interesse pela obra no Teatro Mariinsky, que decidiu apresentar o balé coreografado por Leonid Lavrovsky, sem o final feliz cogitado anteriormente. Com Konstantin Sergeyev no papel de Romeu, e Galina Ulanova no de Julieta, o balé foi imediatamente aclamado e levou a fama de auge do balé soviético. Embora a coreografia tenha sido revista desde então para produções posteriores, a obra-prima de Prokofiev continua sendo uma constante (DURANTE,2018).

Seguindo as convenções do balé soviético, que busca pelo design menos rebuscado e representação figurativa, a estética de Romeu e Julieta se baseia nos cenários e indumentárias do século XVI, com elementos inspirados no século XIX. Percebe-se que o figurino de Julieta foge do convencional tutu robusto, sendo substituído por um vestido fluido de corte império, adaptado para o ato da dança, com comprimento médio, tecido fino e fendas permitindo a efetivação dos movimentos.

5 ANÁLISE DOS FIGURINOS

Este capítulo apresenta a análise comparativa dos figurinos utilizados pelas protagonistas de cada balé, sendo estes Giselle, Dom Quixote, O Quebra-Nozes, O Lago dos Cisnes e Romeu e Julieta. A pesquisa abrange os trajes desde a concepção de cada obra, passando por suas modificações, até chegar no figurino contemporâneo usado nas produções mais recentes. Aspectos do design e padrões visuais presentes no vestuário estudado serão comparados com o objetivo de averiguar arquétipos e simbologias presentes na caracterização das personagens, e como eles foram remontados ao longo do tempo.

5.1 O TRAJE DE GISELLE

O figurino de Giselle se origina sob a demanda específica do período romântico, onde o ballet blanc exigia trajes longos, brancos, que remetiam a seres etéreos e intocáveis: “tutu romântico, de corpete ajustado, que deixava os ombros nus, e uma saia formada por várias camadas de tule branco, cortado um pouco acima dos calcanhares” (LEVONIAN, 2010, P. 76). Além disso, é uma tradição no balé romântico que sua história se divida em

dois atos contrastantes, geralmente indicando uma reviravolta na história. É o caso de Giselle, onde o enredo da primeira parte foca na vida mortal e campestre da personagem, e a segunda parte mostra a história sobrenatural após sua morte.

Carmo (2019) aponta que o primeiro ato é geralmente bastante colorido, enquanto o segundo ato tem tons claros e neutros. A primeira parte do balé Giselle se passa em uma ensolarada vila na Alemanha, e as convenções de traje teatral criticadas por Beaumont (1953) são palatáveis no caso da protagonista. Exatamente como o autor aponta, para a representação de um traje alemão, foi acrescentado ao tutu um corpete de veludo escuro, um avental de seda e laços de fita na bainha da saia. Ainda que o figurino de Giselle passe por alterações apontadas no presente capítulo, estas características foram predominantemente mantidas.

5.1.1 A origem do traje de Giselle

Paul Lormier foi o figurinista responsável pela primeira versão de Giselle, na Ópera de Paris, e, de acordo com Carmo (2019), ele buscava respeitar as delimitações cronológicas e geográficas da história, criando uma versão de vestimenta da época dentro das bases tradicionais do traje de balé. A Figura 36 mostra a presença de cores como o amarelo e o ocre no traje de camponesa desenhado por Lormier, e apenas detalhes em azul. Para o figurino do segundo ato, a figura mostra a intenção de transparência na escolha dos tecidos, e as aplicações de flores por toda a extensão do vestido que, segundo Carmo (2019), simbolizavam as flores deixadas no túmulo da personagem em sua morte.

Figura 36 – A primeira versão do traje de Giselle

Primeira versão: Criação de Paul Lormier, usado por Carlotta Grisi

Data: 1841

Tipo de tutu: Romântico

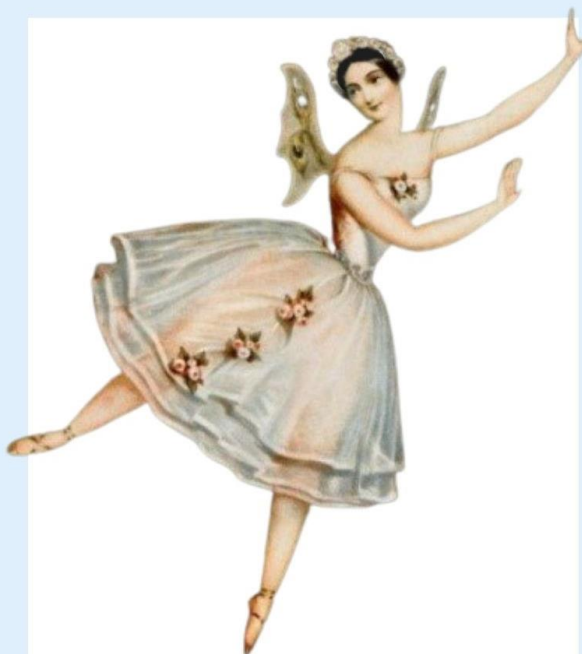


Ato I

- Traje de camponesa, origem alemã
- Corpete de veludo escuro, avental de seda
- Saia ampla e decote mostrando o colo
- Primeiro ato colorido, cores quentes para esta primeira versão

Ato II

- Branco e flúido, característico do período romântico
- Asas acopladas às costas
- Aplicações de flores
- Transparência, vaporosidade, aspecto fantasmagórico



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora²⁷

²⁷ Fonte: Petipa Society

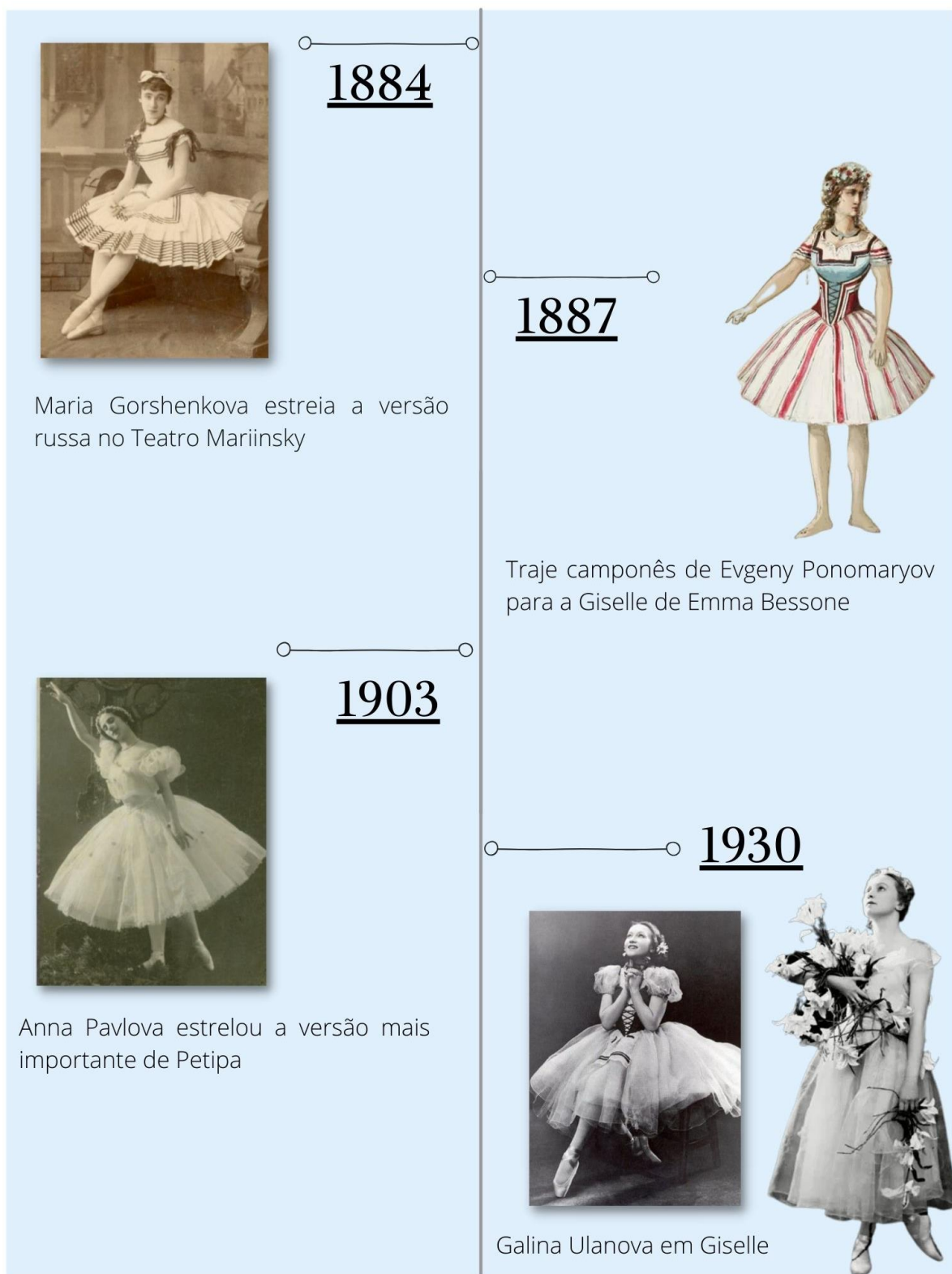
5.1.2 Trajetória do figurino: linha do tempo

Um ano após a estreia parisiense, Giselle é apresentada na Rússia. De acordo com o arquivo do Teatro Mariinsky, o balé foi encenado pela primeira vez em São Petersburgo pensado especialmente para a primeira bailarina romântica russa, Elena Andreyanova. Alguns anos depois, Petipa chegava ao Teatro e em 1884, reavivava o balé com sua versão para a bailarina Maria Gorshenkova. A performance e a cenografia ganharam uma atualização em 1887, onde o então figurinista do balé imperial Evgeny Ponomaryov desenhou o traje para Emma Bessone. É possível perceber pelas duas primeiras imagens da Figura 37, retiradas do acervo do Mariinsky, que o traje de camponesa de Giselle não se prendia a nenhuma regra de cor ou padrão de design, nem tão pouco seguia à risca o traje original francês.

Petipa ainda faria mais uma versão em 1899 para a bailarina Henrietta Grimaldi, mas seu renascimento final e mais importante do balé Giselle viria em 1903, para a jovem Anna Pavlova. O traje de Pavlova mantém a cor clara como base tanto no primeiro como no segundo ato, a saia extremamente arqueada e a cintura marcada estão presentes nos dois momentos. A manga bufante anuncia a chegada do século XX, e seria reproduzida na maioria das versões posteriores, como demonstrado na Figura 37.

Nos anos pós revolucionários em São Petersburgo, o balé agora chamado de Kirov encenava Giselle em uma de suas versões mais conhecidas, para a célebre bailarina soviética Galina Ulanova. Seguindo os preceitos de um figurino mais realista, exigido na época, o traje de Giselle tem seu volume reduzido. O vestido do segundo ato é mais minimalista, enquanto o traje de camponesa busca retratar a indumentária alemã mais facilmente reconhecida, com corpete escuro e avental. A Figura 37 mostra que as mangas bufantes permaneceram nesta versão, que se supõe de acordo com as informações do acervo Mariinsky, ter sido desenhada por Tatiana Bruni.

Figura 37 – Linha do tempo do figurino de Giselle (1884-1930)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora²⁸

²⁸ Fonte: <Petipa Society; mariinsky.ru> Acesso em 20 set, 2021

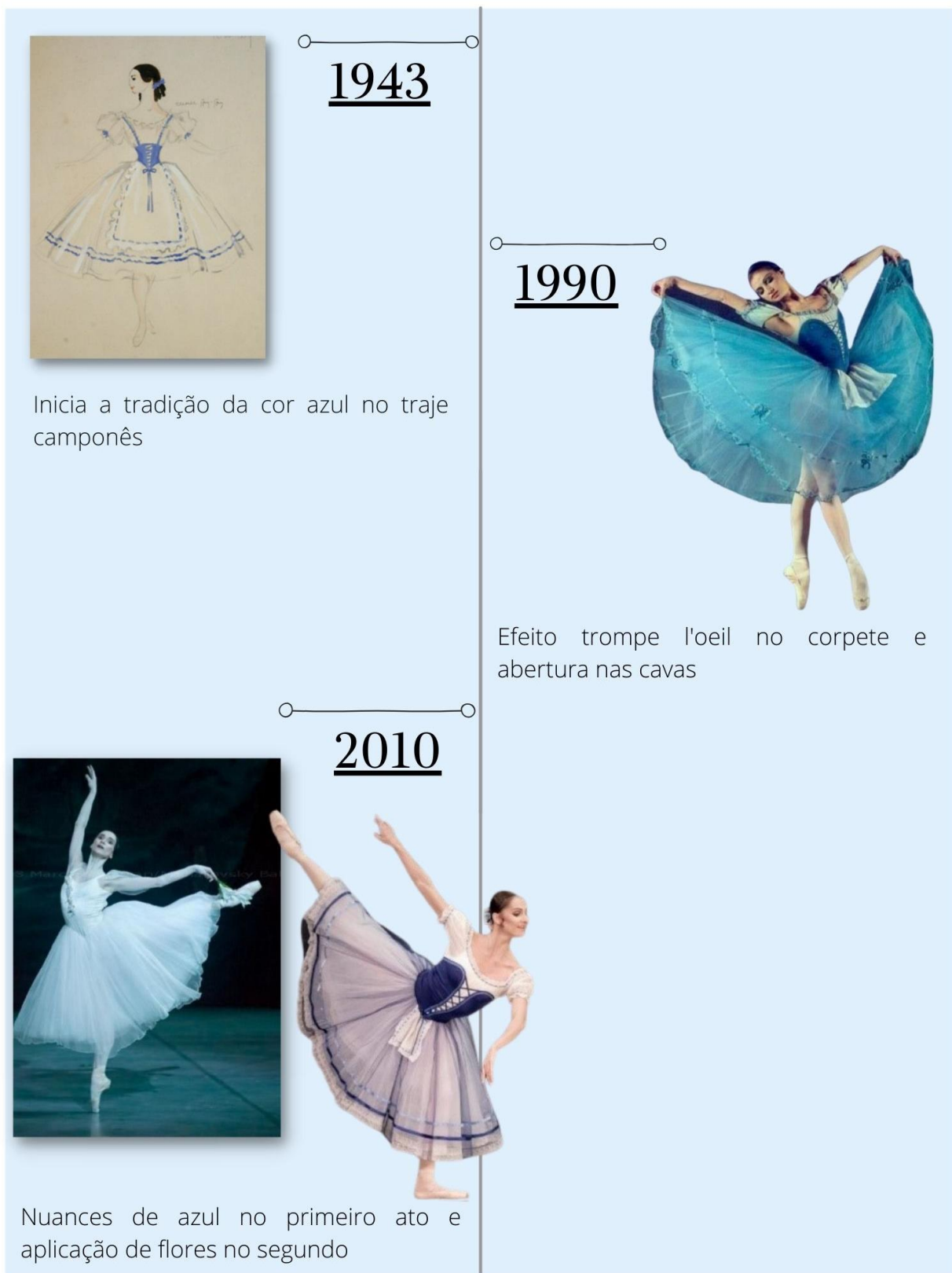
Tatiana Bruni já colaborava com o balé Kirov desde a década de 1930, e trabalhou na criação de figurinos por muitos anos. Até então, não havia uma precisão nas cores utilizadas no traje campestre de Giselle, mas a partir da década de 1940, é possível perceber uma predominância da cor azul na caracterização da personagem em todas as versões feitas pelo Teatro Mariinsky, como pode ser visto nas Figuras 38 e 39. O acervo do Teatro aponta Bruni como responsável pela origem deste padrão, presente em suas ilustrações desde 1943. A partir de 1978, as versões de Giselle passaram a ser encenadas por Igor Ivanov e tem figurinos de Irina Press. O figurino da protagonista passou por algumas atualizações desde então. O balé Giselle começou a apresentar versões do figurino mais condizentes com a estética apreciada em cada período, adaptando inovações sem perder a base que norteia a estética do balé.

Em 1990, o traje é predominantemente azul, variando em tonalidade, mas seguindo uma estética monocromática apreciada na moda do período. O figurino utiliza do efeito *trompe-l'oeil*²⁹ para criar a ilusão de tridimensionalidade. Outro elemento que chama a atenção é a abertura nas cavas, artifício utilizado para maior liberdade de movimento dos braços em trajes que exigiam o uso de mangas, como demonstra a Figura 38. Para possibilitar o decote ombro-a-ombro em um traje de dança, alças de elástico de cor próxima da pele da bailarina são utilizadas para garantir a sustentação, além de não serem facilmente vistas na distância do palco.

O figurino de camponesa chegou à década de 2010 com variações nos tecidos e detalhes, mantendo sua silhueta e a presença da cor azul. Versões deste período variam entre figurinos mais escuros e outros voltados para o branco, mesmo no traje camponês, misturando tules brancos e azuis na saia para efeito de nuances, como visto na Figura 38. É perceptível o avanço tecnológico nos têxteis deste período, o corpete é composto por um tecido de elastano que se adequa às curvas do corpo, permitindo completa mobilidade, as mangas bufantes também permitem a livre movimentação dos braços, sem necessidade de abertura nas cavas. A Figura 38 revela o traje do ato branco em uma versão de 2013, que conta com a aplicação de flores semelhante ao traje original de Carlotta Grisi, assim como o decote reto e a saia volumosa de tule. As mangas neste traje são compostas por uma leve camada de organza acoplada às alças finas de cetim, dando um aspecto mais delicado do que as mangas bufantes comumente usadas.

²⁹ Técnica artística que usa truques de perspectiva para criar uma ilusão de ótica, simulando uma forma tridimensional

Figura 38 – Linha do tempo do figurino de Giselle (1943-2010)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora³⁰

³⁰ Fonte: <mariinsky.ru;instagram.com/lifeinrussianballet> Acesso em 20 set, 2021.

Na versão mais atual apresentada pelo Teatro Mariinsky, entre 2019 e 2020, o figurino é elaborado de uma forma menos ornamentada e mais contemporânea. O traje de camponesa tem o predomínio da cor branca, adicionando um tom bem mais claro de azul do que visto até então. O design do corpete em si é estruturalmente menor, começando abaixo do busto, se assimilando com a criação de Tatiana Bruni da década de 1940.

A Figura 39 demonstra que no figurino etéreo da personagem no segundo ato, o design menos rebuscado é evidente; a saia é menos volumosa e mais fluida, o corpete minimalista bem ajustado ao corpo contém um decote em “V” mais profundo, sendo necessário o uso de tule *illusion*, um tecido de cor próxima à pele da bailarina, que ajuda a sustentar o decote no lugar sem aparecer na distância do palco.

O decote contém pequenas pérolas aplicadas em seu contorno, e um elástico transparente foi usado tanto na alça quanto ao redor dos braços para segurar a leve manga de organza na altura certa, deixando os ombros à mostra. A manga é costurada na base do decote na frente e nas costas, tendo uma ampla abertura que não restringe os movimentos de braço, como visto na Figura 39.

Figura 39 – Linha do tempo do figurino de Giselle (2020)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora³¹

³¹ Fonte: <La Personne; mariinsky.ru; instagram.com/lifeinrussianballet> Acesso em 20 set, 2021

5.1.3 Os elementos essenciais para a caracterização de Giselle

Mantendo os elementos de design necessários para o arquétipo do balé romântico, o traje de Giselle se atualiza por meio de técnicas e materiais inovadores, se adaptando aos novos formatos de encenação do balé clássico, e trazendo a personagem para o século XXI. Na Figura 40, é possível contemplar os elementos essenciais que caracterizam os trajes de Giselle, estando estes presentes no figurino das mais importantes representações da obra, desde suas primeiras versões até os dias atuais.

No traje do primeiro ato, a silhueta românica é evidenciada pela cintura marcada e a saia ampla. O corpete mais escuro e o uso avental mantém o arquétipo da camponesa de referências alemãs, com fitas de cetim aplicadas na barra da saia, no avental e nas mangas. A cor azul, como visto, é predominante nas versões de Giselle do Teatro Mariinsky, assim como a manga bufante neste primeiro ato.

Já no traje utilizado no segundo ato, a cor branca é unânime, seguindo o arquétipo fantasmagórico do ballet blanc, podendo ou não ter detalhes em sua superfície como aplicação de pérolas, flores ou pequenas asas nas costas. A vestimenta é feita com tecidos leves e a saia é ligeiramente mais longa. Como apontado na Figura 40, as mangas deste figurino amplas e esvoaçantes, deixando os ombros à mostra e geralmente confeccionadas a base organza.

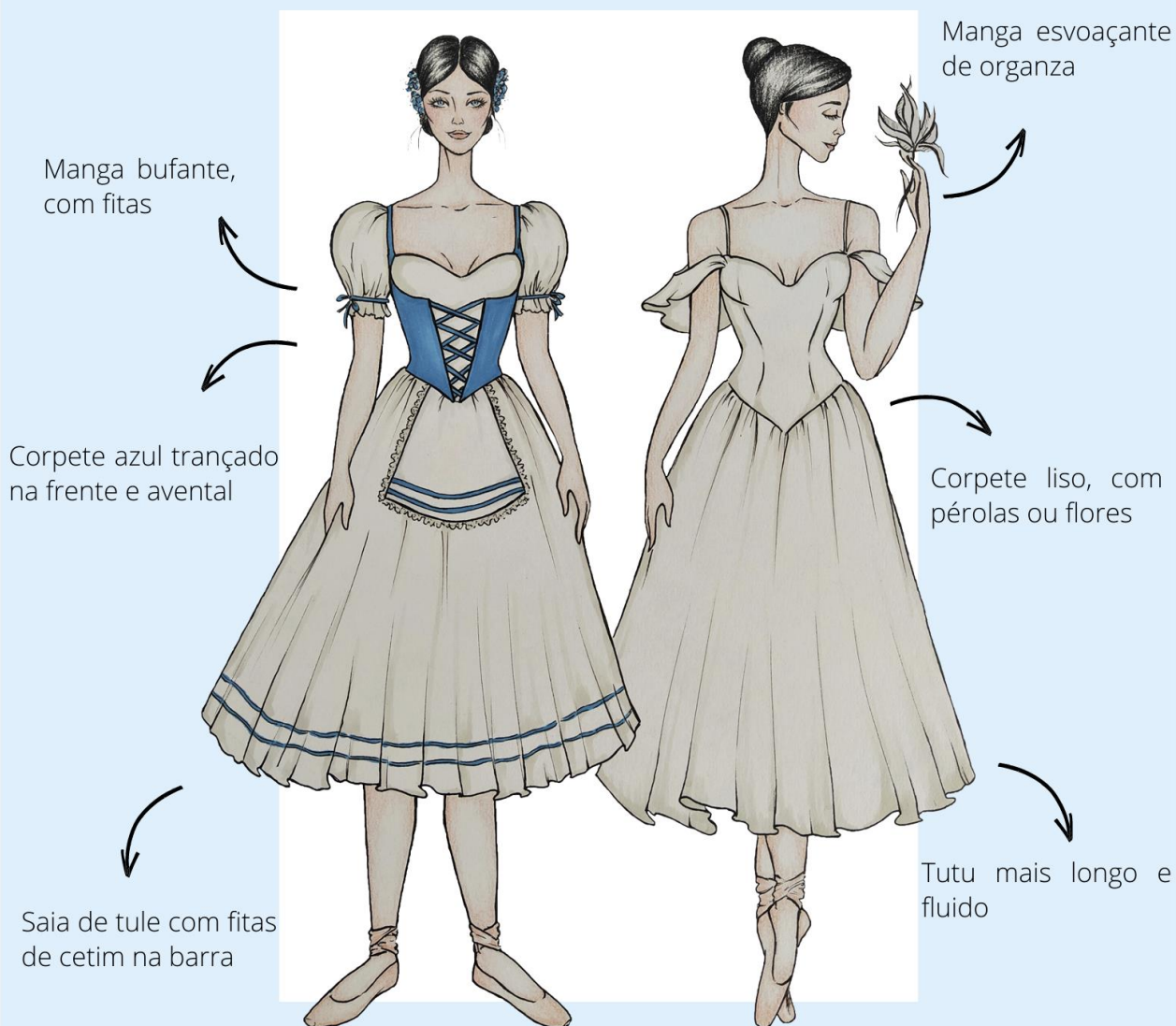
Figura 40 – Ficha técnica do figurino de Giselle

Protagonista: Giselle

Tipo de Traje: Tutu Romântico

Ato I

Ato II



Materiais: Além do tule, o tutu pode ser feito com camadas de organza. O corpete azul é geralmente feito de veludo e o do ato branco, de cetim ou similar.

Fonte: Elaborado pela autora

5.2 O TRAJE DE KITRI (DOM QUIXOTE)

A versão de Petipa para Don Quixote estreou em Moscou em 1869, com Anna Sobeshchanskaya no papel de Kitri. Dois anos depois, para a apresentação no Balé Imperial de São Petersburgo, mudanças foram feitas no libreto, como por exemplo, os papéis das personagens Kitri e Dulcineia. Anteriormente interpretados por duas bailarinas, passou a ser um papel duplo, representado por Alexandra Vergina (Petipa Society).

A versão de Gorsky para Dom Quixote, feita em 1902, é a referência mais influente da obra. Realizada por um viés mais naturalista, a obra abandonou as noções hierárquicas tradicionais do século XIX na questão do traje, cenário e da própria encenação do balé, se voltando para uma estética mais realista e se afastando de elementos ligados à corte e aristocracia. Dom Quixote adquiriu um caráter folclórico, manifestado nas próprias danças e na vestimenta. O traje espanhol de Kitri contrastava com toda a parte da trama que seguia a estética tradicional do balé, como as dríades e o sonho com Dulcinéia; cenas românticas, de trajes claros e diáfanos. (SCHOLL, 1994)

5.2.1 A origem do traje de Kitri

O design do figurino para as produções do balé russo por volta de 1860 ficou em grande parte sem crédito. Scholl (1994) aponta que a primeira versão de Dom Quixote tinha três responsáveis pelo cenário, sem nenhum crédito para o desenho de figurino. Já na versão de Gorsky, os registros apontam para Konstantin Korovin e Aleksandr Golovin como designers de figurino e cenografia, respectivamente. Como de costume nas produções da época, o mais típico e exótico de uma outra cultura nacional foi introduzido. As danças espanholas e os elementos da cultura cigana inspiraram uma estética forte, baseada nas cores vermelha e preta, com texturas e adereços.

Segundo Ximenes (2009) o traje típico espanhol, que influenciou o figurino da protagonista Kitri, remonta ao século XV. Em um momento dominante na Europa, a Espanha passa a influenciar a moda de outros países, ostentando artefatos de luxo e produtos trazidos de viagens como ouro, prata, sedas e leques. O predomínio da cor preta nos trajes espanhóis foi considerado elemento de sofisticação e seguido por todo o continente. A autora aponta que ao fim do século XVII, haveria uma movimentação em torno de uma moda nacionalista, uma espécie de projeto de traje nacional espanhol, cujo estilo e materiais seriam de origem espanhola, sem importações. A ideia é que o traje fosse

econômico, mas tivesse estilo e graça. “As famílias mais simples não seriam ridicularizadas e todas as mulheres encontrariam, num mesmo traje, mil maneiras de aumentar seus encantos” (XIMENES, 2009, p. 58)

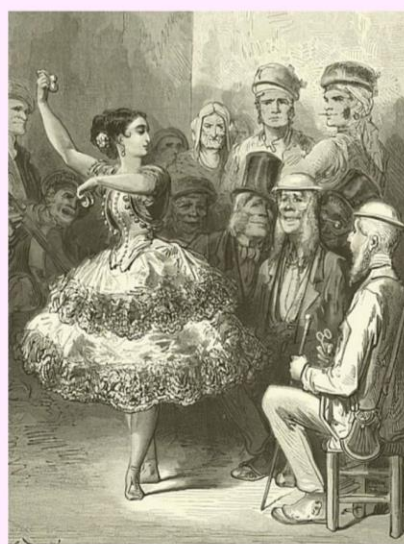
Neste traje era comum a presença de um lenço-xale, com uma textura tramada ou rendada, usado sobre o decote, além do leque. Alguns elementos como a predominância da cor vermelha, estampas florais e um toque de sensualidade foram influenciados pela cultura cigana, muito presente nas proximidades de Andaluzia. Nesta região, o flamenco era muito apreciado e considerado uma dança cultural espanhola, algumas características próprias como o uso de castanholas, pandeiros e uma saia ampla compondo a vestimenta influenciou de forma clara o traje nacional espanhol (XIMENES, 2009).

Conforme as apresentações públicas desta dança típica foram crescendo, uma profusão de babados foi incluída na saia das dançarinas, no intuito de chamar mais atenção. Algumas pinturas e gravuras do século XIX ilustram o vestuário e os acessórios usados por dançarinas espanholas, como visto na Figura 41. Imagens como estas demonstram uma clara visão das referências utilizadas para o design do figurino de Kitri para *Dom Quixote*.

Figura 41 – Trajes de dança espanhola



"La bailaora Josefa Vargas" (1840)
Antonio Maria Esquivel



"Una academia de baile, en Sevilla" (1874) G. Doré

Fonte: Compilação desenvolvida pela autora³²

³² Fonte: <elartedevivirelflamenco.com; alamy.com> Acesso em 16 set, 2021

5.2.2 Trajetória do figurino: linha do tempo

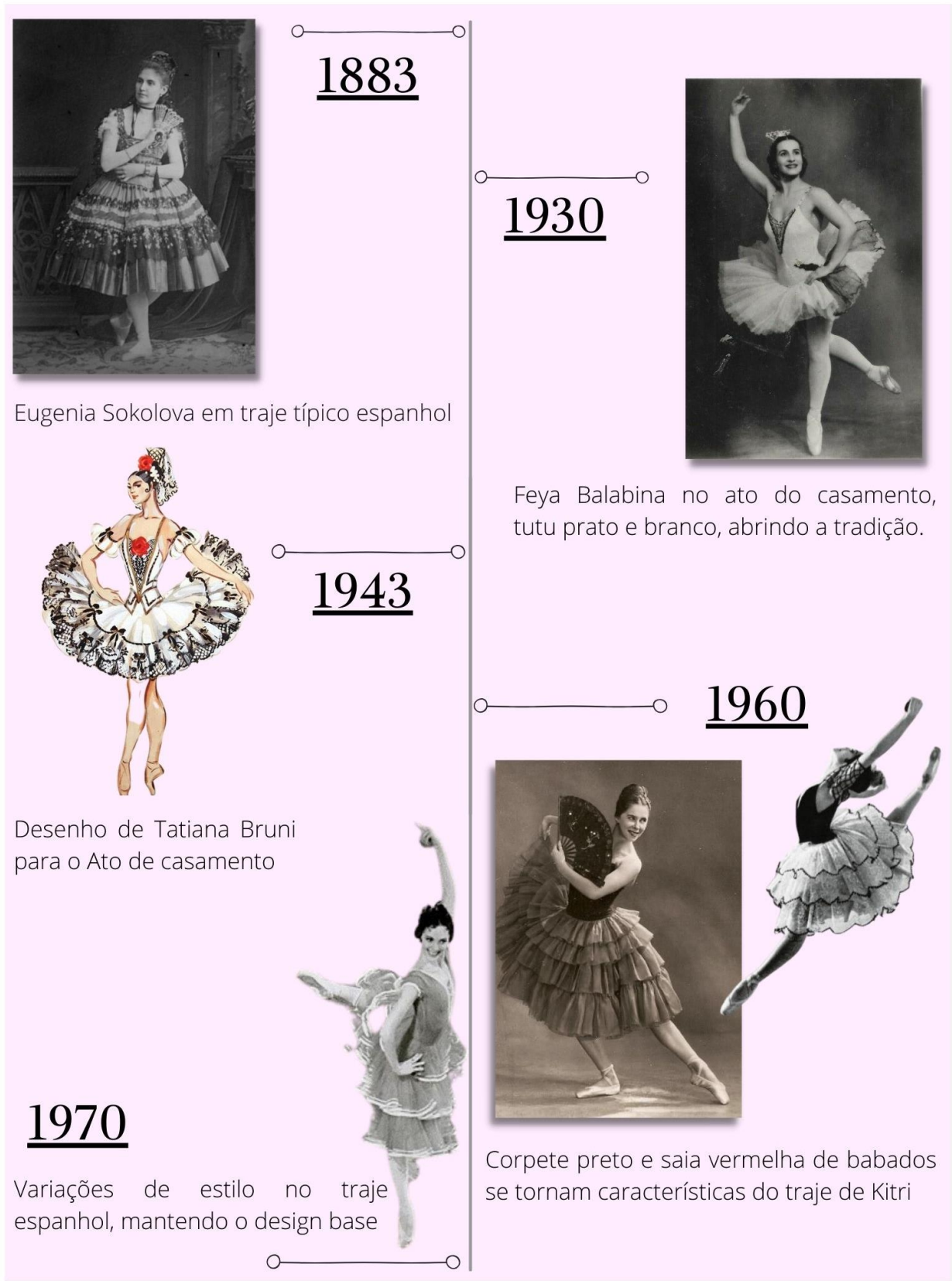
O acervo virtual do Teatro Mariinsky mostra Eugenia Sokolova como Kitri em uma das produções mais antigas de *Dom Quixote*, ainda na versão de Petipa, em 1883. Como mostrado na Figura 42, seu figurino possui a silhueta similar a um tutu romântico, levemente encurtado. A estampa floral, o xale, o leque e o acessório de cabelo remetem aos elementos ciganos incorporados à moda espanhola citada anteriormente. Além deste traje tradicional usado nos primeiros atos da obra, é importante ressaltar que um dos grandes trunfos de Don Quixote é sua finalização forte, emocional e visualmente destacada na forma de um casamento no terceiro ato (Petipa Society). Assim, sendo, o traje de noiva de Kitri se torna tão importante quanto o traje espanhol, ainda que este seja utilizado em todos os outros atos da peça.

Como pode ser visto na Figura 42, o figurino desenvolvido para o casamento de Kitri tem como base o tutu prato, com corpete e saia curta armada. A imagem de 1930 ilustra as características gerais do traje, que em sua maioria seriam replicadas nas versões posteriores, como o tipo de tutu, a cor branca, a renda e os detalhes em preto. É perceptível a intenção de uma estética espanhola mesmo em um tutu mais tradicional de balé e em um traje típico como o da noiva, esse aspecto ficaria ainda mais evidente com a versão de Tatiana Bruni na década de 1940.

A grande figurinista do Teatro Mariinsky repaginou o traje de casamento em 1943, incluindo ricas aplicações de renda preta, grandes rosas vermelhas e um pequeno véu na cabeça. Ainda mantendo a forma e a cor original, o figurino se torna mais rebuscado e visualmente mais remetente à Espanha, como visto na Figura 42.

Na década de 1960, o figurino que Kitri usa nos primeiros atos ganha um design que seria eternizado na grande maioria das produções posteriores do Teatro Mariinsky; corpete preto e saia vermelha de babados. Além disso, em uma das versões deste período, uma manga preta com aspecto de rede é acoplada às vestes, detalhe que também seguiria presente nos figurinos posteriores. A partir daí muitas foram as variações estilísticas dadas ao traje de Kitri ao longo dos anos, mas a base permaneceu sendo um vestido de babados com comprimento no joelho para o primeiro ato, e um tutu prato para o casamento. A Figura 42 mostra uma dessas variações de estilo em uma produção dos anos 1970.

Figura 42 – Linha do tempo do figurino de Kitri (1883-1970)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora³³

³³ Fonte: <mariinsky.ru; aguttes.com; ballerina-gallery.com; tumbral.com> Acesso em 22 set, 2021

Na década de 1980, o vestuário de balé passa por inovações têxteis e é possível visualizar essas mudanças nos trajes de Kitri, com um tule mais leve no traje espanhol de Kitri, alças de elástico e um tutu prato com acabamento mais apurado. Ainda neste período, o traje de casamento ganha uma variação que também seria repetida em algumas produções decorrentes; o tutu de noiva na cor vermelha. O tutu branco ainda seria muito usado, e nas imagens da década de 1990, na Figura 43, é possível vislumbrar sua trajetória estilística. Com decorações de arabescos pretos e dourados, além da rosa vermelha e das mangas rendadas, o figurino se atualiza sem perder sua essência.

Ainda na Figura 43, é mostrada a versão do traje para produções das décadas de 2000 e 2010, sustentando o que foi dito sobre as variações de estilo ao longo dos anos, onde o traje espanhol tem a predominância das cores vermelha e preta, com babados na saia e trançado frontal no corpete. As alterações de detalhes como mangas, alças, decotes e acabamento dos tecidos variam de produção para produção, tanto no traje espanhol do primeiro ato, como no traje de noiva do terceiro ato.

Figura 43 – Linha do tempo do figurino de Kitri (1980-2010)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora³⁴

³⁴ Fonte: <NY Times; youtube.com/alegro-presto; ballerinagallery.com; mariinsky.ru> Acesso em 22 set, 2021

O figurino espanhol desenvolvido para a versão mais recente do Teatro Mariinsky, em 2020, é composto por uma saia vermelha de tule fino, cujos babados têm acabamento em fita preta. O corpete é feito de tecido preto com elastano, que se adere ao corpo, juntamente com o tule *illusion* inserido no decote para que a pele apareça por trás do desenho trançado da frente do torso. Na Figura 44 é possível visualizar detalhes das alças de elástico que seguem a cor de pele da bailarina. Estas alças foram desenvolvidas de um modo que possibilita tanto a sustentação do decote, quanto das mangas de rede. Desta forma, a manga fina fica presa no lugar, fazendo parte do vestido.

Já o traje de noiva desta versão se destaca daqueles mostrados anteriormente, pois é feito inteiramente na cor vermelha. O tutu desta versão possui ornamentação com bordados brilhantes em preto e branco e um decote profundo também ornamentado. A rosa vermelha está presente no acessório de cabelo e a rede preta é representada de uma forma muito sutil como uma fina manga no meio dos ombros. Para possibilitar este detalhe, o tule *illusion* foi usado desta vez não apenas no decote, mas como mangas que vão desde a alça de elástico nos ombros, até o meio do braço. A qualidade e transparência deste tecido impede que esta estrutura seja vista da distância do palco, podendo ser observada apenas à pouca distância e em registros fotográficos como o da Figura 44.

Figura 44 – Linha do tempo do figurino de Kitri (2020)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora³⁵

³⁵ Fonte: <medici.tv; mariinsky.ru> Acesso em 22 set, 2021

5.2.3 Os elementos essenciais para a caracterização de Kitri

De acordo com os registros de imagem obtidos em produções de Dom Quixote feitas pelo Teatro Mariinsky, é possível identificar as características principais do figurino da protagonista Kitri. A cor vermelha é predominante no traje usado no primeiro ato, referenciando a inspiração flamenca que guia toda a produção do balé. Em muitas versões, a cor preta também é utilizada no traje, fazendo contraste com o vermelho e afirmando sua relação com elementos essenciais da moda espanhola.

O corpete do primeiro traje possui um trançado frontal na maioria de suas versões, variando em alças e mangas, frequentemente trazendo um material preto em forma de rede, que remete aos xales usados por dançarinas espanholas. A saia vermelha de babados é geralmente confeccionada em tule, contendo ou não acabamento em fita preta em cada babado. Ampla, a saia acompanha os movimentos da dançarina e tem seu comprimento na altura do joelho, como pode ser visto na Figura 45. Além do traje em si, acessórios de cabelo com rosas, leques e castanholas fazem parte não só da estética de Kitri, mas também de sua encenação.

Já no traje usado no terceiro ato, o tutu prato é unânime em todas as apresentações do balé Mariinsky, variando entre a cor vermelha e a branca, que foi ilustrada na Figura 45. A superfície da saia contém ornamentos em preto, geralmente em renda, que se repetem no decote do corpete. Este traje passou por diversas variações quando se trata de ornamentos e decotes, mas frequentemente vemos as alças ou mangas caídas sobre os ombros, também lembrando os xales espanhóis. Os acessórios de cabelo para o ato de casamento variam entre rosas vermelhas, véu e uma espécie de pente de madeira para enfeitar coques, bastante utilizado por dançarinas espanholas.

Ainda que bastante mutável em seu design dependendo da produção e da época, o figurino de Kitri contém alguns aspectos aqui citados que foram conservados desde sua concepção. Assegurando assim, uma tradição dentro do balé e permitindo seu reconhecimento visual pelo público.

Figura 45 – Ficha técnica do figurino de Kitri

Protagonista: Kitri

Tipo de Traje: Tutu romântico encurtado e Tutu prato



Materiais: A saia do traje espanhol é geralmente feita de tule, com raras exceções em tecido de algodão. Ambos os corpetes são feitos com tecido de elastano. O tutu prato é feito com tule, filó e arame, e ornamentado geralmente com renda e bordados.

Fonte: Elaborado pela autora

5.3 O TRAJE DE CLARA E FADA AÇUCARADA (O QUEBRA-NOZES)

O balé *O Quebra-nozes* possui um fator interessante relacionado à sua protagonista como citado anteriormente; dependendo da produção, Clara e a Fada Açucarada podem ser interpretadas por diferentes bailarinas, ou ser um papel duplo, ou ainda, em alguns casos como no próprio Teatro Mariinsky, não haver fada alguma. Nas primeiras versões do balé coreografado por Petipa, Clara era interpretada por uma criança, e seus trajes coincidiam com esta imagem, ou seja, vestidos infantis com silhueta império³⁶, mangas curtas bufantes e comprimento longo. Muito similar à uma camisola, peça esta que também está presente nas mudanças de figurino da personagem.

Assim sendo, a Fada Açucarada já era considerada um papel de destaque desde a primeira versão, sendo o principal papel adulto, interpretado pela prima ballerina³⁷ da companhia. Sua vestimenta foi elaborada de forma glamorosa, seguindo a moda do período inicial do balé acadêmico russo.

5.3.1 A origem do traje de Clara

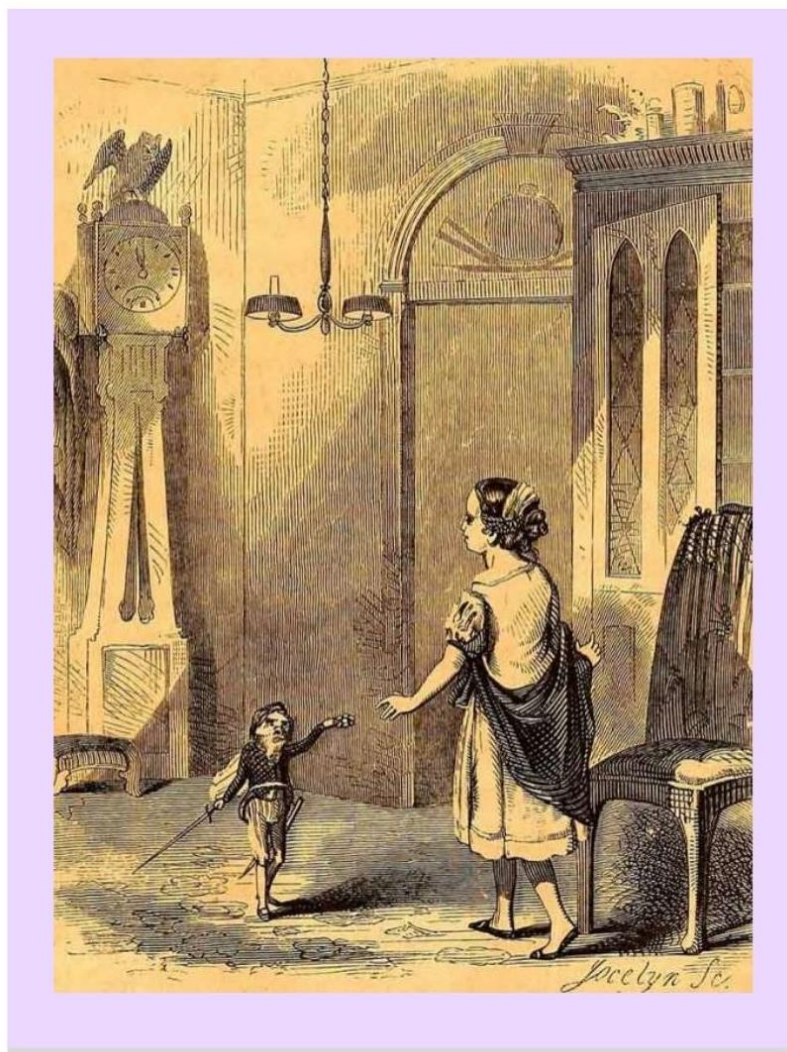
A estreia do balé ocorreu em 1892 e o figurino desenvolvido para a ocasião foi inspirado em uma gravura do conto de E.T.A Hoffmann, no qual a obra foi baseada. A Figura 46 mostra a pequena Clara usando um vestido claro e simples, com detalhe na barra e comprimento abaixo dos joelhos. As mangas da imagem são curtas e bufantes, e o vestido é entornado por uma espécie de manta.

Seguindo esta estética, Ivan Vsevolozhsky, figurinista da produção, criou para a personagem Clara um vestido longo contendo as mesmas características, com a adição de babados na barra, uma faixa abaixo do busto e ornamentos delicados no decote quadrado. A primeira intérprete da protagonista foi a pequena bailarina Stanislava Belinskaya, e, de acordo com o acervo do Teatro, a primeira Fada Açucarada foi interpretada pela bailarina italiana Antonietta Dell'Era. Porém, como mostrado na Figura 47, o primeiro registro de imagem disponível da produção de 1892, tem a bailarina Varvara Nikitina caracterizada como Fada Açucarada.

³⁶ Cintura marcada logo abaixo do busto, decote e caimento fluído

³⁷ Dançarina principal, do mais alto nível dentro de uma companhia de dança profissional

Figura 46 – Gravura do conto “O Quebra-nozes e o Rei dos Camundongos”



Fonte: tor.com

O figurino da fada é composto por tutu clássico de cor clara, sem mangas e com ornamentos em seu corpete. A personagem é registrada usando um colar de pedras e um acessório de cabelo que remete à uma coroa, ou tiara. Todos estes elementos são comuns ao período de estreia da obra, onde uma estética ligada à realeza era apreciada, e contos de fadas eram retratados nos palcos.

Figura 47 – A primeira versão do traje de Clara e da Fada Açucarada

Primeira versão: Criação de Ivan Vsevolozhsky para Stanislava Belinskaya e Antonietta Dell’Era

Data: 1892

Tipo de traje: Vestido longo para Clara e Tutu clássico para a Fada

Clara



Fada Açucarada



Varvara Nikitina

Fonte: Compilação desenvolvida pela autora³⁸

³⁸ Fonte: <Petipa Society; mariinsky.ru> Acesso em 25 set, 2021

5.3.2 Trajetória do figurino: linha do tempo

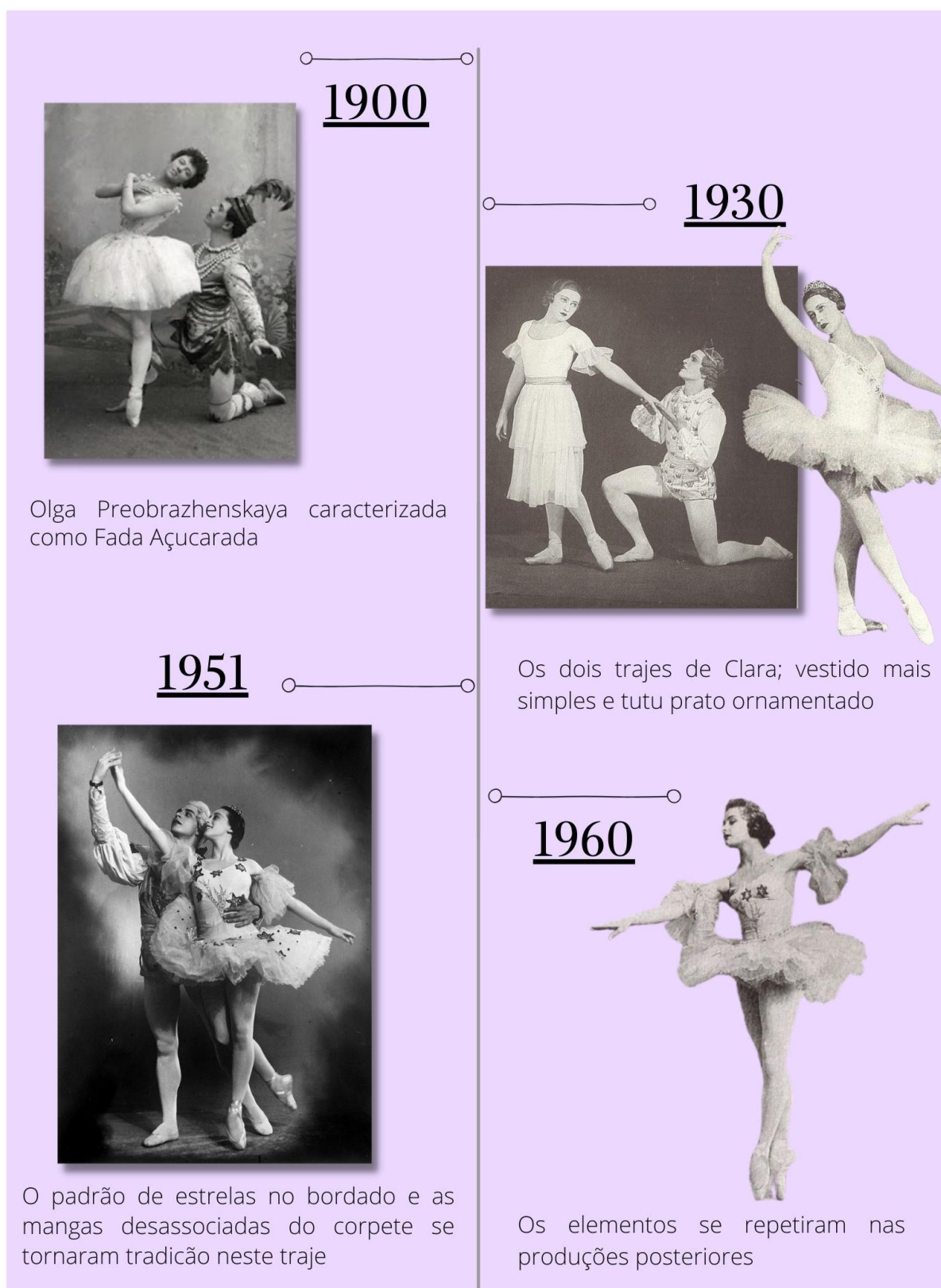
De acordo com o portal Petipa Society, o balé foi revivido em 1900, com os mesmos figurinos e cenários, e permaneceu no repertório do Ballet Imperial até o ano de início da revolução na Rússia, em 1917. Nesta fase, o balé sobreviveu em parte devido ao sucesso da música de Tchaikovsky, mas suas apresentações foram escassas, já que neste período turbulento, muitos dançarinos originais foram dispensados dos teatros.

O Quebra-nozes passou a ser produto de exportação e fez um enorme sucesso no exterior, especialmente na América do Norte, voltando a ser apresentado com frequência pelo Mariinsky por volta da década de 1930. O acervo do Teatro aponta que em 1934, o coreógrafo Vasili Vainonen encenou uma versão diferente da produção original, onde escalou dançarinos adultos nos papéis de Clara (também chamada de Masha em algumas produções, como esta) e do Príncipe. O autor substituiu o tradicional *pas de deux* da Fada Açucarada, fazendo com que este fosse dançado pela Clara e o Príncipe.

Esta versão da década de 1930 é uma das produções onde a personagem Clara passa por uma mudança de figurino, que acompanha sua trajetória de menina em trajes comuns para uma habitante dos contos de fada em um mundo mágico. Como mostra a Figura 48, o figurino do primeiro ato é similar ao da produção original, mas adaptado para o corpo adulto. Com comprimento abaixo do joelho, o vestido leve e claro também possui uma faixa, desta vez na cintura, e leves babados. As mangas são curtas e contêm babados na barra. Já o traje do *pas de deux*, Clara usa um tutu prato de cor clara, cuja saia é volumosa e o corpete possui bordados diagonais. O corpete tem alças finas e a bailarina usa uma pequena coroa na cabeça.

A produção do balé em 1951 conta com o design para segundo traje de Clara que influenciaria as versões decorrentes; o tutu prato com ornamentos bordados em forma de estrelas, e uma espécie de manga feita com camadas assimétricas de organza dando um efeito volumoso. Esta parte do figurino não é acoplada ao corpete, e sim presa ao braço por meio de um elástico. Estes elementos primordiais do traje se repetem nas produções das décadas de 1960 e 1970, variando pouco em sua concepção, como pode ser visto na Figura 48.

Figura 48 – Linha do tempo do figurino de Clara/Fada Açucarada (1900-1960)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora ³⁹

³⁹ Fonte: <mariinsky.ru;CPD Córdoba;sputnikimages.com> Acesso em 25 set, 2021

Com os registros visuais da produção de 1994, podemos perceber a presença de cores suaves e delicadas em ambos os trajes. O vestido de Clara para o primeiro ato tem um toque muito sutil de azul claro, que se repete em um laço de cabelo. Distante do traje mais simples visto anteriormente, este vestido tem a silhueta acinturada bem demarcada e uma saia ampla e volumosa. Já o tutu usado no segundo ato possui um tom claro de rosa, com decorações bordadas no centro do corpete e as mangas desassociadas presas no braço. As mangas desta versão são menores e feitas com poucas camadas tule, como mostrado na Figura 49.

As cores do traje de Clara podem variar de produção para produção, mas permanecem em tons pastel em todas as versões analisadas. Em 2001, o figurino do primeiro ato tem seu design aproximado à um tutu romântico, com saia de tule terminando abaixo do joelho. O traje é verde claro e possui detalhes como botões e pequeno laço no decote, visto na Figura 49.

Já na década de 2010, uma versão que apresenta a Fada Açucarada nos confirma as semelhantes nuances entre a personagem e a protagonista Clara. O traje da Fada segue os preceitos básicos de design aplicados até então em figurinos pensados para a Clara do segundo ato. A cor rosa, os bordados em forma de estrelas e as mangas de tule estão presentes no traje que foi desenvolvido com tecnologia e estética apropriadas à sua época; acabamento mais fino no tutu, alças de elástico e tule *illusion* no decote.

O figurino da Fada na produção de 2015 também segue o modelo descrito, variando apenas no padrão dos bordados e decote. A Figura 49 demonstra que a Clara desta produção veste um traje carregado de elementos já vistos em sua trajetória, como a silhueta império e mangas bufantes da produção de estreia, e o babado no decote com fitas de cetim azul como na versão de 1994.

Figura 49 – Linha do tempo do figurino de Clara/Fada Açucarada (1994-2015)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora⁴⁰

⁴⁰ Fonte: <mariinsky.ru;youtube.com/windayon> Acesso em 25 set, 2021

Entre 2019 e 2021, o Teatro Mariinsky apresentou sua mais recente produção de O Quebra-Nozes, onde a Clara continua sendo a parceira do príncipe no famoso *pas de deux*. A protagonista então veste três figurinos; o vestido da festa de natal, a camisola da calada da noite em sua luta ao lado do quebra-nozes, e finalmente o tutu rebuscado de quando ela adentra os reinos encantados.

O traje do primeiro ato é bastante similar ao da produção da década de 1990, com a cintura marcada por uma faixa, e uma nuance muito suave de azul, visto em filmagens da obra, e vulnerável à luz do palco. A saia é ampla e volumosa, com detalhes em renda na barra, que se repetem no decote. Em registro visual aproximado mostrado na Figura 50, é possível ver os detalhes trançados na frente do corpete e as mangas longas e finas, terminadas em babado de tule. Além disso, a imagem mostra um amplo decote nas costas, acompanhado de um laço de tule azul logo abaixo, na cintura.

A Figura 50 demonstra que o segundo traje simula uma camisola de cor branca, com menor volume e duplo babado ao fim da manga de comprimento médio. Bastante similar ao traje da produção de 1930, o vestido tem a cintura marcada por uma fina faixa de cetim e comprimento abaixo dos joelhos.

Por fim, o tutu prato do segundo ato segue todos os elementos de design que o caracterizaram anteriormente, se assimilando em termos gerais, com o tutu da Fada Açucarada em 2012. O tom de rosa claro do tutu é ornamentado com bordados em padrões de estrelas e arabescos nas cores prata e dourado, o brilho se repete na coroa usada na cabeça. As mangas são finas e delicadas, com base em uma ou duas camadas de tule, e o corpete de elastano possui alças e sustentação do decote em tule *illusion*, como pode ser visto na Figura 50.

Figura 50 – Linha do tempo do figurino de Clara/Fada Açucarada (2020)

2020



Vestido da festa de natal, com suave tonalidade azul, babados a mangas longas



Camisola branca usada em uma das cenas do balé



tulle illusion

Tutu prato rosa com ornamentos em prata e dourado



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora⁴¹

⁴¹ Fonte: <mariiinsky.ru; youtube.com/mezentsevafan; instagram.com/marachok> Acesso em 25 set, 2021

5.3.3 Os elementos essenciais para a caracterização de Clara/ Fada Açucarada

Como personagens separadas ou como uma só pessoa coexistindo e se mesclando dentro da narrativa de algumas produções, Clara e a Fada Açucarada contêm uma caracterização padronizada dentro do Teatro Mariinsky. Com algumas exceções em relação à cor, a tonalidade de todos os trajes analisados prevalece clara a suave, predominantemente azul para o primeiro ato, e rosa para o segundo, como mostrado na Figura 51.

O figurino do primeiro ato varia em sua silhueta, podendo ser império ou acinturado, sempre com a ajuda de uma larga faixa de cetim. Os babados estão presentes seja no decote, na barra da saia ou na manga. De um modo geral, o figurino preza por imagem doce e infantilizada condizente com a origem da personagem.

O balé conta com um figurino intermediário quem nem sempre aparece nas produções; a camisola usada em uma das cenas, quando a protagonista se une ao quebra-nozes no início de sua aventura. Esse traje geralmente é confeccionado na cor branca, em forma de um vestido com volume reduzido, mangas com babados e comprimento abaixo do joelho.

O traje do segundo ato é de longe, o mais glamoroso. Pensado para passar a ideia de contos de fadas, o traje traz a doçura e delicadeza de um tom claro de rosa, com bordados rebuscados em formas de estrelas e arabescos. Para complementar, mangas desacopladas do traje acompanham os movimentos de braço da bailarina, com o leve caimento do tule ou da organza. E finalmente, a coroa na cabeça sintetiza o auge da personagem naquele momento da história.

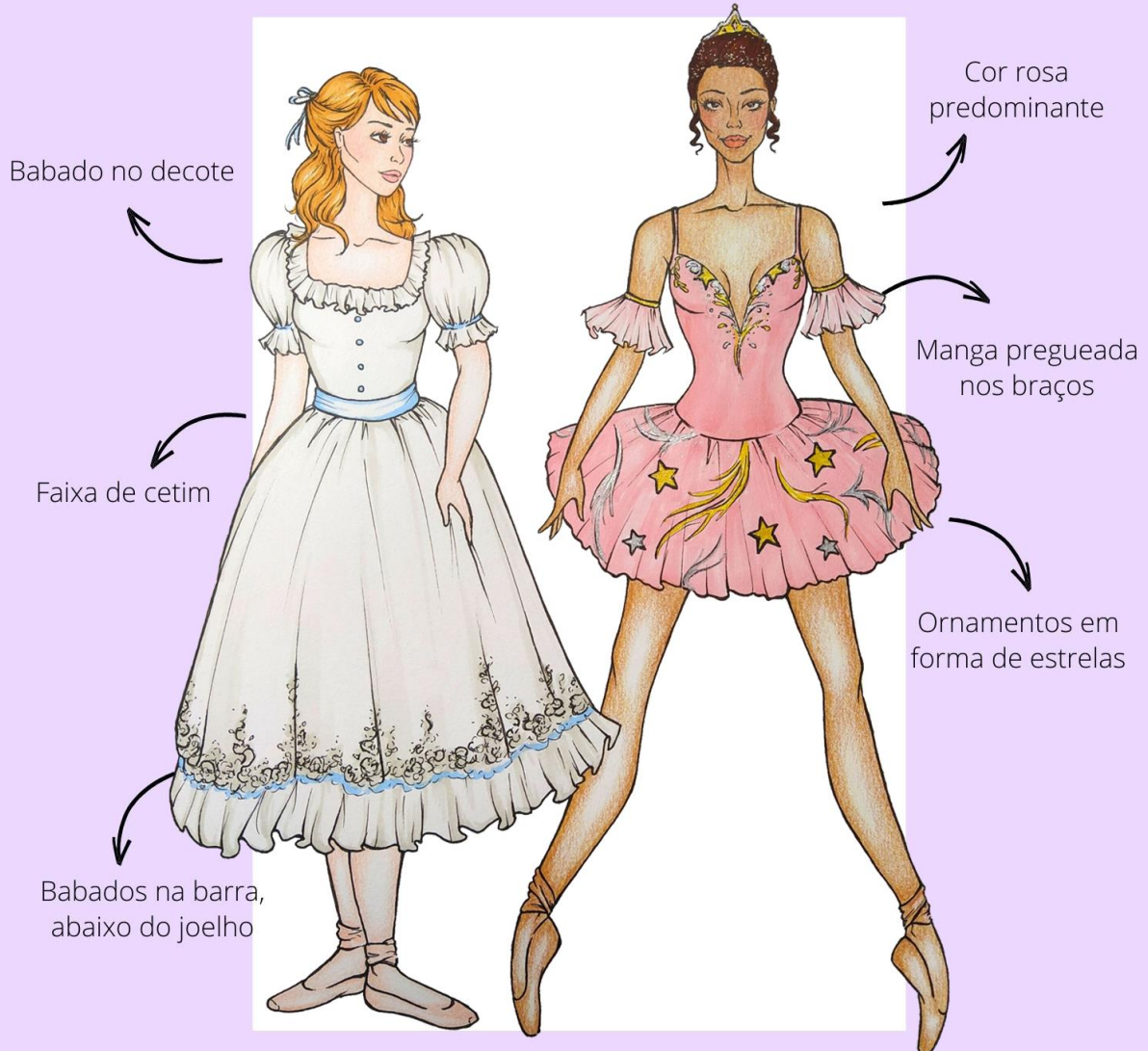
Figura 51 – Ficha técnica do figurino de Clara/Fada Açucarada

Protagonistas: Clara e Fada Açucarada

Tipo de Traje: Tutu romântico e Tutu prato

Clara

Fada Açucarada



Materiais: O vestido de Clara é feito de tule e musseline, ornamentado com detalhes em cetim e aplicações em renda. O traje da Fada é composto por estrutura de tule, filó e arame na saia, e tecido com elastano para o corpete. Além da manga de tule ou organza e elástico.

Fonte: Elaborado pela autora

5.4 O TRAJE DE ODETE/ODILE (O LAGO DOS CISNES)

O *Lago dos Cisnes* conta a triste história de jovens moças transformadas em cisnes, em contraponto com maléficos feiticeiros que manipulam um príncipe apaixonado. O bem e o mal, entre outras dualidades, é interpretado por uma mesma bailarina, pois no conto, a filha do feiticeiro imita as feições da protagonista para enganar o príncipe. Desta forma, o figurino passou a se tornar uma ferramenta para expressar visualmente essas características, e informar o espectador quando aquela bailarina é Odete, e quando é Odile.

A doçura, a pureza e a inocência fazem parte da personalidade da protagonista Odete, além do seu elemento sobrenatural. Enquanto isso, a maléfica Odile carrega o lado obscuro, a maldade e a ilusão. Mas nem sempre essas características foram simbolizadas tão claramente por meio da vestimenta, como veremos a seguir.

Segundo Beaumont (1953), a primeira versão de O Lago dos Cisnes foi apresentada em Moscou, em 1877, com coreografia de Julius Reisinger. O papel de Odette foi primeiramente dado à bailarina Polina Karpakova, e em seguida à Anna Sobechshanskaya, mostrada na Figura 52. O autor aponta que esta primeira versão não obteve o sucesso esperado, e que a produção era simples, com cenários e figurinos escassos.

Figura 52 – O traje usado na primeira versão de O Lago dos Cisnes



Fonte: Petipa Society

5.4.1 A origem do traje de Odete e Odile

Em 1895, Petipa e Ivanov revitalizam o balé *O Lago dos Cisnes* para estreia no Teatro Mariinsky, com Pierina Legnani no papel duplo de Odete e Odile. O figurino de Odete é composto por um tutu clássico, seguindo a moda dos palcos deste período. Na cor branca, o traje é ornamentado com padrões de penas, simulando o visual de um delicado cisne branco, como mostrado na Figura 53.

Segundo Durante (2018), o caráter infame da personagem Odile, e seu contraste como alter ego de Odete é relativamente recente. Hoje conhecida como o “cisne negro”, nem mesmo usava um traje desta cor nas primeiras versões da obra. Como mostrado na Figura 53, o figurinista da produção de Petipa criou um traje em um tom profundo de azul para a personagem, com desenhos brilhantes e coloridos, sem padrão de penas ou referências à cisnes.

Acredita-se que Mathilde Kschessinska usou pela primeira vez um tutu preto no papel, por volta de 1910, e a evolução desta caracterização até a estética de um cisne se desenvolveu gradativamente durante o século (DURANTE, 2018).

Em compensação, diferentemente do que é visto nas produções da obra atualmente, o corpo de baile que representa as jovens-cisnes continha não apenas cisnes brancos, mas também cisnes negros. O figurino seguia a estética de um tutu clássico com elementos de pena, e visual monocromático, incluindo meias e sapatilhas pretas para os cisnes negros. A Figura 53 ilustra os trajes das protagonistas, e do corpo de baile desta primeira versão em São Petersburgo.

Figura 53 – A primeira versão dos trajes no Teatro Mariinsky

Primeira versão no Mariinsky: Criação de Evgeny Ponomarev para Pierina Legnani

Data: 1895

Tipo de traje: Tutu clássico no início, Tutu prato atualmente



Pierina Legnani

Design do traje de Odile,
por Evgeny Ponomarev



Cisnes negros e brancos
no corpo de baile



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora⁴²

⁴² Fonte: <Petipa Society; mariinsky.ru> Acesso em 27 set, 2021

5.4.2 Trajetória do figurino: linha do tempo

No início do século XX, o traje da protagonista Odete foi sendo ornamentado com aplicações de penas brancas, muitas vezes com penas verdadeiras de cisnes. Acessórios de cabelo e camadas de penas foram variando em padrões, mas o tutu permaneceu com seu design clássico, volumoso, branco e sem mangas. O figurino da vilã Odile permaneceu com variações em seu design, sem referências ou relações com o traje de Odete.

É possível perceber na Figura 54, que o traje de Odile de 1914 não era preto e não continha padrões de cisnes. A partir das produções de 1930, já adaptadas de acordo com os preceitos do realismo socialista vigente na época, os trajes das duas personagens iniciam suas similaridades. O tutu clássico é encurtado, se tornando um tutu prato volumoso, com decorações mais simples. Alguns desenhos como o do traje de Odile permanecem da mesma forma, mas com redução de bordados e ornamentações.

Dali para a frente, o tutu prato e as cores contrastantes de branco em um traje e preto no outro seriam onipresentes nas produções da obra pelo Teatro Mariinsky, entre outras companhias. A Figura 54 mostra o desenho da figurinista Tatiana Bruni para a versão de Odete da década de 1940, e a peça pronta de Odile; os figurinos são bastante similares na silhueta, nos desenhos da superfície e nos acessórios de cabelo em forma de pena.

Estes elementos auxiliam na apresentação da dualidade das personagens de forma visual, simbolizando que as duas têm a mesma aparência geral, mas que sua essência é divergente.

Figura 54 – Linha do tempo do figurino de Odete/Odile (1907-1940)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora⁴³

⁴³ Fonte: <Petipa Society; mariinsky.ru; aguttes.com> Acesso em 27 set, 2021

A semelhança no design dos dois trajes se torna mais evidente, e na década de 1950, como visto na Figura 55, eles são praticamente iguais, mudando detalhes e acessórios, além da cor. No período de 1960, o figurino de Odete é criado com características que se repetiriam nas produções posteriores: tutu mais curto, fino e horizontal, partindo do quadril e não mais da cintura, decote em “V” profundo contornado por penas e um arranjo de cabeça que sai da parte de trás para as laterais em forma de pena.

Somado ao padrão de penas bordados na superfície do tutu branco, o design geral do figurino de Odete se manteve até os dias de hoje. Odile seguiu com sua versão análoga do traje de Odete, com bordados brilhantes contrastando no tecido preto. Bordado este que simula o formato de pena, substituindo a aplicação da pena em si e harmonizando com o brilho da coroa usada na cabeça.

A Figura 55 mostra que as versões de 1996 e 2014 se adequam às inovações têxteis adaptadas ao balé, com estrutura invisível de elásticos e tule *illusion* para simular um corpete de decote profundo sem alças. Estes dois períodos têm suas variações no padrão dos bordados e também nos tecidos usados. É possível ver nas imagens que um dos corpetes de Odile é feito de um tecido acetinado que reflete na luz, o outro decorrente, é fosco e de um preto profundo, possivelmente feito de veludo.

Figura 55 – Linha do tempo do figurino de Odete/Odile (1950-2014)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora⁴⁴

⁴⁴ Fonte: <mariinsky.ru; flickr.com; gettyimages.com> Acesso em 27 set, 2021

Na versão mais recente de *O Lago dos Cisnes*, apresentada em 2021 pelo Teatro Mariinsky, o figurino de Odete segue a mesma estética relatada anteriormente. Sua inovação está na tecnologia dos têxteis selecionados, e no acabamento apurado das peças. O corpete branco é feito de um tecido com elastano que se adere aos movimentos da bailarina, com fechamento em colchetes na parte posterior, como mostrado na Figura 56.

A alça de elástico se adequa à cor de pele da dançarina e sustenta o traje, assim como o tule *illusion* usado para sustentar o decote e desaparecer na distância do palco. Nesta versão, as penas usadas no bordado são pequenas e delicadas, a pedraria e o brilho são mais evidentes, refletindo na luz, como visto na Figura 56. O acessório de cabelo continua contendo uma grande pena em cada lado da cabeça, e uma pequena coroa no topo.

O figurino de Odile é confeccionado com os mesmos tecidos, em cor preta. O mesmo design e estrutura compõem o corpete, com rebuscados bordados nas cores prata e dourado. O bordado dessa versão também tem suas mudanças, não seguindo um padrão regular de penas, mas elegantes arabescos nos locais já tradicionais como a superfície da saia e o entorno do decote. Finalizando o figurino, uma grande coroa também na cor prata adorna a cabeça da bailarina, como mostrado na Figura 56.

A análise deste traje demonstra que o design elaborado para vestir ambas as personagens foi se alinhando ao longo do tempo, se assimilando em termos de silhueta, desenho de superfície, tecidos e estruturas. A imagem de “cisne branco” e “cisne negro” foi sendo afirmada por meio do traje, e hoje a personagem Odile é conhecida como a versão oposta, uma suposta dupla identidade da protagonista Odete. Esta interpretação da narrativa não era a intenção dos criadores na concepção do balé, mas se materializou com a trajetória da encenação e da vestimenta das personagens.

Figura 56 – Linha do tempo do figurino de Odete/Odile (2021)

2021

Presença mais sutil de penas no tutu, onde o bordado brilhante se torna mais evidente



fechamento nas costas



Novas formas no padrão de bordados também no figurino de Odile



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora⁴⁵

⁴⁵ Fonte: <mariinsky.ru;instagram.com/irinasapozhnikova> Acesso em 27 set, 2021

5.4.3 Os elementos essenciais para a caracterização de Odete e Odile

De um modo geral, o figurino das personagens principais de O Lago dos Cisnes é fácil de se identificar, Odete externaliza sua inocência e pureza por meio do delicado traje branco, que, ainda em um contexto clássico, carrega as simbologias do *ballet blanc* iniciado no período romântico. Sua trágica maldição em forma de cisne também é facilmente informada ao público por meio do traje, com aplicações de grandes penas brancas por todo o entorno das vestes e cabelo. Com o decorrer de sua trajetória, a silhueta de Odete toma forma em um tutu prato, o modelo que melhor permite a visualização do trabalho de pernas das bailarinas. Este é um fator importante no balé O Lago dos Cisnes, já que, entre outros elementos coreográficos, a realização de trinta e dois *fouettés*⁴⁶ é um dos trunfos da obra desde a época de Pierina Legnani.

Ao contrário da cor branca, que é vista em diversos figurinos de balé, seja de forma monocromática ou complementar, um figurino feminino inteiro preto não é tão comum, e chama a atenção dentro do contexto delicado que envolve a mística do balé. O traje da personagem Odile torna sua caracterização identificável por conta da escolha da cor, passando uma simbologia de mistério e obscuridade, e contrapondo com o branco de Odete. Os elementos em forma de pena também ajudam nessa identificação e se tornam uma tradição nos padrões de bordado de seu figurino.

Conforme os trajes deste balé foram se adaptando às novas estéticas e tecnologias, seu design foi tomando uma forma específica que seria repetida na grande maioria de suas produções. Por fim, alguns dos elementos que caracterizam as personagens estão presentes em todas as produções do Teatro Mariinsky desde a década de 1970; o tutu prato iniciado no quadril, um corpete com alças sutis e decote em “V” profundo, decorado com penas. Estas características servem tanto para o traje de Odete, quanto para o traje de Odile, variando apenas no material e método usado para simbolizar as penas na superfície de seu tutu, como foi ilustrado na Figura 57.

⁴⁶ Na tradução do francês “chicoteado”, é um movimento giratório onde uma perna estica rapidamente em rotação, fazendo com que o corpo todo gire.

Figura 57 – Ficha técnica do figurino de Odete e Odile

Protagonistas: Odete e Odile

Tipo de Traje: Tutu prato



Materiais: Ambos os trajes são à base de tule, filó e armação de arame. O corpete varia em tecidos acetinados ou veludo, contendo elastano. Penas e pedrarias são usadas na ornamentação.

Fonte: Elaborado pela autora

5.5 O TRAJE DE JULIETA (ROMEU E JULIETA)

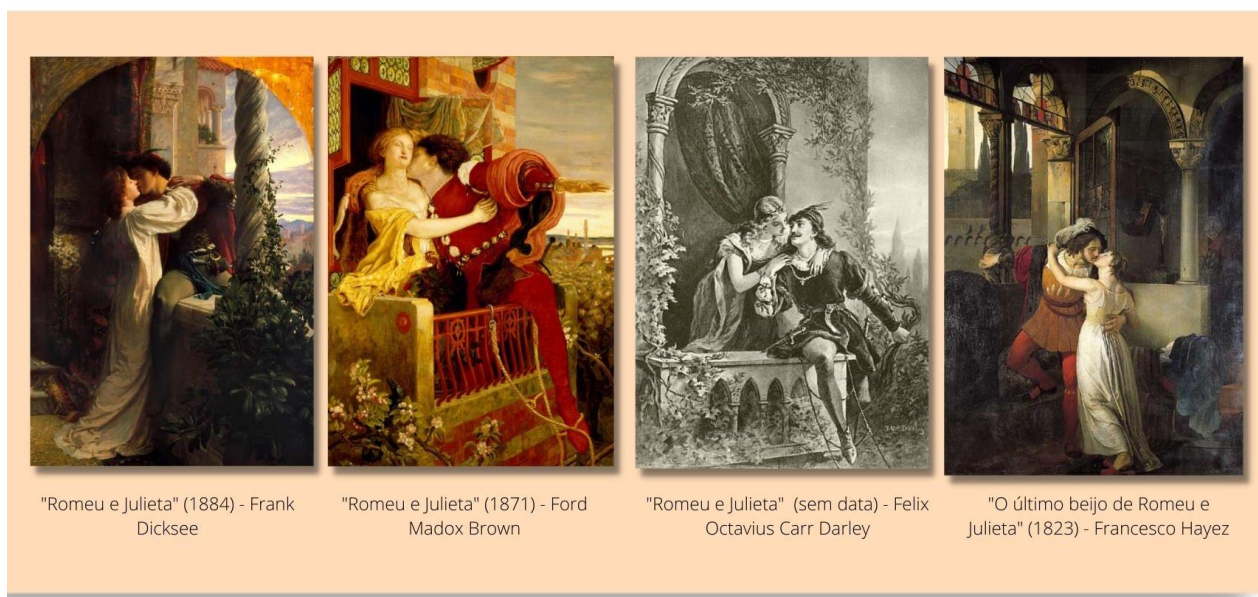
O balé considerado a obra-prima do período soviético russo teve sua estreia em 1940, no Teatro Mariinsky. Com coreografia de Prokofiev, figurino e cenografia assinados por Pyotr Williams, a produção manteve a estética realista e a representação figurativa apropriada ao contexto de seu lançamento.

5.5.1 A origem do traje de Julieta

Baseado na obra homônima de Shakespeare, a história de Romeu e Julieta se passa no fim do século XVI, e foi ilustrada por diversos e importantes artistas, especialmente no século XIX, como pode ser visto na Figura 58. Para o figurino do balé, gravuras e ilustrações do conto serviram como base para a construção da imagem dos protagonistas.

A jovem Julieta é retratada usando languidas vestes de tons claros, com tecido em caimento leve, mangas volumosas ou braços à mostra. As imagens que contêm mais detalhe das vestes na Figura 58 mostram um corpete justo acima da cintura em contraponto com a saia leve e longa. Esta estética foi mantida na concepção do traje de cena, sendo adaptada para as necessidades do balé, como encurtamento do comprimento, mangas mais ajustadas e fendas que permitem a movimentação das pernas.

Figura 58 – Gravuras baseadas na obra de *Shakespeare*



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora⁴⁷

⁴⁷ Fonte: <Google Arts & Culture; meisterdrucke.pt> Acesso em 30 set, 2021

5.5.2 Trajetória do figurino: linha do tempo

A bailarina soviética Galina Ulanova foi quem dançou a primeira versão de Julieta nos palcos, imortalizando sua imagem com um vestido fluido com bordados florais, visto na Figura 59. O traje de comprimento abaixo do joelho continha decote quadrado, mangas longas e bufantes, divididas em três partes ao longo do braço. A silhueta *império* e o estilo de seu penteado reforçam a identificação da personagem.

Para uma produção em 1944, a figurinista Tatiana Bruni criou desenhos detalhados para o figurino de Julieta. Em um deles, pensado para o primeiro ato, um vestido branco com detalhes azuis pode ser visto na Figura 59. A estampa floral é mantida, baseada na primeira versão do traje, assim como o decote *império* e as mangas longas bufantes.

Em um outro desenho, Julieta veste um traje branco com fendas laterais e tiras de tecido leve caindo sobre os ombros, este modelo seria usado nas versões decorrentes, na famosa cena do balcão. Supõe-se que, por esta cena se passar após o baile, no balcão do quarto de Julieta, a personagem esteja vestindo uma espécie de camisola, ou traje de dormir. No mesmo desenho, vemos uma versão menor do traje no canto da folha, onde Julieta se veste com um manto preto por cima do vestido na cena de seu casamento escondido com Romeu.

A partir daí o traje pouco se modificou em suas características gerais, variando tecidos e padrões de bordado, entre outros detalhes. Tanto que, no acervo do Teatro Mariinsky, o figurino ainda é creditado à Pyotr Williams, pois os outros profissionais que trabalharam na obra seguiram as bases por ele criadas.

Em 1954, foi produzida uma obra cinematográfica russa baseada no balé, estrelada por bailarinos. Galina Ulanova interpretou mais uma vez a personagem Julieta. Na cena correspondente ao primeiro ato, ela veste um traje de um suave tom de verde, com bordados florais e silhueta *império*, as mangas e o penteado anteriormente citados estão presentes nesta versão. O traje da cena do balcão se assimila ao desenho criado por Tatiana Bruni, de um vestido claro de comprimento abaixo do joelho, com decote em “V” e tiras de tecido saindo dos ombros.

Finalmente vista na Figura 59, a versão de 1975 mostra Julieta interpretada por Irina Kolpakova, usando o vestido de características similares às citadas acima, para o primeiro ato do balé.

Figura 59 – Linha do tempo do figurino de Julieta (1940-1975)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora⁴⁸

⁴⁸ Fonte: <mariinsky.ru;barnebys.co.uk;artenarede.com.br> Acesso em 30 set, 2021

Uma produção do Teatro Mariinsky em 1983 vestiu Julieta para o primeiro ato com um vestido característico de mangas bufantes e silhueta império, desta vez em um tom de rosa claro, e com pequenos bordados contornando o decote e a divisão das mangas. O segundo traje, que pode ser visto na Figura 60, é mais cavado que as versões anteriores, de um tecido leve que drapeia o busto e cai em tiras ao lado das alças.

Variando de produção para produção, o traje similar à uma camisola usada na apaixonada cena do balcão, pode ser visto também na cena onde o futuro do casal está comprometido e Julieta sofre contra um casamento forçado pelos pais. É interessante perceber o detalhe do cabelo nas representações desta cena de desespero, e também na cena final de toda a tragédia. De acordo com Gabrielli (2012), as convenções estabelecidas no balé clássico indicam que os cabelos soltos em uma cena geralmente representam a loucura e a morte, como já visto por exemplo, na cena de loucura do balé *Giselle*.

Como visto na Figura 60, o segundo traje é complementado pelo penteado solto nas cenas de desespero das produções de 2005, 2010 e outras posteriores. O traje é geralmente feito em tecido branco ou similar, se adequando à luz do palco. Podemos perceber que em alguns registros ele se torna levemente azulado, enquanto em outros, se transforma em um tom de salmão. Enquanto isso, o vestido usado no alegre primeiro ato permanece em todas as versões com as mesmas características gerais, contendo ou não padrões florais e variando no design do decote e nos tecidos.

Figura 60 – Linha do tempo do figurino de Julieta (1983-2010)



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora ⁴⁹

⁴⁹ Fonte: <mariinsky.ru; balletandopera.com; melmoth.blog; facebook.com/sergeiberezhnoy> Acesso em 30 set, 2021

A produção mais recente de Romeu e Julieta apresentada pelo Teatro Mariinsky, em 2020 e 2021, conta com a bailarina japonesa May Nagahisa no papel de Julieta, e o brasileiro Victor Caixeta como Romeu, entre outros solistas. A Figura 61 visa ilustrar todos os trajes usados por Julieta em diferentes cenas desta versão.

No primeiro ato, Julieta usa um vestido branco de tecido suave que reflete a luz do palco. Com comprimento abaixo do joelho, o traje contém um suave bordado floral em toda sua extensão, mantendo a silhueta império e o decote quadrado característico. As mangas longas são de organza, bufantes na parte superior, e divididas em três partes com a ajuda de tiras decoradas com pérolas. Detalhes com pérolas se repetem no decote e no acessório de cabelo.

Na cena do balcão, Julieta veste a lívida camisola branca com fendas laterais, decote “V” e as tradicionais tiras de tecido que caem nas partes frontal e posterior do traje. A silhueta império é demarcada com a ajuda de um bordado brilhante contornando a parte de baixo do busto. Nesta cena, o vestido reflete um tom azulado da iluminação do palco, já em uma cena trágica do terceiro ato, com cabelos soltos e iluminação quente, o vestido reflete um tom de salmão. É possível perceber, com os detalhes da Figura 61, que este vestido usa o tule *illusion* em toda a sua estrutura superior, e é visualizado no meio do decote e nas laterais do torso.

O último traje ilustrado na Figura 61 é usado em dois momentos desta produção; no casamento escondido do casal e na cena final de morte e tragédia. Também na cor branca, o vestido fluido segue a mesma estética de todo o figurino pensado para Julieta, com silhueta império e mangas longas bufantes. Um leve franzido é visto no busto e pequenos bordados decoram o decote e as mangas translúcidas. Nota-se pela trama, que Julieta têm por fim, seu traje nupcial e traje fúnebre em um mesmo vestido.

Figura 61 – Linha do tempo do figurino de Julieta (2021)

2021



A silhueta característica de Julieta prevalece no traje do primeiro ato, com bordado floral em toda a extensão do vestido



Vestido de musseline com fendas e tiras soltas na área dos ombros



tulle illusion



O traje usado no casamento é o mesmo da cena final; branco e esvoaçante, com mangas longas translúcidas.



Fonte: Compilação desenvolvida pela autora⁵⁰

⁵⁰ Fonte: <mariinsky.ru;instagram.com/mariannasokorina;pinterest.com> Acesso em 30 set, 2021

5.5.3 Os elementos essenciais para a caracterização de Julieta

Como indicado anteriormente, o figurino de Julieta pouco se alterou desde sua concepção. Em todas as versões do Teatro Mariinsky, dois trajes principais foram utilizados em diferentes cenas e com diferentes ornamentos de cabelo típicos da época retratada, complementados com um ou dois trajes extras que seguem a mesma base visual.

Foram identificados como mais relevantes o vestido do primeiro ato, onde Julieta aparece pela primeira vez e depois conhece Romeu em um baile de máscaras, e o segundo vestido usado neste mesmo ato, na cena do balcão onde o casal jura amor eterno. Este segundo vestido ainda é usado posteriormente em uma cena completamente diferente, em uma nova ótica, iluminação e penteado, para demonstrar desespero e tragédia iminente.

Os elementos para caracterização de Julieta estão presentes nos dois vestidos por meio de tecidos leves e esvoaçantes como a musseline, a silhueta império com a cintura demarcada logo abaixo do busto e as cores claras e neutras, como mostrado na Figura 62. Sua primeira imagem é marcada pelas mangas longas, bufantes em seu início e ajustadas no punho, divididas em três partes. O decote quadrado e o padrão floral delicado completam a estética repetida em quase todas as produções analisadas.

A segunda imagem que constrói a personagem tem em sua vestimenta características como as fendas laterais que permitem movimentos longos das pernas, decote profundo estruturado por tule, e o detalhe essencial de tiras de tecido caindo dos dois lados do corpo. A passagem das cenas é auxiliada pelo figurino para contar a trajetória da personagem, iniciando a história como uma jovem e alegre moça em um baile de família, para uma mulher que se depara com um grande amor, passional e proibido. O ritmo da dança acompanha as mudanças em torno das emoções de Julieta, e o traje de cena contribui para esta passagem visual.

Figura 62 – Ficha técnica do figurino de Julieta

Protagonista: Julieta

Tipo de Traje: Vestido/Túnica

Ato I



Materiais: Ambos os vestidos são feitos à base de musseline ou tecido similar. As mangas do primeiro traje são feitas com tule ou organza e contêm aplicações de pérolas, além dos bordados na extensão do vestido.

Fonte: Elaborado pela autora

CONCLUSÃO

Em vista dos argumentos apresentados, o presente trabalho atingiu o objetivo de comparar analiticamente a trajetória de cinco figurinos, de cinco principais protagonistas do balé clássico, identificando padrões visuais presentes desde sua concepção, até as remontagens de produções atuais. A partir da questão de pesquisa, o trabalho primeiramente questiona como reconhecer uma protagonista do balé por meio do figurino e de seus elementos de caracterização visual, buscando informações históricas e iconográficas do objeto de estudo proposto.

Por meio da investigação realizada nos trajes de cena criados para as diferentes personagens selecionadas, notou-se que os aspectos gerais de design presentes nas primeiras produções se mantiveram de alguma forma na trajetória do figurino ao longo dos anos, especialmente a silhueta, o tipo de *tutu* e as cores principais. Este aspecto parece contrariar alguns figurinistas e diretores do passado, que buscavam por grandes mudanças nos trajes.

O figurino de balé foi se adaptando à chegada de inovações tecnológicas da área têxtil, otimizando modos de se fazer e atualizando elementos visuais de acordo com a estética apreciada em cada período. Porém, é importante ressaltar que o design geral do figurino das protagonistas analisadas foi conservado, mantendo sua forma e seus elementos principais.

Baseado nos resultados obtidos pelas análises, pode se afirmar que as mudanças ocorridas no design dos figurinos selecionados estão especialmente presentes na estrutura e sustentação do vestuário; o uso de elásticos para substituir alças de tecido e segurar mangas, por exemplo foi visto em todas as versões atuais de produções do Teatro Mariinsky. Elásticos estes confeccionados ou posteriormente tingidos da cor da pele da bailarina, para simular na distância do palco, que o corpete não tem alças ou que a manga está presa no braço de forma não-visível.

Outra inovação identificada nas produções recentes dos trajes analisados foi o uso do tecido conhecido como tule *illusion*, de espessura fina e cor similar à pele da bailarina, o material auxilia na sustentação de decotes mais profundos e na área do torso como um todo. Também com a vantagem de se camuflar à pele na distância do palco, o tecido só é claramente visualizado em registros fotográficos aproximados da cena.

Além dos elementos citados acima, pode se afirmar que a estética dos trajes de produções mais recentes, em comparação com suas versões iniciais, se encontra em um

estado menos rebuscado, ainda que sofisticado. Em alguns casos o figurino tende para uma estética mais leve e menos ornamentada, mantendo os aspectos gerais que caracterizam e contextualizam a personagem.

Com as análises gráficas apresentadas ao longo da pesquisa, afirma-se a hipótese de que o figurino é uma importante ferramenta de identificação de personagens, que atua a partir do reconhecimento de elementos formais do design mantidos em sua trajetória. Fica comprovado com os resultados obtidos, que o traje de cena do balé contribuiu de forma significativa para essa primeira identificação visual, sendo o balé uma forma de arte sem diálogos.

Como sugestão para trabalhos futuros, a origem e trajetória dos figurinos usados em espetáculos de dança moderna e balé contemporâneo são temáticas que necessitam de aprofundamento, assim como outros gêneros de dança acadêmica.

REFERÊNCIAS

BALLET 101: Types of Tutu. **Ballet Arizona**. 10 jul 2020. Disponível em < <https://blog.balletaz.org/ballet-101-types-of-tutus/> >. Acesso em 19 set 2020

BEAUMONT, Cyril W. **O livro do ballet: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX**. Porto Alegre: Globo, 1953.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

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

CARMO, F. S. S. **Giselle: O ballet por trás das cortinas**. Dissertação (Mestrado em História) – PPG Universidade Federal de Juíz de Fora, Juíz de Fora, 2019.

CHANIN, Eileen. **Ballets Russes: the art of costume (review)**. Maryland: Johns Hopkins University Press, 2011.

CHAZIN-BANNAHUM, Judith. **The lure of perfection: Fashion and Ballet, 1780-1830**. New York: Routledge, 2005.

COLLINS, Mary; JARVIS, Joanna. The Great Leap from Earth to Heaven: The Evolution of Ballet and Costume in England and France in the Eighteenth Century, **Costume**, Nebraska, v.50:2, p. 169-193, jun.2016.

COOPER, Arlene. La Camargo's Skirt: The Eighteenth Century Ballet ReDressed. **Dress; The Journal of the Costume Society of America**, New York, v.10:1, p. 33-42, 1984.

DURANTE, Viviana. **Ballet: The definitive illustrated story**. New York: DK Publishing, 2018.

ECO, Umberto. **O hábito fala pelo monge**. In: Psicologia do Vestir. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 1989.

EZRAHI, Christina. **Swans of Kremlin: ballet and power in Soviet Russia**. Pennsylvania: Dance Books, University of Pittsburgh, 2012.

GABRIELLI, Michelle Aparecida. **Romeu e Julieta: do texto shakespeariano ao balé de Kenneth Macmillan**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, 2012.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HAMILTON, C. A brief history of tutus, from the romantic era to today. **Pointe Magazine**, 2 dez. 2020. Disponível em < <https://pointemagazine.com/tutus/> > Acesso em: 19 set. 2021

KLEIN, Demarchi. **A (re)volução na ponta dos pés: realismo soviético e as abordagens no balé russo**. Faces de Clio, v. 6, n. 12, p. 188–202. DOI: 10.34019/2359-4489.2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/32259>. Acesso em: 16 mar. 2021

LEITE, Rafaela Bernardazzi Torrens. **A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual: um estudo de caso da minissérie Capitu**. 2015. 192 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

LEVONIAN, Robert. **Manual instrucional cronológico da história da dança para alunos do curso de licenciatura em Dança da ULBRA**. Porto Alegre, 2010.

LOOSELEAF, Victoria. The Story of the Tutu. **Dance Magazine**. 2 fev 2007. Disponível em <http://www.dancemagazine.com/the-story-of-the-tutu-2306873745.html>. Acesso em 16 de março de 2021.

LOPES, Renata Vieira. **Figurino cenográfico: o acervo do grupo Divulgação**. 2010. (Pós-Graduação em Moda, Cultura de Moda e Arte) – Universidade Federal de Juiz de Fora. Minas Gerais, 2010.

MEISNER, Nadine. **Marius Petipa: the emperor's ballet master**. New York: Oxford University Press, 2019.

MENÊZES, Rayssa Moreira Bezerra de. **O figurino na dança: a confecção de uma peça sob duas versões**. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Dança) -

Departamento de Artes, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

MONTEIRO, George Ricardo Carvalho. **O traje de cena da Sífilde do balé La Syphide de Philippe Taglioni e Pierre Lacotte: um estudo dos aspectos formais do design e das técnicas de construção**. Dissertação (Mestrado em Ciência Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, USP, São Paulo, 2019.

MORRISON, Simon. **Bolshoi Confidencial: Os segredos do balé russo desde o regime tsarista até os dias de hoje**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

PRITCHARD, Jane. **Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929: when art danced with music**. London: V&A Publishing, in association with the National Gallery of Art, Washington, 2013.

PUCCINI, Carolina Citton. **A importância do figurino na construção dos protagonistas de Vem Dançar Comigo**. In: Colóquio Nacional de Moda, 4., 2008, [S.l.]. Anais eletrônicos. Disponível em: < http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/35755.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2020.

SANTOS, Marcela Mendes. **O ballet no século XIX: declínio e ascensão na Europa das revoluções e dos impérios**. Monografia (Bacharelado/Licenciatura em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SCHOLL, Tim. **From Petipa to Balanchine; Classical Revival and the Modernization of Ballet**. London: Routledge Publishing, 2014.

SILVERIO, Ana. A história do ballet. **Ana Botafogo Maison**, 2012. Disponível em: <https://anabotafogomaison.com.br/a-historia-do-ballet/>. Acesso em 3 mar. 2021

TAKEUCHI, Teresa Midori. **Do texto literário às imagens: retalhos simbólicos do figurino no cinema brasileiro**. 2016. Tese (Doutorado em Artes) – UNESP: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2016.

VETTESE, Samantha. **The Ballets Russes Connection with Fashion**. Costume, 42. 18 Jul 2013. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/174963008x285232>. Acesso em 2 de fevereiro de 2021.

VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

XIMENES, Maria Alice. **A saia motriz: um percurso nos mistérios da representatividade e vestimenta espanhola**. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

GLOSSÁRIO

- Anágua:** peça usada debaixo da roupa para inibir a transparência ou gerar volume
- Arabesco:** desenhos formados por padrões geométricos, originados na arte islâmica
- Borzegum:** sapato de cano médio com cadarços trançados
- Cetim:** tecido brilhante derivado da seda, com toque macio
- Colchete:** pequena presilha de metal usado para fechamento de roupas
- Collant:** peça única de malha elástica que cobre o tronco e parte pélvica do corpo
- Cor pastel:** cor em menor saturação, mais clara e sem brilho
- Crinolina:** armação usada debaixo da roupa para conferir volume, substituta da anágua
- Czar:** ou *tzar*, título usado pelos monarcas do Império russo entre 1546 e 1917
- Elastano:** fibra sintética de elevada elasticidade, obtida através de etano
- Filó:** similar ao tule, tecido de caimento pesado usado para armação
- Gibão:** peça antiga do vestuário masculino, similar à parte superior de uma armadura
- Libreto:** texto usado em uma obra musical extensa, guia dos atos de uma peça
- Look:** estilo característico, composição de peças em um visual de moda
- Minimalista:** estilo artístico que faz uso de poucos elementos fundamentais, simplificado
- Musseline:** tecido leve e translúcido composto por fios de algodão ou seda
- Neoclassicismo:** movimento cultural e artístico que valoriza temas e padrões estéticos da arte clássica antiga, como a mitologia grega
- Organza:** tecido liso, fino e brilhante, levemente transparente
- Pantomima:** teatro gestual que faz menor uso de palavras e maior uso de mímica
- Renda:** tecido delicado feito de fio ou linha formando padrões e desenhos
- Rococó:** estilo artístico que preza por linhas curvas, ornamentação, formas da natureza e cores suaves
- Silhueta Império:** Silhueta caracterizada pela cintura marcada logo abaixo do busto, decote e caimento fluído, advinda do Império de Napoleão
- Tarlatan:** tecido de algodão de trama aberta, usado para endurecer roupas
- Tonnelet:** peça de roupa masculina antiga, espécie de saiote curto
- Tule:** tecido leve e armado, aerado e levemente translúcido
- Tule *illusion*:** similar ao tule comum, esta versão é mais fina e elástica, com cor próxima ao tom de pele
- Tutu:** peça do vestuário característico do balé, saia armada feita de tule e filó
- Veludo:** tecido pesado e macio, feito de pelos curtos à base de seda ou algodão

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adolphe Appia (1862-1928):** Arquiteto, encenador e teórico suíço
- Agrippina Vaganova (1879-1951):** Bailarina soviética, professora e criadora do método Vaganova
- Aleksandr Golovin (1863-1930):** Artista e cenógrafo russo
- Alexander Gorsky (1871-1924):** Coreógrafo russo, contemporâneo de M. Petipa
- Alexandra Vergina (1848-1901):** Bailarina russa
- Alexandre Benois (1870-1960):** Artista e historiador russo
- Anatoly Lunacharsky (1875-1933):** Dramaturgo, crítico literário e político soviético
- Anna Ivanovna (1693-1740):** Imperatriz da Rússia de 1730 até sua morte
- Anna Pavlova (1881-1931):** Célebre bailarina russa
- Anna Sobeshchanskaya (1842-1918):** Bailarina russa
- Antonietta Dell’Era (1860-1945):** Bailarina italiana
- Arthur Saint-León (1821-1870):** Bailarino, coreógrafo e violinista russo
- Barbara Karinska (1886-1983):** Importante figurinista estadunidense
- Benjamin Millepied (1997-):** Dançarino e coreógrafo francês
- Caroltta Grisi (1819-1899):** Bailarina romântica italiana
- Charles-Louis Didelot (1767-1837):** Dançarino e coreógrafo francês
- Claude Gillot (1673-1722):** Pintor e ilustrador francês
- Coco Chanel (1883-1971):** Importante estilista francesa, fundadora da marca Chanel
- Darren Aronofsky (1969 -):** Cineasta e roteirista estadunidense
- E.T.A Hoffmann (1776-1822):** Escritor romântico alemão
- Elena Andreyanova (1819-1857):** Bailarina romântica russa
- Emma Bessone (1862 – s.d):** Bailarina romântica italiana
- Eugène Lami (1800-1890):** Pintor e designer de moda francês
- Eugenia Sokolova (1850-1925):** Dançarina russa, professora de balé
- Evgeny Ponomaryov (s.d):** Figurinista russo do Balé Imperial
- Fanny Esler (1810-1884):** Bailarina austríaca
- Feya Ivanovna Balabina (1910-1982):** Bailarina soviética
- François-Joseph Talma (1763-1826):** Célebre ator francês
- Fyodor Lopukhov (1886-1973):** Coreógrafo soviético
- Galina Ulanova (1910-1998):** Importante bailarina soviética
- George Balanchine (1904-1983):** Influente coreógrafo norte-americano

Henri Gissey (1621-1673): Desenhista e designer francês

Henrietta Grimaldi (n.d): Bailarina italiana

Irina Kolpakova (1933 -): Bailarina russa

Irina Press (n.d): Figurinista russa

Isadora Duncan (1877-1927): Coreógrafa e dançarina norte-americana, precursora da dança moderna

Ivan Vsevolozhsky (1835-1909): Diretor dos teatros imperiais na Rússia

Jean Berain (1640-1711): Desenhista e designer francês

Jean Cocteau (1889-1963): Poeta francês, romancista, designer e dramaturgo

Jean Coralli (1779-1854): Bailarino e coreógrafo francês

Jean-Baptiste Landé (1697-1748): Bailarino e professor francês

Jean-Baptiste Lully (1632-1687): Compositor italiano

Jean-Baptiste Martin (1659-1735): Pintor e designer francês

Jean-Jacques Noverre (1727-1810): Bailarino, coreógrafo e mestre de balé francês

Jules Perrot (1810-1892): Dançarino e coreógrafo francês, mestre de balé dos balés imperiais

Julius Reisinger (1828-1892): Coreógrafo de balé tcheco

Konstantin Korovin (1861-1939): Pintor impressionista russo

La Camargo (1710-1770): Maria Anne de Cupis de Camargo, influente dançarina belga

Leon Bakst (1866-1924): Pintor, cenógrafo e ilustrador russo

Leonid Lavrovsky (1905-1967): Coreógrafo russo

Lev Ivanov (1834-1901): Dançarino e coreógrafo russo, mestre do balé imperial

Loie Fuller (1862-1928): Dançarina e atriz norte-americana

Madame Favart (1727-1772): Marie Justine Benoite Favart, cantora operística, dramaturga, atriz e dançarina francesa

Maria Alexandrovna (1824-1880): Imperatriz russa, esposa do Czar Alexandre II

Marie Sallé (1707-1756): Célebre dançarina e coreógrafa francesa

Marie Taglioni (1804-1884): Importante bailarina sueca do período romântico

Marius Petipa (1818-1910): Célebre mestre de balé, bailarino e coreógrafo francês, considerado “pai do balé clássico”

Matilde Kschessinska (1872-1971): Bailarina russa

May Nagahisa (2001-): Bailarina japonesa, solista no Teatro Mariinsky

Maya Plisetskaya (1925-2015): Bailarina russa, coreógrafa, atriz e diretora de balé

Michael Fokine (1880-1942): Bailarino e coreógrafo russo

Mlle Guimard (1743-1816): Influente bailarina francesa

Molière (1622-1673): Dramaturgo e encenador francês

Natalie Portman (1981-): Influente atriz e cineasta israelense-americana

Nicolai Roerich (1874-1947): Pintor, poeta e escritor russo

Nikolas Sergejev (1876-1951): Bailarino, coreógrafo e professor russo

Olga Preobrazhenkaya (1871-1962): Bailarina russa

Pablo Picasso (1881-1973): Célebre artista plástico espanhol, um dos fundadores do Cubismo

Paul Lormier (1813-1895): Figurinista francês

Pierina Legnani (1868-1930): Influente bailarina italiana

Pierre Beauchamp (1631-1705): Bailarino, coreógrafo e compositor francês

Polina Karpakova (s.d): Bailarina russa do século XIX

Pyotr Williams (1914-1995): Designer e crítico de dança inglês

Sergei Diaghilev (1872-1929): Empresário artístico russo, fundador dos Ballets Russes

Sergei Kirov (1886-1934): Político russo, líder bolchevique

Sergei Prokofiev (1891-1953): Compositor russo

Stanislava Belinskaya (1878-): Bailarina russa

Filippo Taglioni (1777-1871): Dançarino e coreógrafo italiano

Tamara Karsavina (1885-1978): Bailarina russa

Tatiana Bruni (1902-2001): Pintora e designer russa, figurinista do Teatro Mariinsky

Tchaikovsky (1840-1893): Célebre compositor russo

Theóphile Gautier (1811-1872): Escritor, poeta e jornalista francês

Varvara Nikitina (1857-1920): Bailarina russa

Vasili Vainonen (1901-1964): Coreógrafo soviético

Vaslav Nijinsky (1889-1950): Influente bailarino e coreógrafo de origem polonesa

Vera Trefilova (1875-1943): Dançarina e professora russa

Victor Caixeta (1999-): Bailarino brasileiro, solista no Teatro Mariinsky

William Shakespeare (1564-1616): Poeta e dramaturgo inglês, considerado um dos mais influentes escritores do mundo