

#### 4. A MODA E A DANÇA: ANÁLISE

A moda se inspira em temas diversos na criação de suas tendências a cada estação. As inspirações não precisam de justificativa, podem nascer de um livro, um país “exótico” ou histórias fantásticas. São “contos de fadas” que os estilistas desenvolvem para atrair atenção às suas peças. Da mesma forma, a Dança sempre esteve próxima de contos mágicos, sonhos e outros temas incríveis, sempre desculpa para os movimentos dos bailarinos. São muitas as proximidades de temas entre estas duas instâncias que criam a partir da forma do corpo.

Desde 1924, data de encontro da cena do Ballets russes e de Coco Chanel para a criação do *Train Bleu*, a moda não cessou de se interessar pelo universo da dança. Yves Saint Laurent e Roland Petit, Gianni Versace e Maurice BÉjart, Cristian Lacroix e L’Opéra de Paris, Jean-Paul Gaultier e Régine Chopinot, são exemplos de parcerias que proporcionam a cada encontro um estilo. Essa estrutura retrata um século de cumplicidade entre os grandes estilistas e coreógrafos da cena internacional (NOISETTE, 2003).



Figura 6 - Comme des Garçons e Cunningham



Figura 7 - Jean-Paul Gaultier e Régine Chopinot



Figura 8 - Gianni Versace e Maurice BÉjart

O dançarino sempre esteve vestido ou ornamentado. Mesmo os nossos antepassados se enfeitavam de alguma forma para dançar, seja com penas, sementes ou peles de animais. Nas danças antigas, os dançarinos eram cobertos; na idade média, drapeados; nas danças barrocas, iluminadas, sempre houve uma preocupação com a apresentação do corpo do bailarino e, por terem o corpo como linguagem, moda e dança se apresentam lado a lado.

A moda sempre esteve próxima da arte e a dança está dentro desse contexto. Os estilistas de alta-costura, por criarem peças únicas, são comparados a artistas e seus vestidos são classificados como “verdadeiras obras de arte”. A moda, no entanto, é efêmera e guiada pelos apelos comerciais, dizem os críticos da artisticidade da moda.

Apesar das críticas, a moda tem um papel social importante, como já foi discutido nesse trabalho. É inegável também possibilidades de interação da moda com outros saberes. Moda e arte, moda e política, moda e lazer, moda e prazer: ela é extremamente versátil como forma de expressão. Os estilistas usam intensamente as referências artísticas em seu trabalho. John Galliano revê Frida Kahlo, Yves Saint Laurent revisita Piet Mondrian, só para citar dois exemplos. A vantagem da moda como forma de expressão é que ela permite ao estilista dizer a que veio, sem o compromisso que um movimento artístico possui com uma mensagem ou idéia.

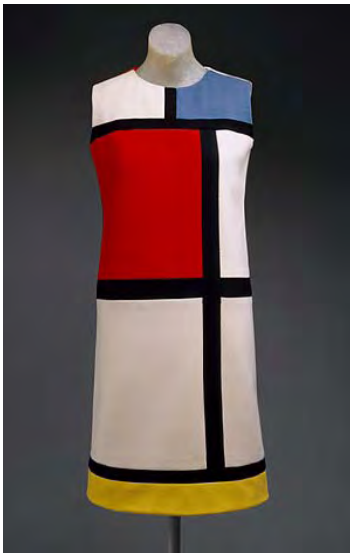


Figura 9 - "Mondrian" day dress, autumn 1965  
Yves Saint Laurent (1936-2008)  
Wool jersey in color blocks of white, red, blue, black and yellow  
Metropolitan Museum of Art NY

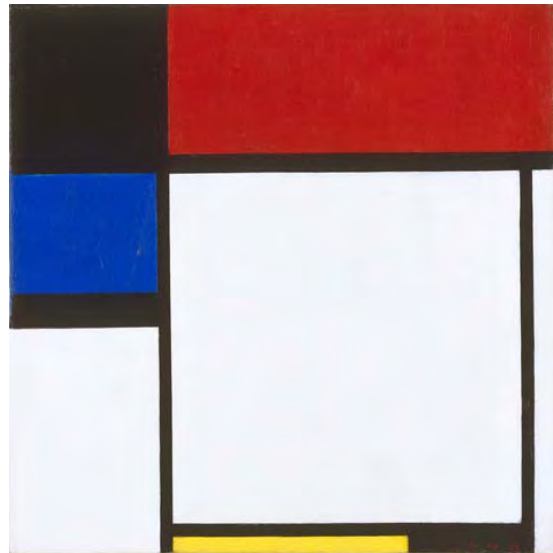


Figura 10 - Piet Mondrian (1872–1944)  
*COMPOSITION NO. III/FOX-TROT B, with Black, Red, Blue, and Yellow*, 1929  
Oleo sob tela, 17 7/8 x 17 7/8 in. (45.4 x 45.4 cm) Yale University Art Gallery

Essa condição tão libertária e liberada, porém, paradoxalmente está confinada por uma função. Fazemos moda porque precisamos em primeiro lugar cobrir e proteger o corpo. Essa função protetora – e freqüentemente sinalizadora socialmente – também representa uma

prisão: o artista é limitado apenas por sua própria imaginação criadora, ao passo que o estilista fica restrito aos limites físicos do corpo humano.

A moda cumpre objetivos que estão na vanguarda de qualquer expressão artística. Ela pode, assim como a arte, comunicar, protestar, encantar, ou meramente declarar sua existência. As possibilidades são ilimitadas. No entanto, o vínculo mais poderoso entre arte e moda é a busca incessante pelo belo. A experiência da beleza através dos olhos vai além do meramente racional, e torna-se quase visceral.

Mesmo com as possibilidades criativas, a moda tem uma função, a arte não. A moda não se liberta da funcionalidade, o que prejudica sua imagem como arte. Um vestido como o de Issey Miyake (1938), por mais belo e importante que possa ser, por mais que seja exibido em museus, não foi concebido como objeto de arte, e sim, como uma roupa que tem um significado importante para a história da moda e dos costumes.

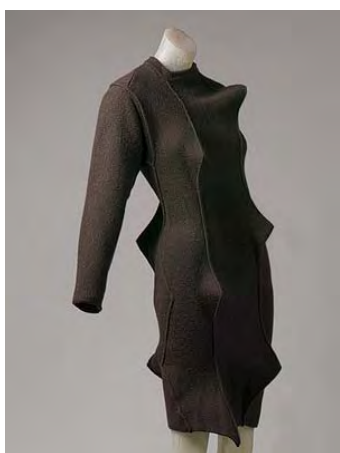


Figura 11 – vestido 1989, criado por Issey Miyake em exposição no Metropolitan Museum of Art, New York.

No caso do desfile de Jum Nakao, na *São Paulo Fashion Week* (SPFW) em 2004, em que o artista apresentou modelos caracterizadas de bonecas/robôs com vestidos inteiramente confeccionados de papel e que foram destruídos no final, o objetivo era gerar debate. Esse desfile se utilizou de elementos da moda e usou o *altar* da moda para discuti-la. Contestou-a criticando sua fragilidade e efemeridade – utilizando-se do papel, matéria frágil, logo destruída pelas mãos das modelos robôs-bonecas – e, ao mesmo tempo, exaltou-a, servindo-se de seus elementos constitutivos tradicionais, tais como a silhueta histórica, a decoração de

superfície, a mão de obra artesanal e o formato desfile. Mas não fez, exatamente, moda. Nem por isso foi inadequada sua apresentação. O caso desse desfile está mais no campo das performances artísticas.



Figura 12 e 13 – Desfile de Jum Nakao na SPFW em 2004.

Modelos rasgaram as roupas de papel ao final do desfile.

A arte se defende, distanciando-se da moda ao afirmar que um produto que tem em seu fim o consumo, não pode ser considerado arte. Contudo, há segmentos da arte, a pintura, por exemplo, que, assim como a moda, está atrelado a fatores sociais e econômicos - mercado, que legitimam a sua sobrevivência. Referência aos “modismos” das fases que acabam por despertar no público, o desejo pela novidade.

Nunca na história da arte, houve tão grande número de artistas que modificassem, sucessivamente seus modos de pintar, seus estilos. Isso também é compreensível: o colecionador precisa ser estimulado para novas compras – as fases, os novos movimentos servem para atraí-lo. Do mesmo modo que os modelos incessantemente renovados de automóveis, como bem lembra Otto Maria Carpeaux num artigo sobre Utrillo. (COLI, 1987, p.99)

As tentativas de aproximar moda e arte não são recentes. O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) guarda, em seu acervo, um vestido desenhado por Salvador Dalí. Nos anos 60, Lygia Clark e Hélio Oiticica criaram obras para serem vestidas. Nos 80, Leda Catunda e Leonilson também se valeram dos códigos da indumentária para compor seus

objetos. É interessante observar, então, que ambas as linguagens são interagentes, cujos signos navegam pelos suportes e seus usos é que determinam se é arte, se é moda ou qualquer outra coisa.

Pode-se considerar que, de maneira análoga à moda, a arte em suas manifestações, denota também o espírito da época - *Zeitgeist*. “A obra de arte não nasce por si mesma como um fato egoisticamente íntimo” (BARDI, 1990, p.10). Olhando para a moda, como ponto de partida para a análise vemos que, tal como a arte, na criação de uma peça, estão envolvidas várias questões práticas “o costureiro, ao criar um modelo, resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos. Como o escultor ou pintor ele procura uma forma que é a medida do espaço e que, segundo Faallon, é o único elemento que devemos considerar na obra de arte” (SOUZA, 1987, p.33).

Dessa forma, um quadro ou uma coreografia, no caso da Dança, e uma coleção de um estilista estão impregnados de significados e sentidos, trabalhando em nosso imaginário, podendo nos atrair. Existe moda mais conceitual como a arte, assim como também existe arte mais comercial, como a moda.

Outro campo que desenvolve diálogos com a moda é a fotografia. Ela tornou-se uma importante ferramenta na criação de desejos em quem assiste e mostra a valorização do corpo como veículo de comunicação. Segundo Carolina Vargas, o corpo é apresentado como um objeto a ser construído de acordo com a moda e as escolhas pessoais, sendo fator revelador da identidade e da imagem através da qual demarcamos a necessidade da diferenciação. A moda concretiza através de suas criações a possibilidade de uma construção de uma identidade e de um sentimento de identidade (VARGAS, 2008, p.2). Para ela, a concepção de moda e de apresentação de si vista através da ótica da fotografia é elemento revelador de memória, história e construção de identidade de uma determinada época. A imagem fotográfica antiga é causadora de estranhamento perante aqueles que não vivenciaram o momento registrado. A fotografia de moda pode desvelar os traços de uma identidade que permeia uma determinada época. Certamente, o olhar do fotógrafo, a concepção do modelo, a criação de moda e os elementos constitutivos da imagem são componentes desta identidade, criada e veiculada pela revista de moda.

Vargas escreve que é difícil estabelecer o início da fotografia de moda, visto que esta muito se confundiu com os retratos de pessoas da alta sociedade que se vestiam de acordo com a última moda da época. Certamente, a França foi um país onde a cultura da moda, dos costureiros e das publicações de moda propiciaram o desenvolvimento do gênero fotográfico.

“As fotografias da época tendiam a se assimilar às convenções, à pose e à expressão presentes nas ilustrações de moda do final do século XIX. Vários detalhes da vestimenta, assim como os chapéus e acessórios eram retocados pelo pincel” (VARGAS, 2008, p.5). A fotografia estava vinculada aos parâmetros da pintura. Somente a partir de 1925 com o início de uma foto mais nítida e precisa que o estilo “*flou*” (embaçado) desaparece e é substituído pela corrente artística em voga desde o início do século. O estilo modernista vem melhor refletir as transformações sociais e econômicas da época tendo como Edward Steichen o representante principal na revista *Vogue*.

As páginas da revista *Vogue* francesa são um grande demonstrativo do que se realizou como fotografia de moda desde o início do século XX. A revista que persiste até os dias atuais, não só retratou a moda e suas mulheres, mas participou e contribuiu com o desenvolvimento da fotografia de moda mais especificamente. Os movimentos de vanguarda do início do século e a recente utilização da fotografia nos meios de comunicação foram ingredientes para a exploração de um campo aberto a experimentações.

A moda é efêmera, mas as imagens da revista são uma verdadeira documentação sobre o universo feminino do século XX. Não somente em relação ao que as mulheres usavam, mas sua aparência, a forma que eram vistas e como queriam ser vistas. Através das fotografias de moda da revista *Vogue* vê-se mais do que o retrato de vestimentas e acessórios do *dernier cri*, vê-se um universo particular de mulheres que se constroem através de belos ornamentos e que são construídas pela moda e pela fotografia, revelando assim uma identidade da fotografia, da moda e da mulher que ali representada é portadora de possíveis identidades que pertencem a uma determinada época. (VARGAS, 2008, p.6)

A autora estuda a revista *Vogue* francesa como um retrato do trabalho de profissionais que conceberam a moda como uma manifestação artística que revela características importantes da época em que foi criada e da sociedade em que estava inserida. A revista publicou entre 1920 e 1940 cerca de duzentos e sessenta exemplares e devido às circunstâncias do país sob a segunda Guerra Mundial não publicou de 1940 até a sua retomada em 1945.

A moda das décadas de 20 e 30 é uma fonte elegante e estimulante para o desenvolvimento desta arte chamada fotografia. “Sua evolução em consonância com a moda é única e ocorre devido aos artistas que souberam captar a essência da moda de uma determinada época fazendo da fotografia uma manifestação artística em duplo sentido” (VARGAS, 2008, p.10). O editor da revista *Vogue*, Condé Nast, soube desde o início do século que o destino de suas publicações estava intimamente ligado ao da fotografia de moda. Ele percebeu que as publicações eram um meio importante para a veiculação e o desenvolvimento desta “nova arte”. Documento único sobre uma maneira de viver e de parecer num determinado momento, a fotografia de moda é vista como um catálogo que

apresenta os modos e costumes de uma sociedade. No entanto, esta condição documental não basta à imagem de moda, esta deve ser capaz de fazer sonhar. Uma boa fotografia de moda deve conter uma parte de sonho, que seduz e transporta seu público no universo do belo e da suprema elegância, através da apresentação das mais novas criações de moda (VARGAS, 2008, p.11).

#### 4.1. A Moda na Dança

As origens do balé clássico remontam às festividades de celebração da nobreza européia desde a Renascença, período em que as danças nobres separam-se definitivamente das tradições populares, até o classicismo. Na corte francesa, aprender a dançar era essencial, pois era onde se aprendiam todas as regras de comportamento social hierárquico exigidas dentro do espaço de uma camada privilegiada e dominante, cuja política apontava para o surgimento do absolutismo. Nesta questão está embutida a relação roupa/corpo e as prerrogativas sociais do momento (SOARES, XIMENES, 2007, p.01). O corpo devia ser enfeitado e isso garantia status no momento dança. A roupa sempre teve importância nesse contexto e à medida que o enriquecimento da corte francesa aumentava, a sofisticação de comportamento tornava-se mais complexa incluindo o requinte da indumentária cada vez mais ornamentada. As atividades da costura exigiam cada vez mais especialização e criatividade dentro de um universo de cultivo da originalidade. Nessa época, a dança tinha como objetivo a demonstração efetiva da ordem estabelecida na apresentação feita nos salões, principalmente nas datas de celebração, grandes festividades e eventos nos quais a sociabilidade atingia seu ápice, sendo o treino baseado na perspectiva dos trajes cada vez mais pesados, principalmente o feminino.

O século XVIII é marcado pelas reformas no espaço público de Paris. A corte se transferia para Versailles, o rei abandona os espetáculos de dança e a Ópera de Paris passa a ser um teatro público. As damas da corte também se retiraram de cena dando lugar às profissionais; a sociabilidade da elite desloca-se dos salões do palácio real para o teatro na efervescência urbana e exaltação da vida pública típica do século. A dança social e a dança cênica separam-se.

Essa transferência de poderes delegou às profissionais da época lugar de destaque na vida pública. As “estrelas” da dança tornam-se os modelos a serem seguidos. Assim como hoje as *top models* são referências estéticas ao cânone de beleza e grande foco de influência na moda, antes das atrizes de cinema, foram as bailarinas as grandes difusoras de mudanças e influências nos hábitos de vestir feminino (SOARES, XIMENES, 2007, p.03).

Os trajes das bailarinas eram elaboradíssimos, a exemplo da indumentária da época, e os cabelos estruturas esculpidas como os das damas da sociedade, o que dificultava seus movimentos. As grandes estrelas da época, Marie Anne de Cupis de Camargo (1710-1770) e Marie Sallé (1705-1756) ultrapassam as fronteiras dos bons modos das moças bem nascidas e declaram mudanças para o visual da bailarina em favor de maior liberdade para se expressar na dança (SOARES, XIMENES, 2007, p.01).

La Camargo escandalizou a todos levantando a saia até a metade da panturrilha e abolindo o salto dos sapatos, mostrando assim melhor os passos que executava. Justamente La Camargo foi quem criou os passos *entrechat quatre, jeté e pas basque*. Marie Sallé suprimiu o penteado extravagante que as bailarinas usavam, bem como as máscaras; e tentou visionariamente incluir a túnica no lugar do corpinho justo no traje da bailarina (que é usado até hoje no ballet clássico) o que nesse momento não vingou para apenas no início do século XX obter sucesso através da bailarina Isadora Duncan (idem, ibidem).

Depois de um longo período, foi o Romantismo que trouxe mudanças para o ballet e seus trajes. *La Sylphide* (1832) consagrou Marie Taglioni (1808-1884) com o movimento nas pontas e o uso do traje branco, o famoso *tutu* (denominado traje da bailarina, a origem da palavra está no termo francês que também designa saias debaixo, saiotes ou anáguas) desenhado por Eugene Lamy, pintor da Ópera de Paris. Esse figurino passa a ser o uniforme das bailarinas e do bailado clássico, beneficiando suas performances.

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

Mata Hari (1876-1917) fez muito sucesso com a dança dos sete véus, que consistia em deixar cair véu por véu até ficar envolta nua em apenas um único véu. Junto com Isadora Duncan (1878-1927), ela a primeira bailarina a dançar quase completamente nua no palco. Costureiros como Paul Poiret deram muita força para essa atitude, contribuindo com a liberação do corpo e extinção dos espartilhos (SOARES, XIMENES, 2007, p.06).

Isadora Duncan foi mais ousada, pois rejeitou o uso do espartilho, além de andar descalça e desprovida de artifícios; o que chocou os americanos. Suas danças com véus, túnicas soltas e descalças trouxeram impacto e ruptura nos conceitos estabelecidos tanto no

figurino de dança como na influência que causou na moda em si. Essa influência que inspirou costureiros a criar roupas mais soltas ao corpo sem o uso de ajustes, decotes, espartilhos e anáguas que geravam a linha “S” no corpo feminino visto de perfil (idem, ibidem).

Essa expressiva mudança demonstrou o quanto a moda esteve suscetível aos fenômenos artísticos, principalmente às inovações da dança. As interseções entre figurino e moda se confundem num misto de bailarinos, artistas, costureiros e espectadores. Na dança contemporânea essa mudança é mais drástica. Os corpos se libertam totalmente de qualquer armação que possa os limitar, o corpo é celebrado e por vezes aparece nu.

Como se pode observar, a indumentária cênica da dança acompanha os padrões da época em que acontece, assim como o local também pode influenciar. Para o estudo dessa questão, a relação corpo-roupa na sociedade é fundamental, ou seja, a forma como essa relação acontece nas ruas reflete na interação dentro do teatro entre bailarino e seu figurino. Siqueira considera a dança cênica como fenômeno de comunicação e o “sistema dança” como um sistema de comunicação que reflete de um modo particular a sociedade em que ocorre. Para a autora, a dança, assim como outras formas de comunicação não-verbal, é um modo de expressão primal que se complexifica, principalmente a partir de sua profissionalização. “Manifestação social, a dança é, ainda, fenômeno estético, cultural e simbólico que expressa e constrói sentidos através dos movimentos corporais” (SIQUEIRA, 2006, p.5). Dessa forma, como expressão de uma cultura, está inserida em uma rede de relações sociais complexas, interligadas por diversos âmbitos da vida. Assim, o espetáculo de dança pode ser compreendido como parte de um sistema cultural e social com o qual troca informações, transformando-se.

No caso do figurino, por exemplo, a construção da narrativa visual é conferida por ele, junto à iluminação, maquiagem, cenografia e direção. Para comunicar algo, deve-se levar em consideração fatores como personalidade, sentimentos, história, marcas de cultura. A figurinista se preocupa com a pré-concepção, a concepção e o uso que será feito das peças em cena. É necessário observar o contexto no qual a obra está inserida e suas implicações sociais e culturais e criar um efeito que seja contemporâneo ao figurinista e ao espectador, com suas implicações técnicas e estéticas. O principal é estabelecer a comunicação entre a obra e o público.

O profissional da moda – estilista – e o dos palcos – figurinista – trabalham com intenções completamente diferentes, embora tenham em comum o fato de vestirem pessoas. O estilista é um criador de moda; ele veste e transforma sociedades sinalizando mudanças de

comportamento, ele antecipa e identifica uma época. Já o figurinista não veste uma sociedade — veste uma só pessoa. Na verdade, ele vai ainda mais fundo — veste uma individualidade. Sua função é, por meio da roupa, deixar absolutamente claro o tipo de personalidade. O figurinista não tem a função nem a intenção de inventar moda, mas de servir-se da moda existente para compor o personagem. Como ele mexe com identidade, pode acontecer o inesperado: a roupa criada para representar aquela personagem única e específica acaba virando moda no mundo todo, por causa da identificação do público com a figura construída, ou com o ator ou a atriz.

A roupa que veste o bailarino ajuda a compor o seu personagem e muitas vezes pode interferir na representação. Por exemplo, em uma mesma coreografia, se o corpo está coberto por uma longa saia, as pernas estão escondidas e seus movimentos serão menos visíveis, enquanto uma calça justa os exhibe. A escolha de determinada indumentária dependerá da criação conjunta entre figurinista e coreógrafo.

A dança contemporânea exige muita preparação corporal e passa inclusive por esportes em seus treinamentos. Dessa forma, os corpos são mais musculosos, ao contrário das bailarinas clássicas que têm uma linha esbelta e alongada, muito parecida com as *top models*. Além disso, enquanto os bailarinos contemporâneos desenvolvem um trabalho corporal que os leva muitas vezes ao chão, os clássicos sempre pensam em alcançar as alturas. O figurinista deve direcionar para quem está fazendo a roupa, ela não pode prejudicar o formato do corpo no palco, nem sua movimentação.

Pode-se dizer que a moda contemporânea é uma junção de muitos estilos e épocas, como vimos anteriormente. Atualmente, qualquer movimento pode virar inspiração para a moda e tudo pode ser misturado em uma nova tendência. Ora, assim também é a dança contemporânea, um encontro de diferentes técnicas que podem vir da dança clássica, de danças tribais africanas, do teatro e até mesmo do esporte.

#### 4.1.1. 4por4: Yamê Reis e Deborah Colker

O espetáculo *4por4* da coreógrafa Deborah Colker foi criado em 2002 e o ponto de partida para a criação foi o encontro entre dança e artes plásticas. Obras de artistas brasileiros de épocas e focos diferentes se transformam em dança no trabalho da coreógrafa. Ela sempre

procurou influências do cotidiano e da cidade em suas criações. Em *Casa* (1999), Colker se inspirou na arquitetura, em *Rota* (1997), falou da roda, movimento e velocidade, para citar alguns exemplos.

Eu digo que cada espetáculo deixa perguntas e questões que só no seguinte eu consigo resolver. Casa me deixou com desejo de trabalhar num espaço mais livre e com colaborações na maneira de estudar a relação movimento-espço. A dança ocupa e explora o espaço. As artes plásticas e a dança interferem na sensação espacial das coisas. A dança escolhe a música, as artes plásticas o silêncio.<sup>8</sup>

Inicialmente, a coreógrafa imaginou o espetáculo sendo realizado em um grande galpão onde as cenas seriam organizadas como uma exposição. No entanto, ela preferiu seguir o modelo tradicional de palco italiano, pois percebeu que esse era o maior desafio: transportar as artes plásticas para a dança em um espaço teatral convencional. “Para o público é como se fosse uma exposição, em que as obras se apresentam para o espectador na sua simplicidade, cada uma com o seu universo. Uma coletânea de quatro artistas de épocas diferentes, focos diferentes e que têm em comum a dança”<sup>9</sup>.

O espetáculo é composto por quatro movimentos: *Cantos*, *A Mesa*, *Povinho* e *Vasos* (que tem *As Meninas* como abertura). O trabalho traz considerações como restrição, delicadeza, limite, desafio, foco, transparência e clareza e deve ser visto como uma obra que integra essas quatro partes.

*Cantos* mostra esculturas de cantos criadas pelo artista plástico Cildo Meireles. São seis esculturas brancas sobre um pequeno quadrado de 1 m<sup>2</sup> com detalhes de rodapés coloridos. “Nesta coreografia, busquei falar das pequenas diferenças e ilusões que as formas dos cantos criam e, também, um pouco do imaginário de cada pessoa e seu próprio canto”<sup>10</sup>. Em cada um desses espaços, um bailarino dança e interage com as paredes de forma solitária, sendo por vezes interrompido por outro bailarino que invade seu ambiente.



Figura 14 – Cia Deborah Colker, *4por4*, 2002, seqüência de *Cantos*, visão geral do palco.

<sup>8</sup> Programa do espetáculo *4por4*.

<sup>9</sup> Programa do espetáculo *4por4*.

<sup>10</sup> Programa do espetáculo *4por4*.

A *Mesa* traz a interação dos bailarinos com um objeto que se desloca lentamente e horizontalmente pelo palco, produzindo sons e ruídos eletrônicos. Quatro bailarinos se movem no mesmo ritmo, descendo e subindo do objeto e se deslocando a partir de uma esteira elétrica posta sobre sua superfície, que os leva em direção contrária a que a mesa se desloca pelo palco. “A idéia é mexer com o tempo. Como se a movimentação estivesse passando há muitos anos e continuasse acontecendo por mais milhões de anos. A mesa tem humor. É uma brincadeira quando você capta o que está acontecendo com os sentidos contrários.”<sup>11</sup>

A parceria com as artes plásticas nesse quadro fica a cargo do grupo *Chelpa Ferro*, que foi criado em 1995 por quatro amigos de áreas diferentes: dois artistas plásticos, um editor de imagens e um produtor musical. O clima de interação de diferentes áreas permanece em *A Mesa*, que é uma espécie de instalação musical-performática. “Houve algumas dificuldades para que a música que compusemos saísse da própria mesa durante a coreografia, mas isto era fundamental para nós. Queríamos movimento e som como uma coisa só, este é o nosso conceito, tem tudo a ver com a Deborah.”<sup>12</sup>

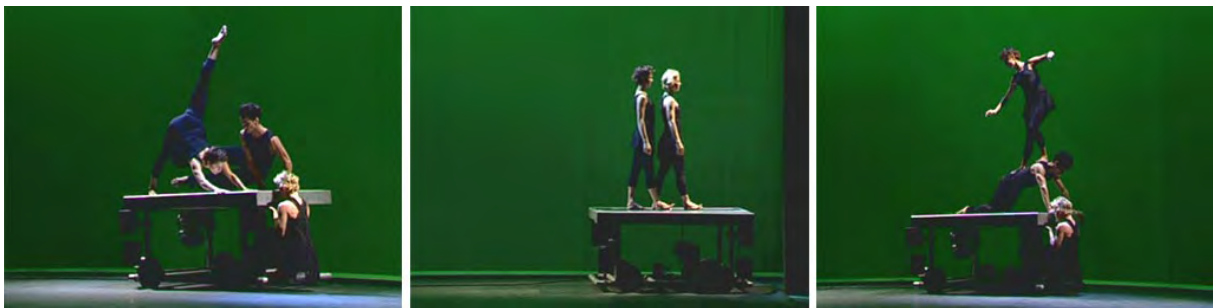


Figura 15 – Cia Deborah Colker, *4por4*, 2002, seqüência de *Mesa*, visão geral do palco.

O terceiro movimento é *Povinho*, que parece ser uma grande brincadeira para os bailarinos. Os dezesseis intérpretes da companhia, incluindo a coreógrafa, entram em cena e juntos repetem gestos íntimos e cotidianos. “É como se esse *povinho* tivesse outro código, outros costumes. Como as crianças que ingenuamente e relaxadamente descobrem seu corpo, seu sexo, seu prazer com muita alegria.”<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Programa do espetáculo *4por4*.

<sup>12</sup> Programa do espetáculo *4por4*.

<sup>13</sup> Programa do espetáculo *4por4*.

O cenário é do artista plástico Victor Arruda, que dialoga com a dança nessa coreografia criando uma imensa pintura como pano de fundo e um painel para ser pisado. Assim, a caixa cênica é transformada em enormes formas e cores com temática erótica. A interação ocorre, nesse caso, pelo tamanho da pintura que exige dos bailarinos uma expressividade muito maior para não serem engolidos pelo cenário.



Figura 16 – Cia Deborah Colker, *4por4*, 2002, seqüência de *Povinho*, visão geral do palco.

Por fim, a última parte é aberta por *As Meninas*, que traz Deborah Colker ao piano interpretando Mozart para a apresentação de duas bailarinas sobre as pontas dos pés, técnica que ainda não havia sido explorada pela coreógrafa em seus outros trabalhos. Enquanto as bailarinas se movimentam graciosamente, misturando a técnica clássica com a linguagem contemporânea, outros bailarinos da companhia preparam o palco para a próxima coreografia. Eles andam calmamente pelo palco colocando um a um vasos de porcelana, objeto conhecidamente frágil e delicado.



Figura 17 – Cia Deborah Colker, *4por4*, 2002, seqüência de *Meninas*, visão geral do palco.

Em *Vasos*, o palco da dança, que normalmente está vazio para uma maior possibilidade de movimentos, é ocupado por vasos. Resta aos bailarinos a opção pelo

deslocamento em retas horizontais, verticais ou diagonais. Eles devem dançar ocupando esses espaços vazios e ao mesmo tempo se preocupando para não derrubar nada. “Suavidade, destreza, limite, vigor, delicadeza, controle, Kung Fu. Dançar dentro desses 90 vasos é uma tarefa difícil que apresentei à companhia. Um desafio que busca uma nova maneira de dançar com a alma.”<sup>14</sup>

O artista plástico Gringo Cardia assina o cenário de *Vasos* e também a direção de arte geral do espetáculo. Provavelmente por trabalhar com Deborah Colker há muito tempo, mesmo antes da formação da companhia, ele propõe uma interação maior entre cenário e dança. “Não gosto do cenário que é apenas decoração. Gosto que ele seja um elemento que acrescenta coisas ao movimento”<sup>15</sup>. Sendo assim, toda a movimentação dos bailarinos estará determinada pelos vazios que o cenário permite. A questão do espaço na dança fica mais evidente.



Figura 18 – Cia Deborah Colker, *4por4*, 2002, seqüência de *Vasos*, visão geral do palco.

A busca pela colaboração de diferentes artistas deixa claro o que Sábato Magaldi (2008) fala sobre a coletividade do espetáculo. A dança cênica de Colker reúne diferentes atores em torno de sua criação. Ela procura a síntese de elementos artísticos e convida profissionais que nunca tinham tido uma relação direta com a dança, com exceção de Gringo Cardia

A estilista carioca Yamê Reis é outra participação que vem de uma área profissional distinta. Yamê Reis trabalha com moda e figurino, fez criações para várias empresas e teve sua própria grife. Realiza trabalhos de *styling* e coordenação de desfiles. Ela trabalhou durante dez anos com a coreógrafa Deborah Colker, desde o início da Companhia de Dança. Seu último trabalho com o grupo foi em *4por4*, onde precisou criar uma concepção de figurino

<sup>14</sup> Programa do espetáculo *4por4*.

<sup>15</sup> Programa do espetáculo *4por4*.

diferenciada para cada uma das cenas. Os figurinos desenhados pela estilista para *4por4* cobrem os corpos dos bailarinos de forma diferente em cada momento do espetáculo, sendo mais cobertos em um momento e mais expostos em outro.

A opção por uma figurinista que tem experiência em moda demonstra uma preferência da diretora da companhia ao tentar trazer para os palcos influências da cidade onde tem sede. Os figurinos que vestem seus bailarinos têm uma forma urbana característica, apesar da presença de um exagero a mais que o espetáculo cênico exige, como também acontece nos desfiles de moda que apresentam *looks* excessivos.

A função da vestimenta é contribuir para a elaboração do personagem, mas seu resultado constitui também um conjunto de formas e cores que intervém no espaço cênico. Tudo depende da linguagem do espetáculo, definida pelo diretor. “O figurino de teatro – quaisquer que sejam as opções estéticas e ideológicas, determinantes em sua concepção – deve ser um dos laços entre o público, a representação e a realidade, mesmo que seja a mais abstrata e imaginária” (MUNIZ, 2004, p.24).

A coreógrafa Deborah Colker afirma que sempre se preocupa com a recepção do público e busca criar algum momento impressionante que prenda a atenção do espectador. Quando faz essa escolha, ela deve se preocupar com a comunicação de seu espetáculo. Ela não quer fazer algo chato, demorado, cansativo; a coreografia deve ter o tempo ideal para o público assistir atentamente, se for muito longo ele se cansa.<sup>16</sup> Dessa forma, um desses elementos atrativos que ela fala deve ser o figurino, que entra em cena junto com o corpo do bailarino. Eles lembram vestimentas do dia-dia e o espectador identifica seus símbolos, não lhes parece estranho, nem extremamente cênico. Essa questão é indicada por Denise Siqueira que estudou o espetáculo *Casa* da coreógrafa.

A coreógrafa refere-se a um termo do campo da semiótica para explicar o que busca em seu processo criativo: um ícone. Ícone é um signo imagético, uma imagem visual que representa simbolicamente alguma coisa e é reconhecida por determinado grupo cultural. Em seus trabalhos de forte impacto visual esses ícones tornam-se pontos de referência para o espectador, favorecendo a comunicação artista-público. (2006, p.199)

O que ela fala é, na verdade, uma das características do espetáculo que Magaldi (2008) explica, como citado em capítulo anterior. O espetáculo, desde suas primeiras manifestações, tem como tarefa transmitir mensagens e carrega elementos simbólicos pertinentes à cultura na qual se insere. Ele pressupõe a presença de uma platéia que assiste a uma apresentação, portanto, é também uma forma de comunicação

---

<sup>16</sup> Informação presente no DVD de *4por4*.

Outro ponto importante para Deborah Colker em sua trajetória como coreógrafa é a ocupação do espaço. *4por4* introduz em seu repertório uma compreensão diferente. Até então, as arquiteturas coreográficas de seus espetáculos colocaram em evidência os planos aéreos, que desafiaram o elenco a se mover na parede de alpinismo de "Velox", na roda-gigante de "Rota" e nos andares sobrepostos de "Casa". Na nova criação, Deborah faz com que os bailarinos desçam ao chão para nele buscar novas possibilidades.

No entanto, em *Cantos* ainda há uma subversão da gravidade, devolvendo-nos aos tempos de *Vulcão* e *Velox*, mas com muito mais maturidade. Quase em câmera lenta, os bailarinos descobrem, durante a primeira parte, o minúsculo espaço que o ângulo entre os muros insinuados oferece. Flexíveis e fortes, eles escalam as paredes, permanecem imóveis em posições claramente difíceis e reencontram seus parceiros alguns metros do chão. A sensualidade da coreografia é simplesmente notável e alguns dos movimentos propostos pela coreógrafa deixam o espectador em suspense.

Como acrobatas, os artistas descobrem os seis elementos do palco e feito um número de trapézio, as mulheres são puxadas para o alto pelos homens. A dinâmica dá início à essa primeira parte do quarteto de movimentos. Nela, os bailarinos, em um mar de luzes que mudam permanentemente e com sons eletrônicos, colocam arriscados dispositivos de escalada no chão e se dedicam a brincadeiras eróticas de aproximação. Em *Cantos*, dispensa-se intencionalmente a retidão: as quebras garantem o impulso e a tranquilidade.

É ali que homens e mulheres vestidos com roupas de festas se comunicam, subindo pelas paredes das peças da obra de arte criada por Cildo Meireles na década de 60. As mulheres usam vestidos e saltos altíssimos, em uma apresentação que as deixa bastante elegantes e esticadas nos movimentos. O salto-alto exige uma postura reta e lembra uma atitude *fashion* das modelos de revistas. A diferença mais nítida nessa comparação são as formas volumosas dos corpos da companhia, que muito se diferenciam das modelos.



Figura 19 – *4por4*, 2002, *Cantos*, detalhe 1.

Esse espetáculo exercita o imaginário que as pessoas têm quando vêm os cantos, que pode ser o canto de uma exposição, uma casa ou de um beco. O espaço é limitado sobre cada tablado que obriga os bailarinos a explorar o branco das paredes. Esses cantos funcionam como pequenos palcos dentro de um palco maior, onde acontecem apresentações isoladas, mas que dialogam com os demais em cena. Fora deles, a iluminação é escura e no palco é destacado somente o que ocupa esses pequenos espaços delimitados. Pode-se dizer, portanto, que esses cantos se assemelham muito com estúdios fotográficos, onde os bailarinos possam elegantemente como modelos.

Os vestidos de malha leve e elástica associados às sandálias de salto alto da designer de sapatos Constança Bastos, conhecida pela qualidade e elegância de seus produtos, caracterizam as bailarinas de forma muito chique e sensual, que se assemelha a uma indumentária de festa ou de dança de salão. Os vestidos são assimétricos, com fendas e decotes provocantes, bastante coerentes com a dança sensual das bailarinas. Os modelos têm uma linguagem similar, mas cada um apresenta um detalhe que se diferencia, como uma manga de um lado apenas ou uma alça mais fina. Além disso, são apresentados nas cores verde, azul e vermelho, que são as mesmas cores dos rodapés dos cantos, o que deixa claro uma relação entre cenário e figurino. Contudo, esses vestidos são modificados para uma exigência da dança. Por baixo da saia do vestido há um *collant*, pois as bailarinas levantam as pernas, se arrastam e saltam. É, portanto, um vestido de festa adaptado para a dança.



Figura 20 – *4por4*, 2002, seqüência de *Cantos*, detalhe 2.

As mulheres saem de cena e os homens entram trajando camisas brancas de botão e manga curta e calças na mesma cartela de cores dos vestidos e rodapés. A aparência deles é menos elegante que a das mulheres, pois usam sapatos de amarrar para dança na cor preta. Além disso, a calça e a blusa apresentam um ar mais despojado. Dessa forma, seus movimentos são mais rápidos e saltados, eles rastejam mais, pois não há nada nessa vestimenta que prenda o movimento de seus corpos.

Depois de um tempo, as moças voltam descalças o que favorece uma movimentação mais acrobática e semelhante a que os homens realizavam. Com o apoio da parede e ocupando um espaço vertical, elas dançam sozinhas e em casais, sempre parando em poses por alguns instantes, como que posando para fotografia.

Observa-se nesse caso que o uso da indumentária acrescenta um significado ao corpo. Ela ajuda na caracterização e faz com que o bailarino-intérprete se sinta mais dentro de seu personagem. A postura elegante das mulheres e o ar mais esportivo dos homens são conquistados através de suas vestimentas.

Se as roupas que cobrem os corpos em movimento pelas ruas da cidade comunicam sobre os indivíduos, a sociedade e a época em que vivem, o corpo, que também participa do cenário urbano, quando dança, também se manifesta socialmente e está inserido no sistema dança, como explica Denise Siqueira, como foi explicado no capítulo anterior. (SIQUEIRA, 2006, p.4).

A comunicação da indumentária cênica em *Cantos* funciona inserida na proposta coreográfica. Os trajés são leves e maleáveis, o que não prende os movimentos dos bailarinos.

Além disso, eles dialogam com a proposta cenográfica e com a característica sensual dos movimentos. As pernas das moças estão à mostra e esticadas no alto de um salto a maior parte do tempo.

Para pensar o figurino, é preciso também considerar os corpos que os vestem. As características físicas de cada intérprete podem intervir no significado final e até direcionar uma criação. Um exemplo disso é o bailarino negro e com tranças no cabelo que entra sem camisa e com a calça dobrada realizando movimentos ricos de gingados, que nos remete à capoeira. Se esse corpo tivesse uma pele mais clara e fosse mais coberto, o significado dos movimentos seria outro. A pele também veste o corpo (FREITAS, 1999, p.127).

O corpo enquanto mídia se altera a cada alteração da cultura e da sociedade da qual faz parte. Falar em corpo é falar em uma complexa intersecção entre natureza biofísica, natureza social e cultural. Assim, muito além de ser uma mídia, o corpo é também um texto que tem registrado em si uma enorme quantidade de informações, como afirma Helena Katz (2006). Ele transmite informações sobre a cidade em que vive e cada cidade comunica o seu estilo particular de vida, suas crenças e comportamentos por meio de muitas linguagens, entre elas a dos corpos dos cidadãos (CANEVACCI, 2004, p.22).



Figura 21 – *4por4*, 2002, seqüência de *Cantos*, detalhe 3.

Em seguida, na segunda parte *A Mesa*, Deborah Colker segue uma idéia convincente, na qual uma mesa metálica tecnicamente bem equipada vai sendo lentamente e horizontalmente deslocada sobre o *proscenium*. A mesa-objeto foi especialmente pensada pelo coletivo Chelpa Ferro, que tem como membros os artistas Luiz Zerbini, Barrão, Sérgio

Mekler e Chico Neves. A estrutura desliza pelo chão, enquanto os bailarinos a exploram, emitindo efeitos de música eletrônica, servindo tanto de aparelho de ginástica, como uma pista de dança aparentemente infinita que os artistas dividem entre si.

A *Mesa* dialoga com o tempo, especialmente com a lentidão. Os bailarinos se apresentam sobre a mesa motorizada e fazem dela mais um participante. O jogo de cores é mergulhado em preto e a mecânica substitui a dinâmica. Os movimentos são angulares e combinados com um som monótono que determina o breve entreato que se encontra em total contraste com o início movimentado.

A *Mesa* quebra o ritmo do espetáculo e nos remete à reflexão e à introspecção. É uma apresentação mais tranqüila, mas não menos curiosa. Na verdade a superfície da mesa é uma esteira, permitindo que os bailarinos fiquem parados e se movam ao mesmo tempo, proporcionando poses estéticas e uma sensação agradável de fluxo.

O figurino dessa coreografia veste de preto os quatro bailarinos que se alternam em cena. Em contraste com essa neutralidade, está o fundo em um só tom de verde bastante chamativo. Dessa forma, as figuras dos corpos parecem estar em contra-luz, que muito se assemelha à uma linguagem de sombras. Observamos os contornos dos corpos em contraste com a luminosidade do fundo.

Os dois homens em cena vestem calças pretas e camisetas sem mangas bem justas ao corpo, sem muitos detalhes. Já as duas bailarinas, incluindo a coreógrafa Deborah Colker, trajam vestidos curtos e uma calça *legging* por baixo, porém seus vestidos são detalhados com tiras de retalho preto que acabam sumindo no visual total. Da platéia pouco se vê esses acabamentos, mas eles estão presentes compondo o *look*.

Dessa forma, além de marcar o ritmo, a mesa delimita o espaço de atuação dos bailarinos. Essa coreografia fala também sobre espaço, ritmo e deslocamento. Os figurinos funcionam ao se comportar de forma neutra, chamando atenção para a lentidão e o contraste das formas produzidas no telão de fundo. Essa indumentária, portanto, contribui para a atmosfera do espetáculo, ela tem uma importância tão grande quanto os gestos e o cenário porque é um dos elementos fundamentais para a transmissão de uma imagem completa do bailarino ao público.



Figura 22 - *4por4*, 2002, seqüência de *Mesa*, detalhe 1.

Os corpos ficam parados boa parte do tempo e se movem tão lentamente que há uma quebra de ritmo, causando estranhamento. Para quem está mais acostumado com a dança *pop* de Colker, essa coreografia parece um trabalho experimental. No entanto, como vimos, cada corpo, mesmo parado e em silêncio transmite mensagens. O estudo de comunicação é um fenômeno ligado a movimento, a processo, a coisas inapreensíveis também.

Olhando o espetáculo como um sistema de comunicação, a relação entre emissor e receptor faz parte desse processo, pois a mensagem não é algo pronto e consolidado, ela se encontra em procedimento de transformação no momento em que é enviada. Às vezes o que um espetáculo pretende é provocar estranhamentos ou incômodos. Segundo Siqueira, a troca constante e o contato com diversos contextos fazem com que cada indivíduo comunicativo carregue consigo uma polifonia, um conjunto de vozes ou discursos que vão atuar no processo de significação e no de construção/transformação do sentido. (SIQUEIRA, 2006, p.25).

Assim, todo processo comunicacional está contextualizado no tempo e espaço, e é nessa contextualização que podemos perceber as diferenças de sentido que um signo gera num determinado texto, situada num tempo e espaços diversos. O sistema sócio-econômico-cultural tem peso inegável nas representações. Assim é que os códigos de vestir, de comportamento, de saúde e de beleza podem sofrer alterações dependendo da sua relação com espaço e tempo.



Figura 23 - *4por4*, 2002, seqüência de *Mesa*, detalhe 2.

Na terceira parte intitulada *Povinho*, uma imagem estridente se mostra ao espectador. Em uma obra animada e ousada, o artista plástico Victor Arruda criou para o cenário uma estampa colorida e enormes pinturas em painéis que preenchem o fundo e o piso do palco. Ritmos alegres soam do palco e os bailarinos transmitem pura alegria de viver. A mesma despreocupação das crianças, quando estas imitam tudo, parece divertir os bailarinos em seus movimentos.

O palco grafitado serve como bastidor de um intermédio de movimentos de dança de rua acompanhados por ritmos elétricos dos anos 80. Os bailarinos se movem em conjunto e em pequenos agrupamentos sincronizados. Essa parte tem um sentimento brincalhão e apimentado, climatizado pelos gestos sexuais espalhados pelo telão de fundo. Há uma sensação de inquietação no telão, mas a atuação dos bailarinos demonstra uma curiosidade inocente. Os bailarinos brincam ingenuamente, enfiam os dedos nas calças dos outros e se cheiram as partes íntimas como uma grande descoberta ao som de *Someday my prince will come* do desenho animado infantil da "Branca de Neve", da Disney, revelando uma certa pureza misturada com movimentos do cotidiano, muitos gestuais e caretas infantis.

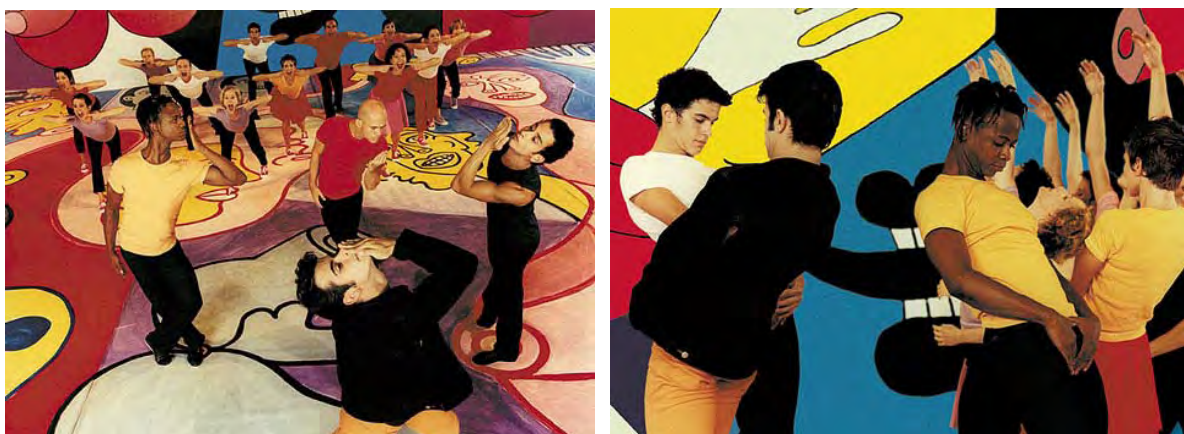


Figura 24 - *4por4*, 2002, seqüência de *Povinho*, detalhe 1.

Nesse caso, os corpos dos bailarinos estabelecem uma comunicação entre palco e platéia, mas também se comunicam entre si. Eles trabalham em duplas e trios e brincam de tocar e cheirar o corpo do outro. Os gestos e os movimentos fazem parte dos inúmeros canais de comunicação utilizados para expressar emoções e personalidade. A comunicação não-verbal, como um meio de transmissão e recepção de uma mensagem, como um meio de interação e entendimento entre sujeitos, não pode ser desvinculada do contexto individual ou de natureza social ao qual pertence, como explica Santaella (1983).

A indumentária cênica compõe o conjunto de mensagens não-verbais do espetáculo e, nesse caso, tem características bem urbanas em uma combinação bem básica: tênis, calça jeans e camiseta. O tênis é bem maleável e leve e foi feito em parceria com a marca carioca *New Order*, que passou a vender esses modelos depois em suas lojas. As calças são em jeans

*stretch* e possibilitam a mobilidade dos bailarinos através da tecnologia têxtil também muito usada na moda, garantindo conforto aos usuários no cotidiano corrido da cidade.

A camiseta básica veste ambos os sexos e vem em um modelo mais justo ao corpo, como uma *baby look*, em cores diversas que acompanham as usadas nas tintas dos painéis. Além das camisetas, os tênis das bailarinas também são coloridos e uma delas se destaca por ter uma calça vermelha. Do lado dos homens, um deles dança sem camisa com uma calça laranja e jaqueta jeans aberta na frente e embaixo do braço para não prender sua expressividade.

Algumas moças usam também saias pregueadas, como os modelos das estudantes colegiais. É, portanto, um figurino com uma linguagem bem jovem que busca a mesma inocência apresentada pelos passos dos bailarinos. Além disso, apesar do colorido, sua modelagem é bastante simples sem muitos detalhes, pois o cenário já é extremamente exagerado. Então, há um equilíbrio de elementos para que a dança que acontece nesses corpos não suma frente à grande quantidade de informações. No cenário de pinturas enormes, a carga dramática deve ser aumentada, pois os gestos parecem menores.



Figura 25 - *4por4*, 2002, seqüência de *Povinho*, detalhe 2.

Saltos altíssimos, pés, ou sapatilhas, cada opção atende a uma necessidade da coreografia e provoca determinado resultado inesperado. Enfim, *Povinho* é uma brincadeira engraçada, leve e inteligente, que marca um encontro entre vestimentas e gestos cotidianos, de fáceis identificação por parte do público, o que provoca também uma aproximação maior entre intérpretes e platéia.

A opção pelo consumo de uma determinada música, roupa, ou outros bens simbólicos é capaz de situar o grupo dentro da sociedade através de suas formas de comportamento, de vestir e de experimentar o mundo. De mesma forma, na dança, compartilhar das mesmas referências simbólicas é ainda uma clara demonstração de demarcação de território.

Um exemplo de consumo da moda relacionada à dança é a parceria entre a Companhia Deborah Colker e a *New Order*. Após o espetáculo, houve um enorme sucesso nas vendas de seus modelos criados para a dança transformados em tênis do dia-dia<sup>17</sup>. A partir disso, a marca resolveu transformar essa experiência em conceito para o catálogo da coleção de verão 2007/2008, que teve os dançarinos da companhia atuando como modelos. Com a ajuda dos bailarinos, a marca criou outros sapatos e desenvolveu uma linha de calçado para todos os tipos de dança. Ficou combinado também que nos próximos espetáculos a parceria se manteria e as sapatilhas seriam desenvolvidas pela marca.

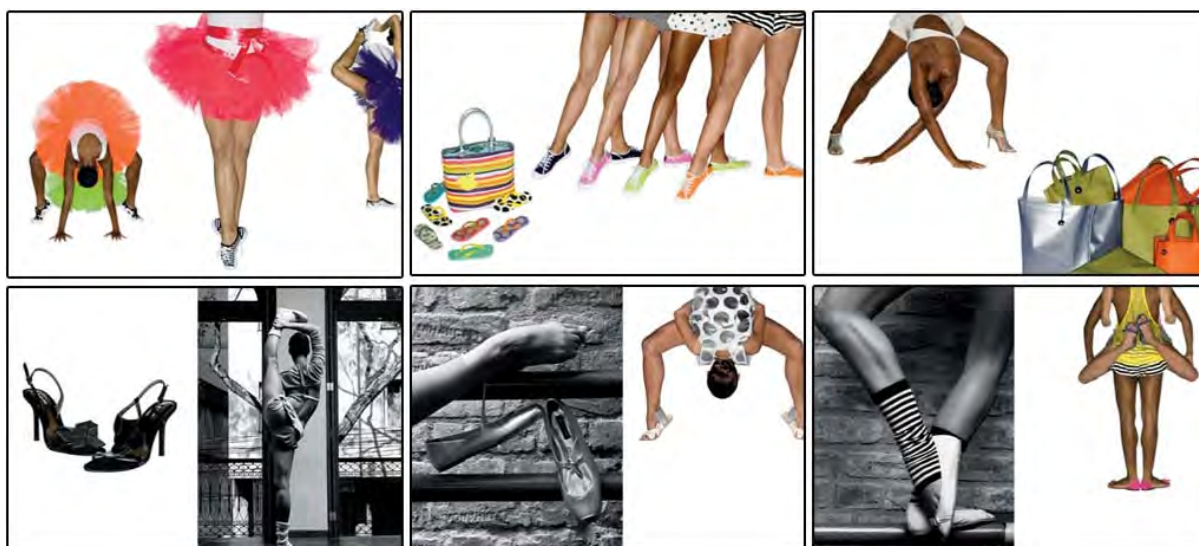


Figura 26 – Catálogo *New Order*, verão 2007/2008.

O segundo ato do espetáculo é iniciado por *As Meninas*. Ao abrir as cortinas, Deborah Colker está em cena no canto esquerdo do palco tocando no piano a sonata n° 11 em Lá maior de Wolfgang Amadeus Mozart. Enquanto isso, no espaço vazio que resta do palco, duas bailarinas dançam sobre sapatilhas de ponta, misturando a técnica clássica com a linguagem contemporânea. *Apor4* foi o primeiro espetáculo da companhia a trazer bailarinas dançando

<sup>17</sup> Informação no catálogo *New Order* coleção verão 2007/2008.

com sapatilha de ponta. Após ele, os espetáculos de Colker que vieram a seguir também se utilizaram dessa técnica para a dança contemporânea.

A música graciosa deixa as bailarinas, como que em um balanço afável, em ação para mostrar que o balé clássico é a base do trabalho de dança da companhia. Essa cena lembra muito uma sala de aula de balé clássico, onde o pianista toca ao vivo uma música para todos os passos que o professor solicita. Essa é uma relação que salta aos olhos de quem tem uma vivência em salas de aula de dança.

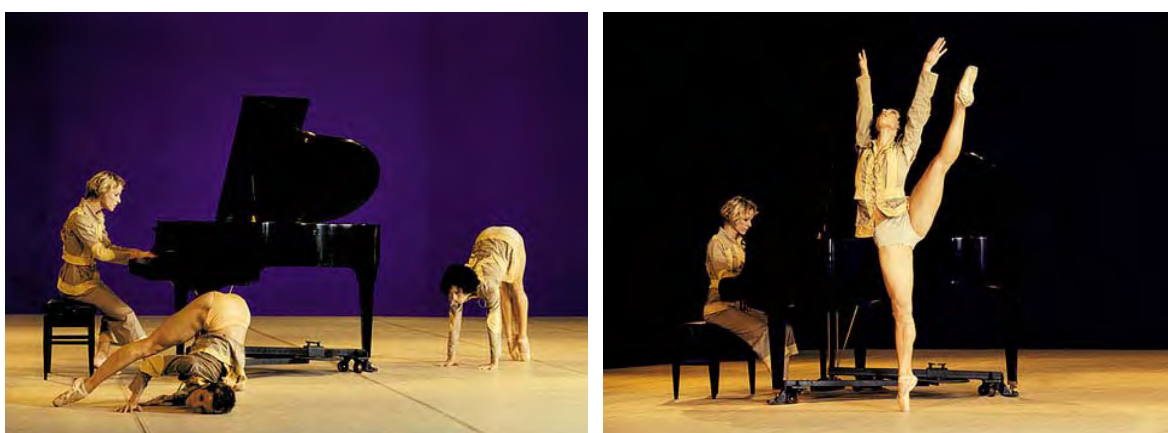


Figura 27 – *4por4*, 2002, seqüência de *Meninas*, detalhe 1.

Enquanto isso, os demais bailarinos preparam o palco para a próxima coreografia, colocando um a um os vasos que comporão o cenário. As meninas começam com um espaço amplo e vão sendo empurradas para frente do palco ao ter seus espaços limitados pelos vasos. Nesse momento elas ainda não exploram os caminhos entre os vasos, apenas vão deixando de preencher os lugares onde os objetos já estão. Ao final, sobra-lhes somente uma linha horizontal na parte posterior do palco.

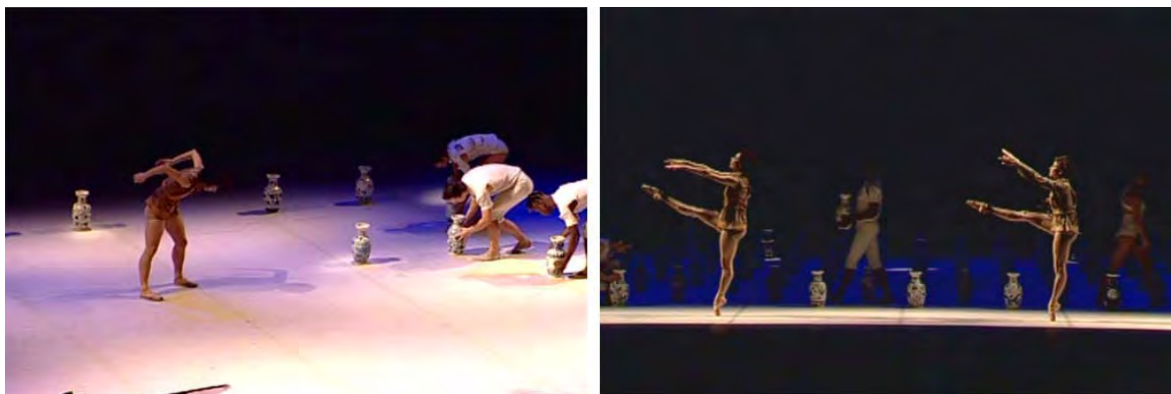


Figura 28 – *4por4*, 2002, seqüência de *Meninas*, detalhe 2.

Os figurinos dessa segunda parte são mais teatrais, no sentido de que não são tão completamente usáveis na rua quanto os da primeira parte que podem circular normalmente pela cidade sem causar um estranhamento. Em *As Meninas*, Deborah Colker veste uma camisa de alfaiataria de botão na parte frontal e uma calça no mesmo tecido e cor. É uma tonalidade “nu”, cor de pele e que se destaca pela semelhança com a cor das sapatilhas. Além disso, há uma aparência de sujo e encardido da mesma forma que as sapatilhas vão ficando ao longo do uso.

Por cima dessa camisa de manga comprida há umas amarrações com cordas em uma espécie de colete. As bailarinas também vestem essas camisas, porém com um elemento assimétrico entre elas, pois uma delas dança sem manga enquanto a outra tem a mesma manga comprida de Colker. Para elas, a parte de baixo do corpo é exposta, deixando as pernas à mostra e com total mobilidade, em um short colante, extremamente curto e cor de pele.

Assim como Marie Louise Nery (2007) fala que se pode notar os hábitos e os costumes de um povo na análise da indumentária, podemos perceber no corpo à mostra o trabalho corporal realizado no treinamento dos bailarinos. Na dança clássica, a saia de filó, conhecida como *tutu*, identifica a indumentária da bailarina e teve seu comprimento encurtado para se exibir melhor os trabalhos de pernas. Na dança contemporânea nem a saia é necessária, com um short muito curto a perna fica totalmente à mostra. Porém, essa exposição maior do corpo somente é possível após anos de história da indumentária e, mesmo assim, em alguns países isso é ainda impensável. Pois, como escreve Barthes, há a tendência de toda cobertura corporal inserir-se num sistema formal organizado, normativo, consagrado pela sociedade (2005, p.265).



Figura 29 – *4por4*, 2002, seqüência de *Meninas*, detalhe 3.

*Vasos* é o momento final do espetáculo e o que mais se destaca. É uma proposta de risco, em que os bailarinos devem dançar de forma extremamente atenta, mais do que nunca, pois qualquer movimento impreciso pode derrubar um dos 90 vasos em cena. Para a dança, independe se for um balé romântico ou uma dança moderna, antes de mais nada é preciso um palco vazio, bastidores bem ao fundo e na frente apenas luzes, bailarinos e espaço livre. Contradizendo o imaginário comum de como deve ser um palco de dança, a coreógrafa juntamente com a proposta do cenógrafo Gringo Garcia, preenche o palco com objetos de aparência frágil, limitando os espaços e exigindo uma nova consciência corporal para os bailarinos.

A posição dos vasos obedece a um rígido traçado geométrico – cada vaso deve ser colocado no lugar exato, marcado anteriormente. Entre contemplação e acrobacias, os bailarinos descobrem o seu minúsculo espaço e encontram sempre novos caminhos em meio ao labirinto, não se deixando dominar pelo medo de poder tocar ou até mesmo derrubar um vaso. Os dezoito bailarinos mostram que não só dispõem de corpos “perfeitamente” preparados, mas que também conseguem determinar ritmo e precisão. Surpreendentemente leves conseguem girar, pular, rolar, deslizar de barriga, levantar e atirar uns aos outros naquele espaço lotado, sem que nenhum vaso balance.

A Companhia de Dança Deborah Colker dispõe de um toque expressamente desportivo. A estética permanentemente ambicionada no balé muitas vezes se junta através de uma linguagem de força nos discursos de movimento. Ao mesmo tempo, os bailarinos devem

ter força para se equilibrar em posições acrobáticas e leveza para flutuar sobre os vasos e se mover com graciosidade. Delicadeza é a imagem transmitida por esse cenário. “O bacana de cada trabalho é poder usar novos limites, ir além, por isso o diferente agora é deixar o atletismo de lado e treinar a concentração. Vejo a cena dos vasos como algo bem oriental, uma inspiração que vem da tranqüilidade do oriente”<sup>18</sup>.

Por fim, descem ímãs presos por longas cordas prateadas, e que entram nestes vasos de forma que, para os bailarinos, até mesmo o espaço no ar se torna quase uma grade. Mas até então os limites se ampliam e os casais se soltam novamente para desaparecer em diferentes diagonais. No final, os vasos são erguidos, só um pouco, mas o suficiente para que se possa passar rastejando por baixo deles.



---

<sup>18</sup> Entrevista de Deborah Colker para o DVD de *4por4*.



Figura 30 – *4por4*, 2002, seqüência de *Vasos*, detalhe 1.

Os figurinos são brancos e com uma linguagem próxima ao usado em *As Meninas*. As moças usam na parte de baixo um short curtíssimo, quase um biquíni. Em cima uma camisa de botão presa para dentro do short. As camisas são trabalhadas em retalhos e tiras, algumas

têm mangas, outras em apenas um dos braços e outras ainda são mais decotadas deixando as costas à mostra e o sutiã usado por baixo. Os homens usam camisas semelhantes às mulheres, apenas adaptadas para a modelagem masculina, e em baixo uma calça justa que vai até a altura dos joelhos.

Em *Vasos*, as sapatilhas de “meia ponta” voltam aos pés dos bailarinos. A roupa não pode ser volumosa, pois eles se deslocam por espaços pequenos. A questão do espaço é muito presente e entram agachados com uma expressão corporal cuidadosa, devem se preocupar com o espaço que ocupam dançando para não derrubar nada. Nesse caso, se o figurino fosse mais volumoso, o trabalho corporal deveria ser diferente para se manter a mesma proposta de não derrubar vasos.

Essa composição de figurino obedece também ao corpo que os vestem. Segundo Marcel Mauss (1974), o corpo é um fato social total, ele é um produto biológico ou psicológico individual, mas obedece a regras sociais. Conforme o autor, as maneiras como os homens se servem tradicionalmente de seus corpos são aprendidas e específicas a cada sociedade e culturas diferentes usam técnicas corporais diferentes. Portanto, o dançar será diferente na medida em que o corpo será diferente e, conseqüentemente, o que veste esse corpo também.

Os resultados visuais, as sugestões em relação ao espaço e corpo do bailarino exigido pelo cenário, a trilha sonora, a iluminação e os figurinos de Yamê Reis compõem o espetáculo e formam um conjunto, onde todos os elementos devem ser entendidos em relação uns com outros. O resultado é uma obra que varia da precisão confinada e uma tempestade que enche o palco, revirando e girando com uma dança carregada de efeitos atléticos e pontuada por momentos de inacreditável delicadeza.

#### 4.1.2. Nó: Deborah Colker e Alexandre Herchcovitch

O espetáculo *Nó* da Companhia de Dança Deborah Colker, de 2005, transforma em dança o tema do desejo. A inspiração veio da *shibari* ou bondage japonês, que é o uso artístico de amarração sexual, envolvendo desde técnicas simples até as mais complicadas de nós, geralmente com várias peças de cordas, em geral de 6mm ou 8mm, e que podem ser de materiais diferentes.

O bondage pode parecer um interesse improvável para uma coreografia, já que amarrar um dançarino sugere ir contra a idéia de movimento. Na verdade, essa técnica pode ser vista como uma forma de esculpir o corpo e a mente, através do controle da dor e sensações. Qualquer tipo de dança lida com os mesmos controles: do movimento, da técnica, da respiração, da forma corporal.

*Nó* traz bailarinos amarrados com cordas, corpos que se aprisionam e se libertam, movimentos inspirados em um cavalo, dançarinos entrelaçados e uma mulher presa pelos cabelos. São dois atos sutilmente separados com cenas curtas e interligadas, encenadas em ritmo acelerado, solo, dueto, muita polifonia, grupos simultâneos.

Na primeira parte, 16 bailarinos se desenvolvem em um mar de cordas penduradas do teto, primeiro ao ritmo de música eletrônica e, depois, ao compasso de um concerto de piano de Maurice Ravel. A imagem inicial do espetáculo sugere que eles se lançarão em espaços aéreos. Mas logo fica claro que o foco é explorar mais profundamente o terreno do bondage e da ameaça sutil.

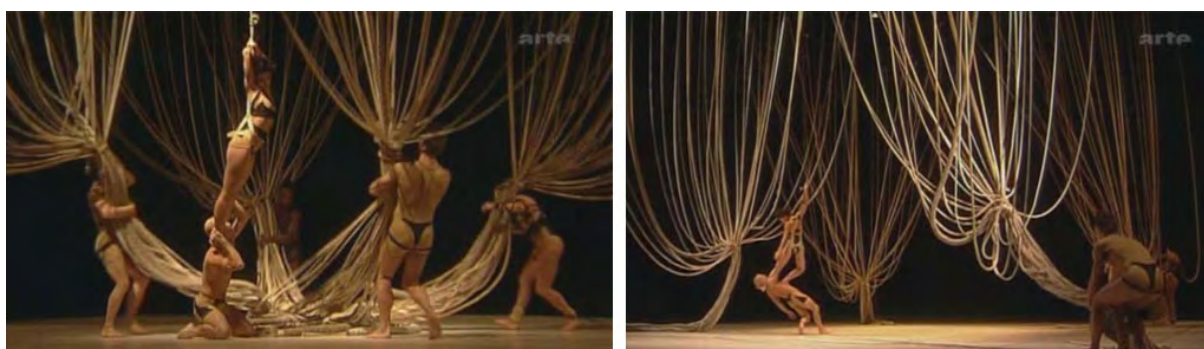
Eles se movimentam em meio a um emaranhado de 120 cordas que descem do alto do palco. Cordas que dão nós e que simbolizam os laços afetivos que nos amarram. Cordas que servem para aprisionar, para puxar, para ligar, para libertar. Enrolada nelas está uma mulher, que atua ativamente na brincadeira de pendurar-se. O homem amarra os braços da mulher atrás da cabeça. Cintos se enrolam sobre peito e abdômen, um laço é colocado em torno de seu pé, mas essa mulher parece estar no controle. Colker quer sugerir que a corda move o corpo, mas em geral é o contrário, as bailarinas movem a corda.

As cordas formam uma enorme árvore de nós, sob a qual os bailarinos se apresentam. No canto esquerdo do palco, desde um enorme emaranhado de cabelos, como uma grande peruca. A partir disso, há inúmeras combinações de passos e brincadeiras com as cordas e danças aos pares ligadas de forma solta, uma brincadeira bem acirrada com os corpos enrolando-se às cordas e as faixas elásticas vermelhas como se fossem nós.



Figura 31 – Cia Deborah Colker, seqüência de *Nó*, 2005, visão geral do primeiro ato.

As cordas depois são soltas, primeiro em quatro grupos e depois individualmente, espalhadas pelo palco, compondo uma representação de selva. Entre as cordas balançantes, como cipós, os bailarinos se enrolam em novelos de gente. Muitas vezes um parceiro segura os fios na mão, nos quais outros se equilibram em parada de mão ou engatinham. E a maneira como uma bailarina se exercita na corda vertical, os membros enrolando-se sempre de novas maneiras na corda, ou outros se seguram nas cordas, faz lembrar-se de jogos de amarrar, de prender.



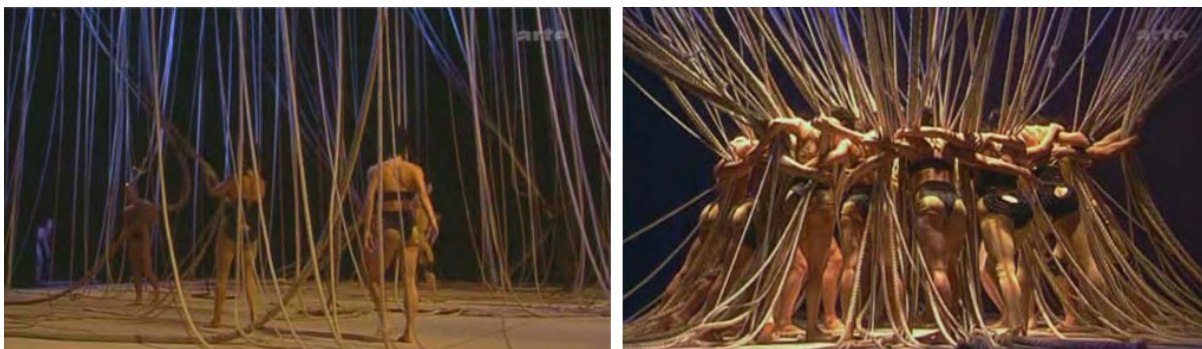


Figura 32 – Cia Deborah Colker, seqüência de *Nó*, 2005, primeiro ato detalhe 1.

Porém, tudo é insinuado e não há uma conotação abertamente sexual, pelo contrário, vemos uma ritualização, um jogo proposital com os desejos. É mais uma demonstração de confiança, quando um bailarino deixa que outro, na corda, o baixe até a posição horizontal sem que ele caia com a cara no chão.

Corda, aliás, é o material ideal para essas associações e a coreógrafa juntamente com o cenógrafo Gringo Cardia utiliza isso ricamente. Nessa coreografia, são contadas várias pequenas histórias evitando a monotonia de uma novela. As cordas são o principal recurso narrativo desde o início, quando um homem rápido, mas cuidadosamente, amarra uma mulher confiante e a suspende numa variedade de posições e cabos-de-guerra. Mais tarde, com uma corda amarrada em sua própria cintura, este mesmo homem é manipulado por outro. Dois outros jovens, amarrados pelos tornozelos, trançam num dueto uma cama-de-gato. O simbolismo “corda e nó” é muito próximo ao tema dos relacionamentos, mas as idéias coreográficas que Colker tira daí são múltiplas. “Minha obra trata de tramas de relacionamento, de domínio e submissão. Um nó é um movimento, pois para isso primeiro precisamos atar, unir outras partes. Apesar de não contarmos uma história, as cenas não são abstratas, pois podemos vislumbrar ações por trás delas”<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Informação disponível no site da companhia [HTTP://www.ciadeborahcolker.com.br](http://www.ciadeborahcolker.com.br)

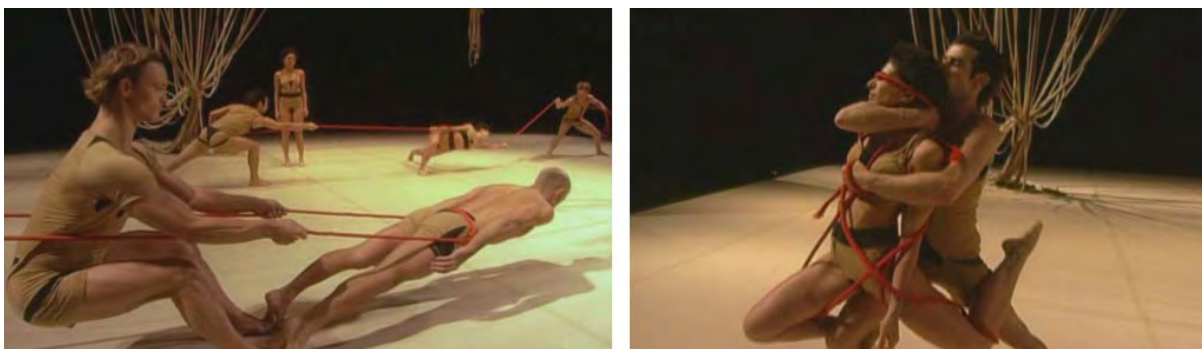


Figura 33 – Cia Deborah Colker, seqüência de *Nó*, 2005, primeiro ato detalhe 1.

No segundo ato, saem as cordas e o palco é ocupado por vermelho e branco com uma caixa transparente de 3,1 x 2,5 metros no meio, que funciona como um aquário gigante aberto em cima, feito de alumínio e policarbonato, onde os corpos se atraem e se opõem, se atam e se desatam. É uma metáfora do desejo, daquilo que se ambiciona, mas não se pode realizar. Os bailarinos equilibram técnica clássica e contemporânea em movimentos delicados e brutais.

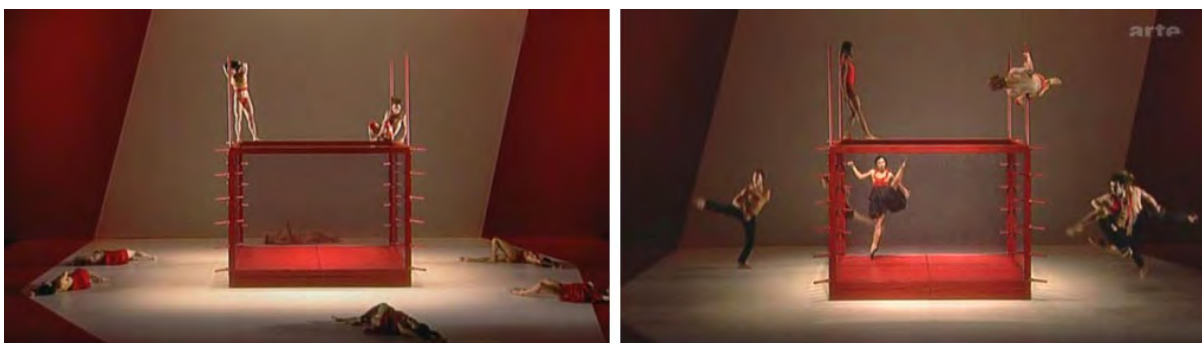


Figura 34 – Cia Deborah Colker, seqüência de *Nó*, 2005, visão geral do segundo ato.

Essa segunda parte é dominada por um alpinismo ousado, equilíbrio e queda. Também encenado em grande velocidade, introduzido pela própria coreógrafa. Muitas vezes os desejos subconscientes nunca conseguem se satisfazer, precisam se transformar continuamente e são transpostos para objetos, tendem para o fetiche. As cordas em sua coreografia remetem a isso e a caixa transparente na segunda parte também. Podemos ver o objeto desejado, mas não tocá-lo, um voyeurismo típico de nosso mundo. Para o bailarino o corpo é seu fetiche, cada parte do corpo é atentamente observada, cuidada, treinada.

Em comparação, a classificação “moda fetiche” ocorre nos anos 80, segundo Nízia Villaça (2007). É a época do desenvolvimento das multinacionais, dos *shoppings centers*, e a importância das marcas assume o relevo de fetiches que parecem anular o próprio corpo. A

década de 80, com a sedimentação do mercado da moda, vai estabelecer uma relação mais sofisticada com o corpo. A comunicação e o marketing propõem corpos perfeitos, construídos em academias com exercícios aeróbicos e vestidos em *lycra*. “O corpo mercadoria consagra a sociedade de consumo, desfila nos shoppings” (p.205). Dos anos 80 em diante tudo se torna signo, tudo anda mais rápido, semestralmente as coleções se submetem a uma renovação frenética.

Dentro da caixa de vidro, os bailarinos se movem, se acotovelam contra a parede, não deixam o outro escapar. Exibidos em sua beleza, eles satisfazem o desejo do público, como na televisão. A segunda parte transmite uma sensação de sensualidade muito mais suave, como se os bailarinos, depois de terem se libertado das amarras que os mantinham anteriormente se entregassem agora a uma dança mais elegante, ao redor de um cubo de paredes transparentes.



Figura 35 – Cia Deborah Colker, seqüência de *Nó*, 2005, segundo ato detalhe 1.

Duplas de bailarinos entram nessa caixa, com se estivessem sob uma grande lente de aumento, eles se enroscam um ao outro obsessivamente, e se transformam em imagens de submissão e violação. Enquanto outros se lisonjeiam de forma equivalente. Visões de estar soltos ou presos, ultrapassando fronteiras, num vai e vem de grupos e de gêneros masculino e feminino.

Os de dentro se exibem através das exigentes posições, os de fora se apertam voluptuosamente contra a vidraça. A caixa tem pinos nos cantos que permitem aos bailarinos pular para dentro e fora da caixa, ou corajosamente equilibrar-se sobre a borda. Este objeto se assemelha a uma vitrine e sugere muitos níveis de exibição, separação e contenção, sempre seguindo a regra: pode olhar, mas não pode tocar. A mesma regra das vitrines da moda, para tocar tem que pagar.

É uma metáfora do desejo, daquilo que se quer, mas não se pode pegar, daquilo que se vê, mas não se pode ter. Ao fundo, a voz de Elizeth Cardoso em "Preciso aprender a ser só", ilustra a solidão daquelas mulheres e de seus "clientes". A pele é espremida contra a janela. Dentro, homens e mulheres por um momento calçam sapatilhas de ponta pretas, o supremo objeto de fetiche de um dançarino. Do lado de fora, rodopiam numa seqüência de duetos das mais sofisticadas, líricas, soltas e atléticas de Colker.

Essa segunda parte é mais urbana, foi inspirada no *Red Light District* de Amsterdan. Uma zona de prostituição, onde o sexo pago é legalizado. Há cinemas eróticos, *sex shops*, bares de *strip-tease* e a exibição de danças sexuais nas vitrines. Preenchido pelo fetiche, é um espaço que se torna fascinante para quem está do lado de fora, proibido de entrar.

O figurino do espetáculo é de Alexandre Herchcovitch, o estilista brasileiro mais famoso e reconhecido internacionalmente, único representante do país na Câmara Sindical da Moda em Paris. Deborah Colker diz tê-lo chamado por sua experiência em alta costura, pelo rigor no corte, na modelagem e escolha de matérias primas, pois ela tinha inicialmente pensado em investir em vestimentas maiores<sup>20</sup>. Porém, o estilista propôs malhas pequenas e justas ao corpo.

O estilista diz que quando alguém veste sua marca, transmite informação de sua visão de mundo para os outros. Sendo assim, podemos dizer também que, Deborah Colker, ao optar por vestir seus bailarinos com as características de determinado estilista, está se preocupando com a comunicação de seus corpos em cena e com as informações que quer transmitir. Assim como Colker afirma a preocupação com a comunicação entre seu espetáculo e o público, Herchcovitch também defende um diálogo. “Muito mais do que me preocupar com cifras, comprimentos e cores de peças, meu ponto de partida é estabelecer um diálogo entre o meu universo e o da clientela”<sup>21</sup>.

Dessa forma, seguindo então a temática do desejo, os bailarinos usam malhas cor-de-pele com aplicações pretas que realçam o gênero. O tecido tenta imitar a pele de cada corpo, sendo assim, o corpo negro tem uma malha mais escura, muito próxima a sua cor natural. No primeiro ato, os detalhes sobre o “nu” são em preto, enquanto que, no segundo ato, eles acompanham a transformação de cor do cenário e mudam para vermelho. Eles simulam, por exemplo, os pêlos nas mulheres e biquínis “fios-dentais” nos homens.

---

<sup>20</sup> Informação disposta no site da companhia <http://www.ciadeborahcolker.com.br>

<sup>21</sup> Informação no site de Alexandre Herchcovitch: <http://herchcovitch.uol.com.br>



Figura 36 – Cia Deborah Colker, seqüência de *Nó*, 2005, primeiro ato detalhe 2.

No segundo ato, por cima da malha que representa uma imagem de corpo nu, Herchcovitch veste algumas peças a mais de forma aleatória nos bailarinos. Algumas mulheres entram com vestidos em cor preta ou vermelha com saias plisadas, que ao girar exibem a malha por baixo. Os homens entram com calças ou bermudas pretas que deixam espaços abertos na parte da frente ou de trás, como as perneiras de caubói, muito usadas em shows de *striptease*.

Essa proposta de figurino é uma opção para mostrar o corpo nu sem ser extremamente explícito. Elas mostram o corpo nu, porém através de desenhos sugestivos nas malhas cor de pele. Os perspicazes figurinos escondem e revelam ao mesmo tempo a pele e as partes íntimas, transformando em objeto de desejo o corpo, por mostrar o que não se pode ver, nem tocar. Ao mesmo tempo, destacam os físicos atléticos dos bailarinos, por suas formas justas e destaque das formas. É uma solução encontrada também para vestir os corpos e ao mesmo tempo deixá-los livres para se amarrarem às cordas.

Os figurinos que vestem esses corpos também são importantes emissoras de mensagens no corpo-mídia. O corpo se afirma ao se ligar a uma determinada marca de moda e agregar valores dela.



Figura 37 – Cia Deborah Colker, seqüência de *Nó*, 2005, segundo ato detalhe 2.

Portanto, esses figurinos, foram pensados a partir da forma do corpo, mas também modificam esse corpo, ao adicionar elementos a mais nas formas. Eles ampliam, como uma lupa, as partes sexuais e, por vezes, sugerem nessas malhas o desenho de amarrações e espartilhos.

#### 4.1.3. Cruel: Deborah Colker e Samuel Cisnyarck

Depois de *Nó*, onde trabalhou com a narrativa a partir de diversas fontes, Deborah Colker sentiu uma mudança na sua linguagem: a presença mais forte da dramaturgia, de metáforas e sentidos. Em *Cruel* (2008), o cotidiano é retratado a partir de suas pequenas histórias – sejam familiares, amorosas ou naquelas em que o embate é solitário e por isso

mesmo ainda mais cruel. No nono trabalho de sua companhia, a coreógrafa carioca propõe um jogo de interpretação aberta com o espectador<sup>22</sup>.

A partir dos movimentos e expressão corporal dos 17 bailarinos da companhia, são lançadas as peças do jogo, sem qualquer compromisso com a explicitação do sentido, mas sim com a exigência de sua produção. "Cada bailarino entra em cena de uma maneira muito particular. Não é um espetáculo sobre a crueldade em si. É um olhar cruel sobre temas como amor, família e um baile onde as pessoas se encontram<sup>23</sup>. Nesse espetáculo, Colker não dança e fica apenas no comando com o auxílio do diretor teatral Gilberto Gawronski,

Contudo, não é sua primeira experiência com a linguagem teatral. Ela trabalhou como diretora de movimento em "A irresistível aventura", espetáculo de Domingos de Oliveira, e, depois disso, em diversas outras peças. Era, portanto, uma idéia antiga de Deborah e de João Elias, diretor executivo da companhia, trazer essa experiência teatral para os espetáculos do grupo.

Numa construção coletiva, que durou cerca de um ano e meio, outros elementos foram incorporados ao novo trabalho, como um texto de Fausto Fawcett e uma história escrita por Fernando Muniz. "Todas essas colaborações acabaram servindo como munição nesse processo criativo, sendo absorvidas através da dança e criando uma costura nas situações que se apresentam", conta Colker<sup>24</sup>.

O espetáculo de dança, portanto, se desenvolve em quatro principais momentos, em dois atos. No primeiro deles, há a preparação para um baile, com gestuais, situações e objetos da experiência cotidiana. Assistimos a uma espécie de apresentação dos protagonistas dessas muitas "situações" que entrarão em cena.

Em seguida, à volta de um grande lustre redondo e rendado, que ocupa o centro do palco e sobe lentamente, e ao som de uma valsa de Vivaldi, de Nelson Gonçalves ou mesmo das palavras leves e roucas de Julie London, transcorre, em clima de reminiscências, o grande baile, com *pas-de-deux*, movimentos líricos e a lembrança dos romances nos grandes salões. Fica a dúvida: que baile será esse?

---

<sup>22</sup> Release do espetáculo *Cruel*.

<sup>23</sup> Release do espetáculo *Cruel*.

<sup>24</sup> Release do espetáculo *Cruel*.



Figura 38 – Cia Deborah Colker, seqüência de *Cruel*, 2008, primeiro ato.

Aos poucos, pequenas transformações de climas e intensidades denunciam o curso do tempo. O lustre sai e entra em cena uma grande mesa móvel de cinco metros de comprimento. É em torno dela que se desenvolvem as relações familiares, os encontros e desencontros que marcam as mutações dos afetos.

Com esse grande objeto em cena, a coreógrafa mantém evidente uma constante em seu trabalho: a relação primordial entre espaço e movimento, como vimos nos trabalhos anteriores. Uma centena de vasos espalhados pelo chão em *4 por 4*, uma caixa de vidro no meio do palco, foram algumas das apostas da coreógrafa.



Figura 39 – Cia Deborah Colker, seqüência de *Cruel*, 2008, primeiro ato 2.

No segundo ato de *Cruel*, um jogo de grandes espelhos que se movimentam empresta um tom surrealista ao espetáculo. Fragmentos dos corpos atravessam as estruturas, pessoas se entremeiam e se confundem. Nesse cenário de reflexos e luzes, cada um está mais só e experimentando o acúmulo de suas histórias pessoais. Sua nova aposta está no encontro entre o violento e o amoroso, o cruel e o sensível. Esse é também o encontro entre o lúdico e o trágico, o romance e a dor, o encontro entre pessoas.

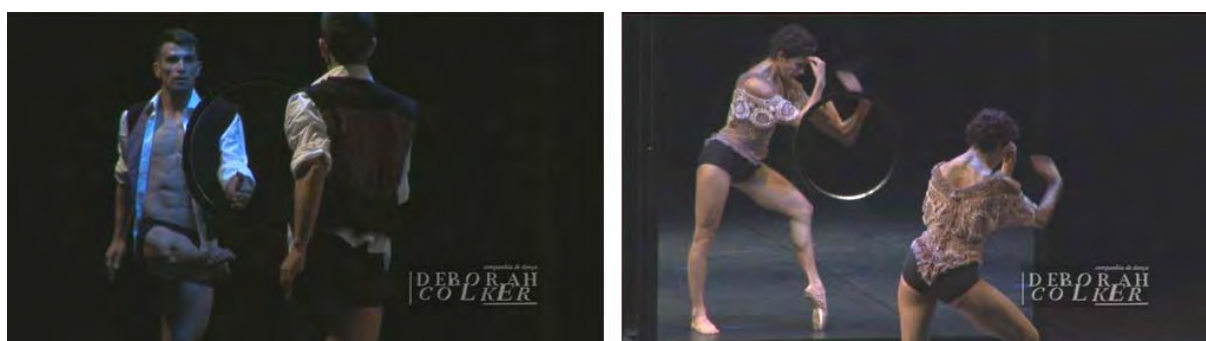




Figura 40 – Cia Deborah Colker, seqüência de *Cruel*, 2008, segundo ato.

Os antigos parceiros da companhia estão presentes em *Cruel*: Gringo Cardia, que assina a direção de arte e cenografia; Jorginho de Carvalho, que comanda a iluminação, e Berna Ceppas, responsável pela trilha sonora que funde composições originais, colagens de música clássica a expoentes da produção urbana contemporânea, criando um corpo musical ao mesmo tempo diversificado.

Os figurinos, uma leitura ao mesmo tempo clássica e contemporânea dos trajes de grandes bailes, ficam por conta do estilista Samuel Cirnansck, grande destaque nas semanas de moda de São Paulo, em sua primeira colaboração para o grupo. O estilista é autodidata em moulage<sup>25</sup> e costura. Sua primeira coleção foi inteira pintada por ele e inspirada na arte expressionista alemã – mostrava imagens de madonas, anjos e santos – levando para a passarela um conceito gótico.

Após apresentar com sucesso coleções no São Paulo Fashion Week, o estilista se mostra cada vez mais inserido no mercado de moda nacional e internacional. Suas coleções em estamparias, bordados e moulage, desenvolvidas artesanalmente, fazem com que cada

<sup>25</sup> A moulage é uma técnica francesa de modelagem tridimensional em que a criação se dá diretamente sobre o manequim, o que possibilita roupas com acabamento e caimento perfeitos, do ponto de vista da forma. A moulage é muito utilizada em alta costura, mas pode ser usada em outros segmentos, especialmente nas indústrias. É uma técnica muito antiga que está sendo resgatada por profissionais e escolas de moda, mas adaptada às necessidades e possibilidades do momento.

peça seja exclusiva. Interessado pelas nuances exclusivas de cada personalidade, ele descreve sua roupa como “imagem, expressão de sentidos, vontades, desejos”<sup>26</sup>. Sua linguagem flerta com a dramaticidade, que herdou dos tempos de trabalho para teatro e ópera.

Essa não é a primeira vez que ele assina o figurino de um espetáculo, já criou para "Don Giovanni"; "Salomé"; "La Bohème"; por exemplo. Cirnansck interpretou os movimentos e expressões de cada um dos 17 bailarinos da companhia para finalizar as 150 peças do figurino. A maioria das peças foram criadas para serem destacáveis, podendo ser usadas em dois atos diferentes. Os vestidos na verdade são duas peças, saia e blusa. Optou também por matérias especiais, como elastano e malhas tecnológicas, para garantir conforto e elasticidade.

A opção por esse estilista não é por acaso. Ele cria uma moda que dialoga com o drama, exatamente o que a coreógrafa busca nesse espetáculo. Ela procura mais uma vez um estilista inserido no mercado de moda, mas que tem um diferencial exclusivo para esse trabalho. A presença da moda na dança traz um prestígio a mais na hora de divulgar o espetáculo. Além de aparecer nos cadernos culturais, o espetáculo tem destaque também no espaço da moda na mídia.

Se tem um adjetivo que serve para os mais glamorosos estilistas, é “teatral”. A alta-costura é um território mais livre para criações. A roupa é feita para ser usada poucas vezes, pois seu valor é enorme. Além disso, no espaço dos desfiles de alta-costura, a teatralidade se destaca em meio a vestimentas que são criadas apenas para serem desfiladas, ou seja, para o espetáculo. Teatral é também um ótimo adjetivo para designar a moda de Samuel Cirnansck, especialista em vestidos de festa ricamente elaborados. Seu maior talento são corseletes como se fossemos todos convidados para um baile de época. Nada melhor do que tirar proveito desse talento para um figurino em um espetáculo onde o tema se aproxima muito do lado artístico e fantasioso da moda de Samuel.

As peças de Samuel criadas para *Cruel* se assemelham muito às da alta-costura, pois são peças artesanais e exclusivas, modeladas a partir da forma do corpo. Isso quer dizer que o formato do corpo interferirá na roupa, corpos diferentes geram roupas diferentes. Portanto, ela é única feita especialmente para cada pessoa.

Então, isso quer dizer também que tudo que interfere no corpo, modificará de forma indireta a criação desses trajes cênicos. Esse fato se dá, pois, como foi escrito anteriormente, a cultura é um sistema aberto e recebe diferentes influências. Segundo José Carlos Rodrigues

---

<sup>26</sup> Site oficial: <http://www.samuelcirnansck.com.br/br/>

(1975), a cultura dita normas em relação ao corpo, a mais simples observação em torno de nós poderá demonstrar que o corpo humano como sistema biológico é afetado pela religião, pela ocupação, pelo grupo familiar, pela classe e outros intervenientes sociais e culturais. É possível observar no nosso dia-a-dia, “o corpo se tornando cada vez mais carregado de conotações: liberado física e sexualmente na publicidade, na moda, nos filmes e romances; cultivando higiênica, dietética e terapeuticamente; objeto de obsessão de juventude, elegância e cuidados”. (p.45)

O fato de cada roupa ser exclusiva é importante, pois cada roupa será feita pensando no corpo de cada intérprete. O figurinista deve observar para quem está fazendo a roupa. Um bailarino tem quadril largo, a outra perna curta, o outro o tronco longo. A roupa não pode prejudicar o formato do corpo no palco.

Dessa forma, o corpo é a mídia da dança, o suporte onde ela se expressa. Mas é também texto e, sendo texto, carrega informações do corpo que vive em um espaço urbano. As extensões e modificações do corpo, como tinta de cabelo e tatuagens, estarão presentes também em cena, comunicando sobre esse indivíduo (McLuhan, 1973). Uma bailarina se destaca, por exemplo, em *Cruel*, pela cor chamativa de seu cabelo, vermelho intenso. A dança contemporânea permite certas interferências no corpo que a dança clássica esconde.

Para Rodrigues (1975), “o corpo é o ponto de convergência de fenômenos singulares que põem em relação íntima a natureza orgânica e a natureza social do homem, onde a Cultura e a Natureza dialogam, onde o grupo e o indivíduo se interpenetram”. No espetáculo da dança cênica, o corpo é também espaço onde o cidadão e o bailarino se encontram. O intérprete carrega consigo para o palco as interferências culturais que recebe em seu corpo como um morador de uma cidade.

Homens e mulheres aparecem em cena muito bem vestidos: eles trajando camisas e calças de bom corte; elas desfilando belíssimos vestidos de gala. Não há troca de roupa durante o espetáculo. O que acontece é que eles arrumados e vão se despindo ao longo da apresentação, as mulheres tiram as saias e os sapatos e os homens abrem as camisas e ficam de shorts. Os sapatos da companhia continuam sendo feitos pela marca de calçados e acessórios *New Order* e compõem o traje fino, uma marca forte desse espetáculo.



Figura 41 – Cia Deborah Colker, seqüência de *Cruel*, 2008, detalhe do sapato.

Os bailarinos dançam como se fossem um conjunto de câmara, com diferentes solos. Buscam fugas e caminhos, que depois se encontram. O baile que se dança é o lugar do encontro com o corpo do outro. Em casais, um corpo responde ao comando do outro e é levado, levantado ou girado pelo parceiro. O movimento corporal pressupõe um contato, espera-se uma ação para gerar uma reação. A cena de um baile no palco é uma metalinguagem: a dança dentro da dança. Além disso, representa uma volta à origem da dança cênica, especialmente do balé clássico que tem suas origens nas cortes européias do século XVII.

Essa volta à origem da dança traz também o retorno de figurinos mais luxuosos, vestidos longos e volumosos. Todos os vestidos são bordados e com diversos detalhes delicados como rendas e brilhos. Essa indumentária compõe a cena do baile e é possível devido às movimentações em casais da coreografia.

A moda na dança pode ser criada fantasticamente, mas ela não pode atrapalhar a evolução da dança. O figurino não é apenas ornamentação, é também uma linguagem, é um sistema constituído de signos que indica uma forma de expressão. Quando escolhemos cores e tecidos entre os muito possíveis e construímos uma combinação, construímos um discurso que não representa somente a roupa que vestimos, constitui um sistema complexo do qual fazem parte aspectos do econômico, social, cultural, organizacional, técnico e estético.

Podemos, então, ver a moda na dança, a partir do conceito de Barnard (2005, p.15), como um meio de comunicação e instrumento de construção de uma identidade que serve tanto ao indivíduo quanto a um grupo social inteiro. Sua mensagem, seja na rua ou em um

espetáculo, só pode ser compreendida dentro de um contexto cultural. O vestuário constitui uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, vêem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de status. As roupas, como artefatos, “criam” comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais e permitir que as pessoas afirmem identidades sociais latentes. (CRANE, 2006, p.22).

Comunicação e artes são campos que se cruzam em diferentes possibilidades. A Dança é um exemplo desse entrecruzamento, que levanta questões sobre signo, significado, imagem, entre outros. A dança pode existir como manifestação artística ou como forma de divertimento e/ou cerimônia. Como arte, a dança faz parte do universo das artes cênicas e se mostra rico espaço para análise da cultura e da sociedade.

Outro ponto interessante é que o momento inicial da criação da coreografia é sem o figurino. Depois, quando já se sabe como será, é necessário ensaiar com a vestimenta ou algo próximo para o bailarino poder sentir o personagem, saber o que limita, o que prende e o que pode mudar. O intérprete no ensaio está nu, nu no sentido figurado, porque ainda não sabe com que roupa irá colorir suas interpretações. A personagem teatral é filha de muitos pais, mas cada um tem uma obrigação específica. Ao figurinista cabe a responsabilidade de dar à personagem a vestimenta final de suas aspirações, a pele com que vai enfrentar as expectativas do público.

O corpo do *performer* modifica-se como realizador do movimento e da ação dramática. Para Mapi Cravo (2008), o corpo está em constante mutação: em cada corpo e em cada movimento há a representação de uma ideologia, de um pensamento, de uma ação. “O figurino em contato com o corpo cria novas possibilidades para a movimentação coreográfica ou mesmo a improvisação para um personagem. O figurino passa a incorporar novas maneiras de criar para o *performer*.” (p.154)

Por conseguinte, o figurino tem papel importante em cena. Pode prender ou soltar o corpo. Há uma relação forte entre roupa e movimento. Em *Cruel*, os bailarinos iniciam o espetáculo elegantemente em indumentárias de baile, suas danças são também graciosas, com uma postura esticada. Ao longo do espetáculo, eles vão se despindo, como um “fim de festa” e seus movimentos se tornam mais rastejados, agressivos, vão com frequência para o chão.

Observa-se, então, que o figurino, longe de ser figurante, possui fala, forma, cor e espaço próprios. A roupa não pode ser desvinculada de seus significados e dos corpos que a vestem. Ela discute com o corpo e reconstrói, a cada instante, novas formas de pensar a relação corpo-roupa; deve ser pensada como informação relevante a ser transmitida para o

público. Quando a roupa é deslocada de seu habitat natural, como por exemplo, de sua função prática para um ambiente cênico, ela adquire novas características.

O figurino vem carregado de certa concepção estética, das escolhas cênicas do criador e sua equipe. O vestir e o despir do performer permite criar uma familiaridade com a roupa e esta se torna sua segunda pele ou a própria pele. Cada vez que ele veste e despe seu figurino passa a ter mais conectividade com o mesmo e com a obra, porque as impressões criadas estão gravadas no figurino, tal qual na sua pele, que abre passagem para entrar e sair daquele mundo que se criou, ou seja, a obra artística. O ator, ao vestir seu figurino, acessa mais intimamente o seu personagem e a obra artística; e inversamente, à medida que ele se despe retorna novamente a sua vida cotidiana. Assim, o figurino passa a ser um mediador entre corpo e ambiente, entre performer e obra artística. (CRAVO, 2008, p.155)

Essa fala tem uma relação direta com o que Kathia Castilho e Claudia Vicentini escrevem sobre o design de moda. Para elas, ele “consiste numa tênue separação entre o corpo e o tecido que o corpo habita como uma epiderme externa, uma segunda pele” (2008, p.130). O tecido envolve o corpo e demarca a linha e a forma proposta pela modelagem que o distancia completa ou parcialmente da textura da pele; esta sutil tensão, interna à dinâmica constitutiva do traje é imediatamente percebida como efeito de sentido no olhar do outro, que vê.

O olhar adquire uma conotação tátil importante na imagem e na leitura de moda. É justamente o olhar e o tato que sensorialmente encontram-se vinculados ao vestir. É o corpo que responde esteticamente e que interage na performance do sujeito quando em uso de determinada textura e o timbre da voz são características que oscilam quando em processo de comunicação e leitura tátil que se desenvolve no contato entre corpo e textura. (CASTILHO, VICENTINI, 2008, p.130)

*Cruel* é uma série aberta de elementos narrativos que só se completa com o olhar do espectador. Corpos em movimento que exigem a decifração, histórias ordinárias, daquelas que se repetem invariavelmente na vida das pessoas, e que envolvem amores, amantes, família, laços que atam e desatam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo da comunicação é bastante complexo e, sem transdisciplinariedade, o seu estudo não ocorre. O estudo desse campo incorpora conhecimentos de diferentes disciplinas

das ciências, sobretudo, sociais. Sociologia, História, Psicologia e até mesmo a Arte percorre caminhos que se cruzam com a Comunicação.

O encontro de diferentes esferas em um contexto de intertextualidade atinge seu ápice na pós-modernidade. “Convergir não significa identificar-se. Significa isto sim, tomar rumos que, não obstante as diferenças, dirijam-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder contornos próprios” (SANTAELLA, 2005, p.7). Comunicação e as artes se encontram e criam diálogos conjuntos.

Sendo assim, a partir da ótica da comunicação, este trabalho mostrou-se como uma proposta de estudo convergente entre duas áreas: a moda e a dança. Foi considerado que toda comunicação atua em um determinado contexto sócio econômico cultural, e os códigos nela inseridos sofrem influência direta do meio onde se processam. Assim é que os códigos de vestir, de comportamento, de saúde e de beleza sofrem alterações dependendo da sua relação com espaço e tempo.

O estudo da comunicação não-verbal foi importante para entender que ela não pode ser desvinculada do contexto individual ou de natureza social ao qual pertence. A dança e a moda, sendo uma forma de comunicação não-verbal também devem estar contextualizados. As vestimentas e os movimentos fazem parte dos inúmeros canais de comunicação que o indivíduo utiliza para expressar suas emoções e sua personalidade, comunicar atitudes interpessoais, transmitir informações nas cerimônias, nos rituais, na publicidade, nas artes, nos encontros sociais e políticos.

Outro conceito importante foi o de corpo mídia. Partindo dos estudos de Harry Pross (1972) e Helena Katz (2006), entendemos o corpo como a primeira mídia do homem. Portanto, o corpo como um meio de comunicação se altera a cada alteração da cultura e da sociedade da qual faz parte. Na mídia que o corpo mídia emprega, a informação fica no corpo e, ao mesmo tempo, se torna corpo. O corpo é sempre mídia de si mesmo e de cada momento dos seus estados, por isso, o corpo não é, o corpo está sempre sendo um corpo processual e em co-dependência com as trocas que realiza com os outros corpos e com o ambiente.

As mensagens trazidas pelo corpo-mídia são idéias e conceitos que o tornam símbolo com caráter cultural, emblemático e de culto. Por isso, ao estudar a moda e dança como sistemas que se relacionam com o corpo, devemos considerar este conceito de corpo mídia como fundamental.

A moda e a dança começam a partir da observação do corpo. As roupas e os adornos que o vestem são importantes emissoras de mensagens e a dança se expressa através dele. O

corpo é mídia e mensagem ao mesmo tempo. Da mesma forma, para acontecer, a dança precisa de um suporte, um lugar onde o movimento possa acontecer. O corpo é o local dessa experiência. Ele é a mídia da dança, mas também é mensagem e a dança somente pode existir através dele.

A bailarina, durante anos, teve seu corpo modelado e trabalho a partir das exigências técnicas e estéticas do balé clássico, apenas reproduzindo movimentos (SIQUEIRA, 2006). Com a dança moderna, a bailarina tira as sapatilhas e coloca os pés no chão, se desprende dos enormes figurinos e espartilhos e veste túnicas leves. O corpo dócil da bailarina clássica se transforma em corpo pensante e criativo a partir de então.

Na moda, podemos fazer uma relação semelhante. Antes de serem *top models*, quem vestia a moda era chamada de manequim. Isso significa que era apenas um suporte no qual a roupa tomava forma. A moda proposta de Nízia Villaça (2007), representante dos anos 50, refere-se ao período em que as regras do vestir obedecem ao que as revistas da época sugerem sob a influência estrangeira. Era uma ditadura da moda liderada pelo *New Look* de Dior em que todos os corpos deveriam vestir os mesmos modelos. Sabe-se, no entanto, que nem todos os modelos de roupa caem bem em todos os corpos. Além disso, não havia uma preocupação com o conforto e os corpos muitas vezes ficavam com seus movimentos presos em função dos ditames da moda. Mais uma vez há a presença do corpo docilizado.

Contudo, assim como a dança permite outras possibilidades criativas a partir do corpo, a moda também se liberta da ditadura e, hoje, diversos estilos estão dispostos ao mesmo tempo nas vitrines para serem escolhidos. Essa relação entre corpo e moda, corpo e dança, está inserida no mesmo contexto social e recebe as mesmas influências culturais. Ao mesmo tempo em que a moda propõe novas modelagens, o corpo é celebrado na dança, abrindo novos caminhos artísticos.

Outra característica semelhante entre moda e dança é que ambas passam por momentos de renovação. A dança não tão constantemente quanto a moda, mas, no caso de Deborah Colker, ela busca sempre uma novidade ou algo que possa impressionar o espectador. Essa novidade, no entanto, como ocorre também na moda, não precisa ser necessariamente nova, pode ser uma interpretação de um momento mais antigo da história da dança.

Sobre a moda atual, pode-se dizer que ela é um grande *remix* do que já foi usado em outras décadas. Usa-se também influências de culturas distantes do centro da moda. A Índia, a África, os índios americanos são exemplos de inspirações para o mundo *fashion*. Da mesma

forma, a dança contemporânea também une diferentes técnicas e estéticas em seus espetáculos. O uso do bondage em *Nó* é um exemplo disso. Além disso, a própria composição de movimentos no momento de criação de um espetáculo é também um *remix*.

Pode-se considerar que, de maneira análoga à moda, a dança em suas manifestações, denota também o espírito da época - *Zeitgeist*. Olhando para a moda, como ponto de partida para a análise vemos que, tal como a dança, na criação de uma peça, estão envolvidas várias questões práticas “o costureiro, ao criar um modelo, resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos” (SOUZA, 1987, p.33).

Portanto, tudo é sujeito à moda. As realizações em diferentes áreas dependem do gosto contemporâneo. Um trabalho pode ser compreendido e admirado em uma época e depois descartado. Essas concepções estão em constante mudanças e, por isso, ao vermos fotos de moda dos anos 80, não conseguimos nos imaginar usando *mullets*, pochetes ou ombreiras. Alguns elementos podem ser aproveitados hoje em dia, mas não o *look* inteiro. Da mesma forma, ao assistirmos o registro em vídeo de um balé clássico de 1950, o corpo e a técnica das bailarinas nos causam estranhamento.

Interessante pensar também que o espaço do baile, apresentado por *Cruel*, sempre foi um lugar de encontro e exibição de modas. Para o baile das cortes européias, as pessoas escolhiam seus melhores trajes e se ornamentavam da melhor forma para ao mesmo tempo ver e ser visto. Atualmente, a pista de dança de discotecas serve também para lançar modas. Podemos citar como exemplos a moda disco e a do *funk* no Rio de Janeiro. Como palco para todas as manifestações, a cultura das discotecas surge como o ambiente mais propício para a explosão da moda jovem.

Além disso, a pista de dança é um ótimo espaço para o indivíduo expressar uma identidade, um comportamento, sua adesão a determinada “tribo” e o não-pertencimento a outras. Os signos utilizados por uma pessoa ou grupo podem criar padrões, representando determinado ritual ou caracterizando certa atitude – as calças apertadíssimas do *funk* carioca, o chapéu de palha do sambista, o penteado moicano e as roupas de couro do *punk* - o que pode contribuir para a identificação da mensagem. As bailarinas também se constituem uma tribo com uma indumentária característica.

Nessa perspectiva, Comunicação e artes são campos que se cruzam em diferentes possibilidades. A Dança é um exemplo desse entrecruzamento, que levanta questões sobre signo, significado, imagem, entre outros. Ela também pode ser um objeto de estudo do campo da comunicação, podendo ser analisado do ponto de vista técnico e estético. Como arte, a

dança faz parte do universo das artes cênicas e se mostra rico espaço para análise da cultura e da sociedade.

É possível olhar, conseqüentemente, o espetáculo como um sistema de comunicação e a relação entre emissor e receptor está inserida nesse processo, pois a mensagem não é algo pronto e consolidado, ela se encontra em procedimento de transformação no momento em que é enviada. Às vezes o que um espetáculo pretende é provocar estranhamentos ou incômodos. Segundo Siqueira, a troca constante e o contato com diversos contextos fazem com que cada indivíduo comunicativo carregue consigo uma polifonia, um conjunto de vozes ou discursos que vão atuar no processo de significação e no de construção/transformação do sentido. (SIQUEIRA, 2006, p.25).

Deborah Colker busca sempre a colaboração de diferentes artistas em seus trabalhos e mostra o que Sábato Magaldi fala sobre a coletividade do espetáculo. Ela procura a síntese de elementos artísticos e convida profissionais que nunca tinham tido uma relação direta com a dança, com exceção de Gringo Cardia. A presença dos estilistas Yamê Reis, Alexandre Herchcovitch e Samuel Cisnyarck demonstra uma preferência da diretora da companhia ao tentar trazer para os palcos influências da cidade onde tem sede. Os figurinos que vestem seus bailarinos têm uma forma urbana característica, apesar da presença de um exagero a mais que o espetáculo cênico exige, como também acontece nos desfiles de moda que apresentam *looks* excessivos.

A partir da análise dos espetáculos, observamos então que a função da vestimenta é contribuir para a elaboração do personagem, mas seu resultado constitui também um conjunto de formas e cores que intervém no espaço cênico. Tudo depende da linguagem do espetáculo, definida pelo diretor. “O figurino de teatro – quaisquer que sejam as opções estéticas e ideológicas, determinantes em sua concepção – deve ser um dos laços entre o público, a representação e a realidade, mesmo que seja a mais abstrata e imaginária” (MUNIZ, 2004, p.24).

Ademais, a indumentária cênica da dança acompanha os padrões da época em que acontece, assim como o local também pode influenciar. Para o estudo dessa questão, a relação corpo-roupa na sociedade é fundamental, ou seja, a forma como essa relação acontece nas ruas reflete na interação dentro do teatro entre bailarino e seu figurino. Como vimos, a indumentária cênica de Deborah Colker têm características muito urbanas e se assemelha às roupas de quem está na platéia.

A moda cumpre objetivos que estão na vanguarda de qualquer expressão artística. Ela pode, assim como a arte, comunicar, protestar, encantar, ou meramente declarar sua existência. As possibilidades são ilimitadas. No entanto, o vínculo mais poderoso entre arte e moda é a busca incessante pelo belo. Além disso, moda quando se encontra em um espetáculo da dança cênica ela se encontra em um espaço da arte.

Dessa forma, um quadro ou uma coreografia, no caso da Dança, e uma coleção de um estilista estão impregnados de significados e sentidos, trabalhando em nosso imaginário, podendo nos atrair. Existe moda mais conceitual como a arte, assim como também existe arte mais comercial, como a moda.

As bailarinas quando vestem a moda em cena assumem a postura de modelo, no entanto a roupa estará sempre em movimento e se transformará a cada instante. O estilista ao criar pensa no corpo e em tendências. Para realizar um trabalho na dança, é preciso que ele considere que esse corpo estará em movimento, eles devem vestir um corpo que dança. E, sendo assim, mesmo que a roupa venha do cotidiano, é preciso fazer modificações que a dança exige, como utilizar tecidos mais elásticos e fazer pequenas aberturas para não prender nenhum movimento.

Nessa perspectiva, a roupa que veste o bailarino ajuda a compor o seu personagem e muitas vezes pode interferir na representação. Por exemplo, em uma mesma coreografia, se o corpo está coberto por uma longa saia, as pernas estão escondidas e seus movimentos serão menos visíveis, enquanto que uma calça justa os exhibe. A escolha de determinada indumentária dependerá da criação conjunta entre figurinista e coreógrafo.

Tanto a roupa pode se modificar a partir das exigências da dança, como o movimento da dança se transformar a partir da forma da roupa. Da mesma forma, como moda e dança estão inseridos em um contexto cultural, a moda da rua pode influenciar a indumentária cênica da dança, e as transformações da vestimenta da dança podem motivar mudanças na moda cotidiana, como vimos com Isadora Duncan.

Por fim, percebe-se que os corpos que vestem a moda na dança contemporânea são diferentes dos que vestem a moda na mídia. Nas revistas e passarelas, os corpos das *top models* são magérrimos e longilíneos. Na dança clássica o corpo também deve ser muito leve, mas ele é trabalhado exaustivamente. A dança contemporânea, por outro lado, permite corpos mais volumosos e musculosos. Além disso, enquanto os bailarinos contemporâneos desenvolvem um trabalho corporal que os levam muitas vezes ao chão, os clássicos sempre

pensam em alcançar as alturas. O figurinista deve direcionar para quem está fazendo a roupa, ela não pode prejudicar o formato do corpo no palco, nem sua movimentação.

## REFERÊNCIAS

BACCEGA, Maria Aparecida. *A construção do campo comunicação/educação: alguns caminhos*. In: Revista USP nº48, São Paulo, p.18-31.

BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin. *Cultura, consumo e identidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BARDI, Pietro Maria. *Pequena história da arte: introdução ao estudo das artes plásticas*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

BARNARD, Malcolm. *Moda e Comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BARTHES, Roland. *O Sistema da moda*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.

\_\_\_\_\_. Semiologia e urbanismo. In: \_\_\_\_\_. *A Aventura Semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.181-190.

\_\_\_\_\_. *Inéditos vol.3 – Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis, Vozes, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política, In: *Obras escolhidas, vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BUYSENS, Eric. *Semiologia e comunicação lingüística*. São Paulo, Cultrix, 1972.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Latinos-americanos à procura de um lugar no espaço*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

\_\_\_\_\_. *Culturas Extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

CASTILHO, Kathia (org.). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008.

\_\_\_\_\_. VICENTINI, Claudia. O corte, a costura, o processo e o projeto de moda no re-design do corpo. In: CASTILHO, Kathia (org.). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008.

\_\_\_\_\_. MARTINS, Marcelo. *Discursos da Moda: semiótica, design e corpo*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

\_\_\_\_\_. *Moda e linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

CATOIRA, Lu. *Produção de moda, a estética da imagem*. Anais do 3º Colóquio de Moda, Belo Horizonte, 2007. CD-ROOM.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre, UFRGS, 2002.

CIDREIRA, Renata Pitombo. *Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CORRAZE, Jacques. *As comunicações não-verbais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.

CRAVO, Mapi. Figurino: a pele do performer. In: *Coleção Dança Cênica: Pesquisas em Dança volume I*. XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra e TORRES, Vera. Joinville: Letradágua, 2008. p.153-166.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

DURKHEIM, Emile. *Os pensadores – As formas elementares da vida religiosa*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

FARACO, Fabiana. A suscetibilidade das bailarinas clássicas aos transtornos alimentares. In: *Coleção Dança Cênica: Pesquisas em Dança volume I*. XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra e TORRES, Vera. Joinville: Letradágua, 2008. p.139- 151.

FEATHERSTONE, Mike. *A globalização da complexidade: pós-modernismo e cultura de consumo*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.11, n.32, 1996a. p.105-124.

\_\_\_\_\_. *Localismo, Globalismo e Identidade Cultural*. Revista Sociedade e Estado, Rio de Janeiro, Relume Dumará, v.11, n.1, jan./jun. 1996b. p.9-39.

\_\_\_\_\_. *O Desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo : Ática, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1989.

FREITAS, Ricardo. Comunicação, consumo e moda: entre os roteiros das aparências. In: *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo: ESPM, 2005. Vol.3 n.4 p.125-136.

\_\_\_\_\_. *Corpo e consumo: a estética carioca*. In: Villaça, N. et al *Que Corpo É Esse?* Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

GARCIA, Carol. *Moda e identidade no cenário contemporâneo brasileiro: uma análise semiótica das coleções de Ronaldo Fraga*. Dissertação de mestrado (Comunicação e Semiótica). PUC-SP, São Paulo, 2002.

GARDIN, Carlos. *O corpo mídia: modos e moda*. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; CASTILHO, Kathia, Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008. p.75-83.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'água, 2004.

GOMES, Renato. *A Cidade como arena da multiplicidade*. Rio de Janeiro: E-compós, edição nº1, dez. 2004. Disponível em: <[www.compos.org.br/e-compos](http://www.compos.org.br/e-compos)>. Acesso em: 14 abr. 2009.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

HOLLANDER, Anne. *O Sexo e as Roupas: a Evolução do Traje Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

IANNI, Octavio. *Teorias da Globalização*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. As Ciências sociais na época da globalização. *Revista Brasileira Ciências Sociais* vol.13 n.37, São Paulo Junho 1998. p.33-41

JONES, Cura, MAIR, Avril (Ed). *Fashion Now*. Köln, Taschen, 2005.

KATZ, Helena, *Todo corpo é corpo mídia*. *Comciência*, v. nº 74, p.25-30, 2006. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87>. Acesso em: 14 abr. 2009.

KLEINUBING, Neusa. Experiências em dança: possibilidades de transformação da imagem corporal do corposurdo. In: *Coleção Dança Cênica: Pesquisas em Dança volume I*. XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. Joinville: Letradágua, 2008. p.139- 151.

LABAN, Rudolf Von. *The mastery of movement*. Londres: Macdonald and Evans, 1960.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *A Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOIZOS, Peter. Vídeos, filmes e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis, Vozes, 2007, p.137-155.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Afiliada, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1973.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento - Pesquisa Qualitativa em Saúde*. São Paulo: Hucitec-Abrasco, 1992.

MIRANDA, Ana Paula. Palestra *Consumo de Moda no evento Moda + Visão Senac Rio*. Rio de Janeiro, 24 mar 2009.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

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

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

NERY, Marie Louise. *A Evolução da Indumentária: subsídios para a criação de figurino*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PALOMINO, Érika. *A Moda*. São Paulo: Publifolha, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PROSS, Harry. *Medienforschung (Investigação da mídia)*. Darmstadt: Carl Habel, 1972.

POLHEMUS, Thed. *Streetstyle: from Sidewalk to Catwalk*. London: Thames & Hudson, 1997.

RESENDE, Fernando. *Cidade, Comunicação e Cultura: a diferença como questão*. In: Logos n° 22 Comunicação e Cultura Metropolitana. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. p.118-136.

RODRIGUES, José Carlos. *O tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

ROSA, Luciana. *Uma experiência fenomenológica: o corpo que dança*. In: Coleção Dança Cênica: Pesquisas em Dança volume I. XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra e TORRES, Vera. Joinville: Letradágua, 2008. p.59 - 72.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Porque as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

\_\_\_\_\_. *O que é semiótica*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. *Comunicação e Pesquisa: Projetos para Mestrado e Doutorado*. São Paulo, Hacker, 2001.

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: Velho, Otávio Guilherme. (Org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979, p.11-25.

SIQUEIRA, Denise. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

\_\_\_\_\_. Dança contemporânea: fenômeno urbano, questão de comunicação. In: Ricardo Ferreira Freitas; Rafael Nacif. (Org.). *Redes urbanas: comunicação, arte e tecnologia*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007, p.79-104.

\_\_\_\_\_. Dança na rua: arte como representação e comunicação na cidade. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 2008, Natal. Intercom 2008: Mídia, ecologia e sociedade. São Paulo: Intercom, 2008. v. 1. p.1-15.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo : Cia. das Letras, 1987.

SOUZA, Maria da Glória. Palestra *Cultura Brasileira, Moda e Globalização*. Fórum Social Mundial. Porto Alegre, 07 abr 2003. Disponível em: <[http://www.forumsocialmundial.org.br/dinamic.php?pagina=of\\_cultura\\_brasil\\_po](http://www.forumsocialmundial.org.br/dinamic.php?pagina=of_cultura_brasil_po)>. Acesso em: 10 jun 2009.

SOARES, Marília, XIMENES, Maria Alice. *Uma análise sobre a influência das Bailarinas na Moda – Intersecções*. Colóquio de Moda, 2007 Belo Horizonte.

VARGAS, Caroline. *Corpo e Imagem: um estudo sobre a construção da identidade feminina através da Fotografia de Moda da revista Vogue francesa dos anos 20 e 30*. São Paulo: CD da COMPÓS, 2008.

VILLAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. Barueri: Estação das letras, 2007.

\_\_\_\_\_. CASTILHO, Kathia (Orgs.). *Plugados na Moda*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.

\_\_\_\_\_. GÓES, F (Orgs.). *Em Nome do Corpo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1998.

\_\_\_\_\_. Nízia. *A multiplicação dos corpos na comunicação artística: representação e antropologia*. Metacorpos. 1 ed. São Paulo: Paço das Artes/Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2003, v. 1, p.63-82.

WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de sonhos: moda e modernidade*. Lisboa: Editora Stenta, 1985.

### **Periódicos:**

BALLET INTERNACIONAL – TANZ AKTUELL, Berlim, Friedrich Berlin Verlag, Mar de 1998. Mensal.

FOLHA DE SÃO PAULO, coluna de Mônica Bergamo, 06/06/2007

PALOMINO, Erika. Dramas de Fashionista In: *Vogue* n° 287. São Paulo: Carta Editorial, 2002.

REVISTA O GLOBO, *Consumidos pelo Consumo*. 15 de março de 2009, p. 24-29. Semanal.

REVISTA *Veja*, 24 de setembro de 2003

VOGUE BRASIL, São Paulo: Carta Editorial. 2002-2005. Mensal.

### **Sites:**

BBC Brasil online, *Semana de moda de Madri proíbe modelos 'magras demais'*, 13 set 2006. Disponível em: <[http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/story/2006/09/060913\\_espanha\\_modelos.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/story/2006/09/060913_espanha_modelos.shtml)>. Acesso em: 14 abr. 2009.

BBC Brasil online, *Milão lança código de conduta contra modelos 'anoréxicas'*, 23 set 2006, Disponível em: <[http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2006/09/060923\\_milao\\_codigomodarw.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2006/09/060923_milao_codigomodarw.shtml)>. Acesso em: 14 abr 2009.

CANTÃO. Site institucional da marca. Disponível em: <[www.cantao.com.br](http://www.cantao.com.br)>. Acesso em: 14 abr 2009.

CIA DEBORAH COLKER. Disponível em: <<http://www.ciadeborahcolker.com.br>>. Acesso em: 10 jun 2009.

DIÁRIO DO NORDESTE, *Inaugurada Lojas Americanas*. Publicado em: 12 dez 2007. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=494846>>. Acesso: 14 abr 2009.

LILIAN PACCE. *Modelos Negras*. Publicado em: 22 mai 2009. Disponível em: <<http://www.lilianpacce.com.br/tag/modelos-negras>>. Acesso em: 10 de jun 2009.

MODALOGIA. Notícias sobre moda. Publicado em 02/03/2009. Disponível em: <[www.modalogia.com](http://www.modalogia.com)>. Acesso em: 14 abr 2009.

MODALOGIA. Notícias sobre moda. Publicado em 16/03/2009. Disponível em: <[www.modalogia.com](http://www.modalogia.com)>. Acesso em: 14 abr 2009.

O OBSERVADOR. *Porto Velho Shopping é inaugurado*. Publicado em: 30 out 2008. Disponível em: <[www.oobservador.com/nacional/not\\_nac1698,0.html](http://www.oobservador.com/nacional/not_nac1698,0.html)>. Acesso em: 14 abr 2009.

PÁGINA 20 ONLINE, *Giro Geral*. Publicado em: 21 abr 2007. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/pagina20/21042007/giro\\_geral.htm](http://www2.uol.com.br/pagina20/21042007/giro_geral.htm)>. Acesso em: 14 abr 2009.

SAMUEL CIRNANSCK. Disponível em: <<http://www.samuelcirnansck.com.br/br/>>. Acesso em: 10 jun 2009.

SPFW. *Modelos Negras*. Publicado em: 09 abr 2009. Disponível em: <[http://www.spfw.com.br/noticia\\_det.php?c=3304](http://www.spfw.com.br/noticia_det.php?c=3304)>. Acesso em: 10 jun 2009.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br>>. Acesso em: 10 jun 2009.

ALEXANDRE HERCHCOVITCH. Disponível em: <<http://herchcovitch.uol.com.br/>>. Acesso em: 10 jun 2009.

### **Espetáculos:**

*4POR4*. Companhia de Dança Deborah Colker. Teatro João Caetano, 2002.  
*NÓ*. Companhia de Dança Deborah Colker. Teatro João Caetano, 2005.  
*CRUEL*. Companhia de Dança Deborah Colker. Teatro João Caetano, 2008.

### **Outros:**

Programa do espetáculo *4por4*.  
 Catálogo *New Order* coleção verão 2007/2008.  
 Release do espetáculo *Cruel*.