



CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIVATES
CURSO DE TECNOLOGIA EM DESIGN DE MODA

**MODA BALLET: UMA ANÁLISE DOS FIGURINOS DE ENSAIO
PARA A CONSTRUÇÃO DE COLEÇÃO PARA
O PÚBLICO ADOLESCENTE**

Camile Ullmann

Lajeado, junho de 2017



Camile Ullmann

MODA BALLET: UMA ANÁLISE DOS FIGURINOS DE ENSAIO PARA A
CONSTRUÇÃO DE COLEÇÃO PARA O PÚBLICO ADOLESCENTE

Trabalho de Conclusão de Curso, do Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda, do Centro Universitário UNIVATES, apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de tecnóloga em Design de Moda.

Orientadora: Profa. Ma. Josiane Andréia da Costa Schmitt

Lajeado, junho de 2017

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	4
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	5
2.1 Contexto Histórico.....	5
2.2 Figurinos de ensaio modernos e contemporâneos.....	8
3 MODA E DANÇA.....	11
4. METODOLOGIA.....	12
5. ANÁLISE DOS FIGURINOS DE ENSAIO DE BALLET COM BASE NAS FUNÇÕES DO DESIGN.....	13
5.1. Função Prática: a ergonomia.....	13
5.2. Função Estética: as cores.....	16
5.3. Função Simbólica: as linguagens.....	19
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	22
7. REFERÊNCIAS.....	23

MODA BALLET: UMA ANÁLISE DOS FIGURINOS DE ENSAIO PARA A CONSTRUÇÃO DE COLEÇÃO PARA O PÚBLICO ADOLESCENTE

Camile Ullmann

Resumo: Moda e dança são linguagens não-verbais, transmissoras de mensagens através do corpo. Misturam-se utilizando roupas e acessórios para criar personagens, expressar a cultura e o interior do ser. A roupa de dança necessita ser funcional, ergonômica e acompanhar os movimentos dos bailarinos. Mas a preocupação pela funcionalidade acabou por negligenciar os aspectos estéticos e simbólicos das vestes, impedindo o bailarino de usar, de maneira satisfatória, as roupas também no ambiente urbano. As funções estética e simbólica são muito importantes para o adolescente, pois nessa fase tem-se necessidade de se expressar de diversas formas, sendo a roupa uma aliada na expressão real de si mesmo, em qualquer lugar. Por meio de revisão bibliográfica, levantamento de dados e entrevista com escolas de *ballet* pelo mundo, analisou-se os aspectos funcionais, as necessidades e proibições das roupas de bailarinas usadas em sala de aula, além de aspectos estéticos, funcionais e simbólicos através das funções do *design*, como as cores, a ergonomia e a linguagem. Para a criação de uma coleção de moda que transite da sala de aula às ruas, conclui-se que essa deve respeitar os aspectos históricos da construção dos figurinos do *ballet* como questões funcionais e visuais, além de atender os anseios dos adolescentes, em uma mistura entre as linguagens Feminilidade, Saúde, Maturidade Sexual e Imaturidade. Fortalece-se, assim, a união entre moda, dança e adolescência.

Palavras-chave: Moda. Ballet. Adolescente. Figurinos de ensaio.

Abstract: Fashion and dance are nonverbal languages, transmitting messages through the body. They mix using clothes and accessories to create characters, to express the culture and the interior of being. The dance clothing needs to be functional, ergonomic and to accompany the movements of the dancers. But the concern for functionality eventually neglected the aesthetic and symbolic aspects of the clothes, preventing the dancer from satisfactorily wearing the clothes also in the urban environment. The aesthetic and symbolic functions are very important for the teenager, because at this age it is necessary to express themselves in different ways, clothing being an ally in the real expression of themselves, anywhere. Through bibliographical review, data collection and interview with ballet schools around the world, the functional aspects, the needs and prohibitions of the clothes of ballet dancers used in the classroom were analyzed, as well as aesthetic, functional and symbolic aspects through the functions of design, such as colors, ergonomics and language. For the creation of a fashion collection that transits from the classroom to the streets, it is concluded that this must respect the historical aspects of the construction of the ballet costumes as functional and visual issues, as well as meeting the wishes of the adolescents, in a mixture between the languages Femininity, Health, Sexual Maturity and Immaturity. This strengthens the union between fashion, dance and adolescence.

Keywords: Fashion. Ballet. Teenager. Costumes assay.

1. INTRODUÇÃO

A moda é uma linguagem não verbal capaz de transmitir as mais diversas mensagens sobre quem somos, o que gostamos e sentimos (RODRIGUES, 2009). Da mesma forma, o *ballet* clássico se apropria desse tipo de linguagem e, sem usar palavra alguma, utiliza o corpo como suporte no seu processo de comunicação com o público. Moda e dança misturam-se nesse contexto e se utilizam de roupas e acessórios para contar histórias, passar sensações ou narrar enredos de um personagem.

A moda interage com o *ballet* dentro e fora dos palcos e ensaios, em uma incessante mistura entre figurino e ritmo. Segundo Polo e Schneider (2009), para os ensaios, a roupa dos bailarinos necessita ser funcional: ela deve acompanhar os movimentos e respeitar as formas do corpo, através de estruturados conceitos ergonômicos. Tanta preocupação com a questão prática acabou por negligenciar as funções estéticas e simbólicas, fatores esses indispensáveis em um processo de *design*, tornando os figurinos para ensaios de *ballet* clássico elementos que não transcendem o ambiente das escolas de dança. Este pode ser entendido como um dos problemas dos figurinos atuais para ensaios de *ballet* clássico: sua aparência não permite que sejam usados de maneira satisfatória fora dos palcos e tampouco têm carregado significados simbólicos capazes de ultrapassar os valores estéticos ou funcionais. Os figurinos para ensaios, se acompanhados dos fundamentos da moda e das funções do *design*, podem se tornar mais atraentes e desejados, ampliando a sua utilização e funcionalidade para fora dos palcos.

O presente estudo parte das necessidades da criação de figurinos para ensaios de *ballet* com foco no público adolescente feminino, buscando embasamento teórico e técnico para o desenvolvimento de uma coleção de moda, com figurinos que possam ser utilizados pelas

bailarinas em outros locais além da sala de aula. Como afirma Rodrigues (2009), a semelhança entre o mundo da dança e da moda é a linguagem, e uma coleção deve transmitir conceitos de personalidade e gostos pessoais, como o caso da dança, em locais em que dançar não seja a atividade principal.

No caso do público adolescente, a representação dos gostos pessoais através das roupas torna-se primordial, pois este é um período de transição não apenas hormonal, mas também de gostos e de atitudes (AMID, 2013). Por isso, criar uma coleção em que as bailarinas ou as amantes da arte consigam mostrar seu amor por onde andarem é importante para sua autoafirmação e para a transmissão de uma imagem real de si mesmas.

A pesquisa baseia-se no método fenomenológico, de Edmund Husserl (1859-1938), que, como nos explica Gil (2008, p. 15), “parte do cotidiano, da compreensão do modo de viver das pessoas, e não de definições e conceitos, [...]. Assim, a pesquisa desenvolvida sob o enfoque fenomenológico procura resgatar os significados atribuídos pelos sujeitos ao objeto que está sendo estudado”. É uma pesquisa qualitativa e descritiva, buscando ater-se à realidade do problema pesquisado. Por meio de pesquisa bibliográfica (GIL, 2008), com referências em estudiosos dos campos da moda, do *design*, da psicologia e da dança, o estudo também teve como base entrevistas (GIL, 2008) realizadas com profissionais de escolas e academias de *ballet* clássico ao redor do mundo para discorrer sobre quais são os fatores essenciais e, também, proibitivos na concepção do figurino para os ensaios.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. Contexto histórico

A arte das apresentações de dança tem seu início na Itália, durante o período Renascentista, onde seus mestres criavam espetáculos para os membros reais. As coreografias, segundo Kassing (2016), eram encomendadas para grandes jantares de

celebração, em grandes salões ou ao ar livre em bailes que apresentavam não só danças, mas cantos, músicas, poesias e encenações de teatro, criados especialmente para as comemorações. Esta tradição italiana foi levada para a França no século XVI, por Catarina de Médice, quando se casou com o até então Duque de Órleans, que se tornou o Rei Henrique II da França. Após a morte do Rei, Catarina assumiu o reinado como regente, e começou a aplicar sua cultura natal, organizando bailes de corte, os chamados *ballet de cours*, como entretenimento político. A dança para os franceses era de extrema importância, pois era com ela que se aprendiam normas sociais de hierarquia, exigidas em uma camada privilegiada e dominante (RODRIGUES, 2009).

No ano de 1581, a Rainha Catarina contratou o violinista italiano Balthazar de Beaujoyeux para criar um grande espetáculo, surgindo o considerado primeiro espetáculo de *ballet*, o “*Le bal-let Comique de la Reine*”. O espetáculo “se tornou um marco na história do *ballet* em razão de suas formações geométricas inovadoras. A montagem incluía dança, recitais de poesia, música, cenários e figurinos exuberantes” (KASSING, 2016, p. 116).

Para Polo e Schneider (2009), essa concepção de *ballet*, que ainda estava longe do que conhecemos atualmente, passou a destacar a música somente no século XVII. Até então, a participação musical estava em segundo plano e de forma desordenada. Neste mesmo século, o rei francês Luis XIII, um rei apaixonado pela dança, produzia e figurava inúmeras apresentações com sua companhia composta apenas por homens (KASSING, 2016). Esta paixão pela dança e pelo entretenimento foi o que iniciou os passos para o desenvolvimento do *ballet*, pois o Rei seguinte, Luis XIV (1638-1715), foi bailarino, grande patrono das artes e produtor de muitos espetáculos. Os *ballet de cours* de seu reinado eram inspirados pela mitologia grega e compostos por diálogos dramáticos declamados ou cantados, músicas e danças. Os dançarinos usavam os vestidos da corte com adornos para distinguir os papéis, além de usarem máscaras. Ainda, Siqueira (2006) lembra que Luis XIV foi conhecido por Rei-Sol, pois teve a imagem associada - graças ao seu figurino - ao Sol, ao interpretar Apolo no *ballet Le Roi soleil*.

Luis XIV acabou por fundar em 1661 a *Académie Royale de Musique et de la Danse*. Neste momento o *ballet* passa da corte para o teatro. No mesmo período, a dança começou a “exigir movimentos refinados e rapidez, deixando de ser uma extravagância, diversão, dança social, para transformar-se em teatro, coreografia montada e executada por profissionais, bailarinos, ginastas, atletas” (SIQUEIRA, 2006, p. 97). Também foram incluídas as mulheres

como bailarinas profissionais pela primeira vez, e as cinco posições básicas de *ballet*, conhecidas até hoje.

Já no século XVIII, como expõe Kassing (2016), o *ballet* passou por muitas alterações técnicas, inovações nos figurinos e na música, expansão e inovação de temas e de coreografias. O *ballet* começava a ser visto como uma arte nobre, dando atenção especial para os gestos (e não mais canto ou declamação) e para o corpo. Essa evolução persistiu no século XIX, assumindo características que permanecem até hoje, muito em virtude do movimento romântico que aparecia na Europa, principalmente na Rússia. O *ballet* nesse século se desprende da ópera e do drama, se tornou uma arte independente, romântica e performática. Os *ballets* românticos, “eram histórias de ação dramática contadas em dois atos por meio da dança e da pantomima” (KASSING, 2016, p. 123). Graças ao *ballet* romântico iniciou-se o uso da técnica de ponta, com uso de sapatilhas de ponta, os *tutus*¹ e o desejo de uma imagem de leveza e de facilidade nos movimentos por parte das bailarinas, estas que eram associadas com criaturas de fantasia e místicas. Grande parte dessas características estão relacionadas somente às bailarinas mulheres, pois são maioria nessa arte. Neste mesmo século, surgem derivações do *ballet*, como a dança moderna e a dança expressionista (SIQUEIRA, 2006).

A dança também sofreu alterações nos figurinos, principalmente pelas próprias bailarinas. Como as roupas de dança seguiam as indumentárias das épocas, as roupas longas e os espartilhos apertados atrapalhavam os movimentos. Por isso, as bailarinas Marie Camargo (1710-1770) e Marie Sallé (1707-1756) foram as responsáveis pelo encurtamento das saias para acima dos tornozelos e o abandono dos vestidos apertados por roupas leves e soltas (KASSING, 2016). “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” (RODRIGUES, 2009).

Além do movimento romântico, surge no último quarto do século XIX o *ballet* clássico na Rússia. Para Kassing (2016) o *ballet* clássico foi influenciado por mestres de dança e bailarinos franceses e italianos que passaram pela Rússia e pelo desenvolvimento dos bailarinos russos. Este estilo contava histórias dramáticas, com elementos de realidade, fantasia, espetáculo e história. O *ballet* clássico teve seu auge no fim do século por ser

¹ Saias bufantes com várias camadas de tule (SIQUEIRA, 2006).

mantido financeiramente pela realeza, pela alta técnica e performance dos bailarinos e pelo bom planejamento dos espetáculos e das coreografias.

Já durante o século XX, o *ballet* continua inovando na Europa, e surgindo nas Américas e ao redor do mundo. Diversas companhias foram sendo criadas, influenciadas pelos artistas e professores russos, surgindo uma nova geração de bailarinos, com novas mensagens e ideias, atraindo novas plateias.

Guerras e mudanças políticas desencadearam a migração de dançarinos e coreógrafos de uma parte do mundo para lugares onde podiam executar e ensinar sua arte. Essa constante fertilização cruzada do *ballet*, bem como sua expansão de estilos coreográficos e a absorção de outras formas de dança enriqueceram o panorama do ballet do século XX.

No fim do século, o *ballet* já não era mais uma forma de dança exclusiva da Europa Ocidental ou dos Estados Unidos; ele era dançado, coreografado e produzido em todo o mundo. [...] há companhias de *ballet* na América do Sul, na África, na Ásia e na Austrália (KASSING, 2016, p. 141).

Ainda quando o *ballet* se espalhou pelo mundo, o *ballet* romântico e o clássico continuavam sendo apresentados em grandes espetáculos, mantendo viva a herança cultural dessa arte. Assim, nessa mistura, o *ballet* torna-se definitivamente uma arte de vários estilos, como é até hoje: clássico, romântico, moderno e expressionista.

2.2. Os figurinos de ensaio modernos e contemporâneos

As roupas utilizadas nas aulas de *ballet* clássico evoluíram muito ao longo dos séculos. Diversos são os modelos disponíveis no mercado para uso nas aulas, mas as peças devem seguir diretrizes impostas pelas escolas de dança em suas individualidades, como nos explica Kassing (2016). Essas regras são de extrema importância, pois asseguram que as roupas utilizadas sejam adequadas para a prática da dança. As principais peças que compõem o figurino feminino são o *collant*, a meia-calça e as sapatilhas.

A primeira versão do *collant* foi usada por seu inventor, o acrobata francês Jules Léotard (que deu origem ao nome da peça em inglês, *leotard*), em meados do século XIX. O modelo tinha mangas compridas e cobria o corpo do pescoço aos tornozelos (GRANT, 1982). Hoje, para Kassing (2016), a peça pode ser de diversos modelos: regata, com mangas curtas ou longas. O decote também pode variar entre canoa ou V, dependendo do tipo de corpo da

bailarina. Ainda, o *collant* deve ser cavado para dar impressão de pernas longas, mas cobrindo o quadril. Segundo Menêzes (2016), essa peça deve ser confortável e ajustada ao corpo, moldando a silhueta da bailarina. Tabaya (2014) complementa que o *collant* permite de maneira clara e precisa que o professor veja os movimentos da bailarina, as posições e posturas corporais e até mesmo a musculatura e ossos. O *ballet* é uma dança que exige posições corporais extremamente precisas, assim, é imprescindível que a vestimenta permita que o professor consiga analisar o corpo da bailarina e fazer as observações e correções necessárias. O tecido mais utilizado na confecção dos *collants* é a malha, pois “as malhas em suas diversas composições favorecem ao bailarino conforto e flexibilidade, já que a malha se adequa ao corpo e possui elastano que “estica” de acordo com os nossos movimentos” (MENÊZES, 2016, p. 17).

Segundo Moss e Leopold (1999), a cor mais popular e básica utilizada nos *collants* é a cor preta. Mas a cor pode variar dependendo das regras da escola de dança, e principalmente varia dependendo do nível do aluno (níveis diferentes usam cores diferentes). Outras cores muito usadas são o púrpura, azul e tons pastel (principalmente tons de rosa). Normalmente evita-se cores muito chamativas, como o vermelho, para que não haja distração entre os alunos e o professor.

As meias-calças podem ser nas cores bege ou cor-de-rosa, essa última sendo mais utilizada (KASSING, 2016). Para Moss e Leopold (1999) as meias-calças cor-de-rosa são mais profissionais. O rosa é o que os bailarinos usam no palco, e os professores geralmente exigem que seus alunos usem também em sala de aula. A vantagem das cores claras é que permite ao professor ter uma melhor visão da articulação dos músculos da perna para que possa, caso necessário, corrigir o seu posicionamento. As meias-calças são fabricadas com Nylon, Spandex ou tecidos similares, para que tenham a elasticidade necessária e não escorreguem durante os movimentos (KASSING, 2016).

As sapatilhas geralmente são de tom similar às meias-calças, para que criem uma longa linha ininterrupta e a ilusão de uma perna mais longa. Ainda, podem ser de pontas ou meia-ponta, dependendo do nível do bailarino. As sapatilhas de meia-ponta são as mais utilizadas para as aulas, e geralmente são feitas de couro ou lona, devendo serem macias e leves. A escolha da sapatilha deve ser feita com muito cuidado, pois a sapatilha é essencial para a prática da dança e, portanto, deve ser confortável, garantindo a segurança, o

desempenho e a qualidade dos movimentos da bailarina. As sapatilhas são feitas exclusivamente para a prática do *ballet* e é desaconselhável usá-las fora da sala de aula.

Outras peças podem ser usadas, principalmente para aquecimento das bailarinas, como saias, *leggings* e casacos, como apresentado na FIGURA 1. Moss e Leopold (1999) lembram que peças como moletoms e polainas são ótimos para aquecer o corpo da bailarina, mas que não devem ser usados durante a aula, pois prejudicam o professor a analisar as posições corporais das bailarinas.

Figura 1: figurinos usados nas aulas de *ballet* clássico



Fonte: Bolshoi Ballet Academy, 2012.²

Independentemente de quais peças sejam usadas, é essencial que sejam apropriadas para a prática da dança (KASSING, 2016). O figurino para as aulas necessita ser como uma segunda-pele do bailarino, permitindo que se movimente livremente, que revele a postura e as linhas do corpo em movimento, permitindo ao professor visualizar de maneira clara os movimentos e corrigí-los, se necessário. O *ballet*, por ser uma arte antiga, clássica e visual, também é tradicional na vestimenta, mas, para Tanaya (2014), após alguns anos de prática, e se permitido pela escola de dança e o professor, a bailarina pode desenvolver um estilo próprio para suas roupas de aula.

² Disponível em <<http://www.bolshoiballetacademy.com/gallery/photo-gallery/photo-gallery-2012>>. Acesso em 10 mar. 2017.

3. MODA E DANÇA

A moda é muito mais que apenas a roupa. É um sistema complexo, que acompanha a história, o tempo e a expressão corporal, e que une algo simples como a roupa em um contexto social, sociológico, político e cultural (PALOMINO, 2010). Ela consegue, assim como a arte, “comunicar, protestar, encantar, ou meramente declarar sua existência” (RODRIGUES, 2009, p.79). Acima de tudo, é uma forma de expressão, uma linguagem, que utiliza o corpo como fala ou como projeção daquilo que somos.

Estamos aqui entendendo o corpo como suporte material, sensível que se articula com diferentes códigos de linguagem, como a gestualidade, a sensorialidade e a própria decoração corpórea, e a moda como processo de transformação da aparência que objetiva a diferenciação ou a similitude. O corpo constrói significados, manifestações textuais que se deixam apreender e significar pelos efeitos de sentido que produzem, assim criando processos de identidade. E quando o elemento do adorno ou vestuário ao corpo se sobrepõe entra necessariamente em conjunção com os demais códigos de linguagem que são pertinentes ao corpo e potencializa, ao revestir, sua aparência (CASTILHO, VICENTINI, 2008, p.132).

Da mesma forma que a moda se utiliza do corpo como expressão, a dança o faz. Como coloca Gil (2004), todos os movimentos de dança são saturados de sentido, como se obedecesse a uma gramática não-verbal, própria. Os movimentos são as expressões das emoções e a ligação do corpo com o mundo; a consciência abre-se através do corpo, ou seja, através dos movimentos.

Para a moda, Cidreira (2005) nos diz que, além de uma transmissora, ela estabelece um vínculo do indivíduo com a sociedade. É influenciada por sua cultura, pelos fenômenos sociais e por si mesmo, pois nos instiga a uma reflexão sobre nossa aparência. A moda, dessa forma, questiona sobre a imagem que transmitimos ao mundo. Na mesma linha de pensamento, Siqueira (2006) nos fala sobre a dança: os movimentos são fruto de uma rede de trocas culturais, de influências, expressa e constrói sentidos através dos movimentos corporais. Podemos concluir, então, que moda e dança se unem na motivação de transmitir mensagens pessoais através do corpo, uma forma de o ser se relacionar consigo, com o outro e com o mundo, tudo através da cultura em que o indivíduo está inserido.

O corpo se torna a mídia da moda e da dança. “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” (RODRIGUES, 2009, p. 126). As roupas cobrem o corpo que se movimenta pelo cenário urbano, que comunica sua cultura e época, e este mesmo corpo, quando dança, também se manifesta socialmente.

A moda, quando aliada à dança, torna a comunicação ainda mais forte. A dança cênica, principalmente, utiliza como comunicação não-verbal, além dos movimentos e gestos, o figurino, o cenário e a iluminação (SIQUEIRA, 2006). Souza e Mendes (2015) citam que, quando usada como figurino, a roupa deve vestir o corpo de signos que colaboram na construção de uma realidade, contexto e personagem. Polo e Schneider (2013) concordam, dizendo que o figurino ainda deve considerar as questões físicas da roupa, pois se há uma preocupação com a estética e a ergonomia nas roupas do dia a dia, é necessário um cuidado ainda maior com a criação de roupas para a dança, já que os movimentos levam o corpo do bailarino a um limite máximo e a roupa precisa acompanhá-lo nesse trabalho corpóreo.

4. METODOLOGIA

O diálogo entre moda e dança possibilita inúmeras reflexões e ainda carece de pesquisas aprofundadas. A ausência de análises sobre as questões do uso de roupas de *ballet* clássico utilizadas em sala de aula e a falta de discussões sobre esta temática fornecem poucos olhares para essa interação. Muito se fala a respeito das linguagens da moda e suas aplicações, e dentro da área da dança os assuntos mais abordados estão relacionados ao corpo e aos movimentos do bailarino, mas pouco se estudou a respeito da relação entre estes dois universos artísticos. Portanto, este trabalho visa não apenas aproximar os assuntos, mas expandir suas possíveis reflexões e seu entendimento ainda mais abrangente por parte da sociedade. Ainda, procura provar que a moda está presente de forma significativa em vários segmentos da sociedade, e que pode ser uma aliada no cotidiano das pessoas, não apenas de forma estética, mas também funcional e simbólica.

Além da pesquisa bibliográfica, essa pesquisa baseou-se em um levantamento de dados (GIL, 2008) e em uma entrevista realizada com profissionais de escolas e academias de *ballet* clássico ao redor do mundo. As escolas entrevistadas foram primeiramente escolhidas por serem algumas das principais do mundo segundo Caminada (1999), sendo elas: *New York City Ballet*, *Joffrey Ballet*, *American Ballet Theatre*, *Royal Ballet School*, *National Ballet of Canada*, *Kirov Academy of Dance*, Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (Theatro Municipal do Rio de Janeiro), dentre outras. Todas as escolas foram contatadas, mas como não houve retorno de parte delas, escolas brasileiras e da região foram também entrevistadas, a fim de que o resultado das questões levantadas fosse atingido de maneira satisfatória.

Analisar os dados através das funções do *design* torna-se importante, pois cria subsídios para uma criação de coleção com olhar total sobre as necessidades e anseios do seu público, visto que a roupa, muito além de vestir, tem caráter de preparar o bailarino e iniciar seu processo de transformação e concentração, pois vestir-se adequadamente o familiariza das tradições do *ballet* ao ambiente de dança, além de despertar os sentidos e conectar mente e corpo (KASSING, 2016).

5. ANÁLISE DOS FIGURINOS DE ENSAIO DE BALLE COM BASE NAS FUNÇÕES DO DESIGN

5.1. Função prática: a ergonomia

A roupa utilizada pelo bailarino durante as aulas deve ser antes de tudo funcional. Afinal, “o corpo do bailarino não é apenas movimento, não se desloca apenas daqui para acolá, mas se forma, deforma-se, transforma-se, estende-se, alonga-se, figura-se, desfigura-se, transfigura-se; polimorfo e proteiforme, o corpo atua. O que envolve múltiplas condutas, tensões, prazeres e metamorfoses” (NORA; FLORES apud KERCHE, 2014, p. 45). Assim, a roupa utilizada nas aulas necessita ser uma segunda pele do bailarino, acompanhando seus movimentos livremente.

Cidreira (2005) entende que a roupa deve ser uma máscara, exercendo, impondo e propiciando os movimentos sem constranger o corpo. Já Kassing (2016) continua, falando que a importância de uma roupa propicia para a prática da dança vai além de conforto e estética: necessita facilitar o desempenho dos passos em sua plenitude, revelar as linhas corporais nas poses e gestos e permitir ao aluno e ao professor verificar e corrigir eventuais erros técnicos e estéticos. Por esses motivos, a escolha das peças utilizadas pelo bailarino deve ser feita de maneira cuidadosa.

As peças também devem seguir conceitos ergonômicos importantes. Segundo Souza e Mendes (2015), a análise de como o traje pode atuar em termos de modelagem e movimento é de grande importância para evitar tensões ou impedimentos na dança. O estudo da ergonomia visa a satisfação e o conforto do usuário e a garantia de que o uso não cause problemas a saúde, além de buscar que o produto ao invés de ser adaptado, complemente as forças e habilidades de quem o usa (CORRÊA; BOLETTI, 2015). Ou seja, uma roupa desenvolvida com o conceito ergonômico, considerando os estudos do corpo humano em movimento, consegue resultar em uma modelagem que desenha o corpo, dando além de limites, “novas possibilidades plásticas e visuais” (SOUZA; MENDES, 2015, p. 11).

Outro cuidado ao compor o traje de *ballet* é o uso dos tecidos, principalmente nos *collants*. Para Jones, “a adequação de um tecido para a criação de moda provém de uma combinação de fios, construção, peso, textura, cor, toque e estampa, além de fatores adicionais como ser quente, resistente a manchas ou fácil de lavar” (2011, p. 142). Segundo a *The Joffrey Ballet* (informação verbal)³, os *collants* geralmente são de tecidos de malha, por apresentarem mais elastano, para que os bailarinos tenham fácil movimentação. Os tecidos de malharia, segundo Jones (2011), esticam em ambas as direções e, por isso, permitem peças com bom caimento, além de amarrotar menos. Diversas fibras podem ser usadas para a composição do tecido, sendo as mais utilizadas os fios sintéticos, como a poliamida e o poliéster.

Sobre a escolha das peças que compõem o figurino de sala de aula, segundo Kassing (2016) e as escolas entrevistadas, cada escola é livre para decidir o que os bailarinos deverão usar. Todos frisam, porém, a importância das peças permitirem a liberdade de movimentos dos bailarinos e, ao mesmo tempo, a clareza visual do seu corpo, para o professor perceber a

³ Entrevista concedida por *The Joffrey Ballet*. **Entrevista I**. [mar. 2017]. Entrevistador: Camile Ullmann. Lajeado, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A deste artigo.

anatomia e os gestos. Assim, as peças não devem ser nem tão justas, nem extremamente largas. Outro ponto ressaltado é que peças muito estampadas devem ser evitadas, para chamarem mais atenção do que o necessário. Geralmente cada escola define em seu código de vestimenta as peças que podem ser usadas em cada nível, assim como as cores, que mantêm um padrão dependendo do nível do programa. Portanto, o bailarino, na maioria dos casos, é livre para escolher o modelo que desejar das peças, consciente de seu nível e do código de vestimenta de sua escola.

As peças padrão utilizadas pelas bailarinas, como trabalhado no item 2.2, são o *collant*, meia calça e sapatilhas. Os *collants* foram escolhidos por serem justos ao corpo, deixando os movimentos “limpos”, com as linhas de formação do corpo livres, permitindo aos professores visualizarem o corpo e corrigirem a técnica apropriada.

Saias também são muito utilizadas. Por exemplo, na *The Joffrey Ballet* (informação verbal)⁴, saias de *chiffon* curtas são usadas em níveis avançados e em *pas de deux*⁵; na *National Ballet of Canada* (informação verbal)⁶, as saias são obrigatórias quando serão usadas em apresentações, portanto, podem ser saias de Chiffon ou Tutu; e no Estúdio *Développé* (informação verbal)⁷, as saias (geralmente de Helanca) são usadas somente nos níveis iniciais. Segundo o Estúdio *Développé*⁸ e a *National Ballet of Canada*⁹, outras peças podem ser usadas, principalmente para aquecimento: polainas, calças, macacões, perneiras e casacos. Os alunos devem retirar as peças após o aquecimento, pois, por serem peças maiores e com tecidos mais consistentes, podem obstruir as linhas do corpo do bailarino.

A vantagem do uso de outras peças é a facilidade em usá-las no ambiente urbano. Quando bem construídas ergonomicamente e esteticamente agradáveis, podem acompanhar o bailarino dentro e fora da sala de aula. Segundo o Estúdio *Développé* (informação verbal)¹⁰, as diversas peças que podem compor o figurino de aula são geralmente usadas pelos

⁴ Entrevista concedida por *The Joffrey Ballet*. **Entrevista I**. [mar. 2017]. Entrevistador: Camile Ullmann. Lajeado, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A deste artigo.

⁵ “*Pas de deux*: dança a dois; é um desafio à técnica, à virtuosidade e ao estilo dos dançarinos principais” (KASSING, 2016, p. 154).

⁶ Entrevista concedida por *National Ballet of Canada*. **Entrevista II**. [mar. 2017]. Entrevistador: Camile Ullmann. Lajeado, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A deste artigo.

⁷ Entrevista concedida por CARVALHO, Tatiana Lehapan de. *Estúdio Développé*. **Entrevista III**. [abr. 2017]. Entrevistador: Camile Ullmann. Lajeado, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A deste artigo.

⁸ Id.

⁹ Entrevista concedida por *National Ballet of Canada*. Op. cit.

¹⁰ Entrevista concedida por CARVALHO, Tatiana Lehapan de. *Estúdio Développé*. Op. cit.

bailarinos na rua: *collant* e meia calça são sobrepostos por calças, macacões, bermudas e casacos. Ainda, há uma grande variedade de tênis e sapatilhas que transitam entre os ambientes. Mas, para a *The Joffrey Ballet* (informação verbal)¹¹, as regras sobre utilização das roupas de sala de aula na rua dependem do código de vestuário de cada escola, e ainda, do clima do local.

5.2. Função estética: as cores

Muito presente na moda e na dança, a cor não tem só função decorativa, mas também dramática (RIOM, 2011). A cor tem valor simbólico, é uma linguagem, comunica ideias e produz significados (PINA, 2009). Ela pode nos afetar psicologicamente e emocionalmente, influenciando nas escolhas de aplicação.

Sobre o indivíduo que recebe a comunicação visual, a cor exerce uma ação tríplice: a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista: impressiona a retina. E sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 13).

Ambrose e Harris (2009) concordam que a cor é utilizada para comunicação, podendo causar impacto mesmo quando usada de forma simples. Ela pode informar pela própria existência ou como código de envio de mensagens. Para Pina (2009), porém, o consumidor escolhe a cor apenas por uma questão de simpatia.

Sobre as cores no *ballet*, Riom (2011) afirma que carregam o drama em suas composições: são entendidas quando em relação com a expressão, linguagem e estética, e estes favores, junto com as cores, criam uma dramaturgia. O *ballet*, para a autora, “é um gênero no qual se revela a interioridade do criador, a dos intérpretes e dos expectadores, espelhos das realidades subjetivas da música, da coreografia, das formas e das cores” (RIOM, 2011, p. 26). Ou seja, as cores estão sempre presentes, mas em conjunto com outros fatores importantes para o *ballet*.

¹¹ Entrevista concedida por *The Joffrey Ballet*. **Entrevista I**. [mar. 2017]. Entrevistador: Camile Ullmann. Lajeado, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A deste artigo.

Como visto no item 2.2, as cores mais presentes nos figurinos de sala de aula de *ballet* são o cor-de-rosa e o preto. Curiosamente, cores opostas, como nos diz Heller (2013).

O preto, tecnicamente, é ausência de luz (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006). Por um lado, representa tudo que é negativo: morte, destruição, depressão, sombra. Por outro lado, tem conotação de elegância, sobriedade, requinte. Conforme Ambrose e Harris (2009), é uma cor imponente e poderosa, associada a luxo.

Já a cor rosa é uma mistura de vermelho e branco. “Vermelho e branco são opostos: a força contra a fraqueza, a atividade contra a passividade, o fogo contra o gelo. O rosa é o meio-termo ideal entre os extremos: um poder brando, uma energia não frenética, a mais agradável temperatura para o corpo” (HELLER, 2013, p. 215). Mas mais que isso, é uma cor suave, feminina, simboliza o encanto, a inocência e a delicadeza (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006). Para Ambrose e Harris (2009), os significados variam dependendo da tonalidade: o rosa mais *pink* é mais vivo e jovem, e o mais claro é mais delicado e maduro. De maneira geral, o cor-de-rosa é uma cor quente e divertida e lembra o amor.

Para Heller (2013), as cores rosa e preto são psicologicamente opostas. O rosa, por ser uma cor delicada, ligada aos sonhos, remete ao infantil. Já o preto, sinônimo de elegância e agressividade, lembra o adulto. Segundo a autora, o rosa, por esses motivos, é desprezado, sendo o preto a cor preferida dos adolescentes. “Numa sociedade cujo ideal é a juventude eterna, e cuja moda apresenta modelos cada vez mais jovens, o preto é a cor que exhibe a juventude com maior nitidez – porque é também a cor que dá mais realce à velhice” (HELLER, 2013, p. 143). Mas, por outro lado, o rosa adquire um novo efeito quando utilizado junto ao preto: ele torna-se refinado.

Outras cores muito usadas no figurino de sala de aula de *ballet* são o azul e o púrpura, como pode ser visto na FIGURA 2.

Figura 2: algumas opções de cores de figurinos usados nas aulas de *ballet* clássico



Fonte: *Kirov Academy of Ballet*, 2012.¹²

Tanto Ambrose e Harris (2009) quanto Farina, Perez e Bastos (2006) dizem que púrpura é a cor da realeza. “É autoritária, com denotações de espiritualidade, nobreza e cerimônia” (AMBROSE; HARRIS, 2009, p. 122). Também ligada a motivos espirituais, a cor remete à calma, dignidade e estima, como afirmam Farina, Perez e Bastos (2006).

Já a cor azul, segundo Heller (2013), é a preferida da maioria da população ocidental e também a cor de características positivas e sentimentos bons. Por lembrar a natureza, principalmente o céu e a água, o azul é a cor do divino, do eterno, do sonho (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006). Ainda, traz sensação de calma, relaxamento e purificação (AMBROSE; HARRIS, 2009). Heller (2013) lembra que o azul é a cor mais fria, simbolizando, portanto, o orgulho.

Segundo levantamento de dados realizado através de imagens e de códigos de vestimenta de mais de 20 escolas de *ballet*¹³ ao redor do mundo, é possível confirmar que cada escola tem suas próprias regras e definições quando se trata das cores usadas por cada

¹² Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/352688214538291083/>>. Acesso em: 28 maio 2017.

¹³ Atlanta Ballet; Ballet Chelsea; Blackbird Academy of Arts; Center of Creative Arts (COCA); Charlotte Ballet Academy; Dance Arts Academy; Dance it out Studios; Diversity Dance and Performing Arts; Dublin Dance Center; Elite Academy of Dance; EMC Performing Arts Studio; Estúdio Développé; Greenleaf Performing Arts Academy; Harlem School of the Arts; Los Angeles Ballet School; Max Dance; Metro Dance Academy; Momentum Music & Dance Academy; Royal Academy of Dance School; RWB School; Stauton Academy of Ballet; Texas Ballet Theater School; The Ailey School e The School of Sacramento Ballet.

nível. Mas, para as bailarinas adolescentes, as cores mais citadas como opção para uso nos *collants* são o preto, rosa e tons de azul. A cor rosa se repete na maioria das opções de meia-calça e sapatilhas. A maioria, ainda, opta por definir a cor, ao invés de deixar livre para o aluno escolher a de sua preferência. Segundo o Estúdio *Développé* (informação verbal)¹⁴ e a *The Joffrey Ballet* (informação verbal)¹⁵ essa padronização de cores é de extrema importância, pois apenas assim o professor terá uma visão clara dos alunos e poderá fazer as correções necessárias.

Mesmo não havendo um padrão internacional relativo às cores no *ballet* e certa liberdade de escolha por parte das escolas e alunos, é possível notar a tradição no uso das cores apresentadas neste capítulo. Portanto, é relevante que essas cores sejam respeitadas e consideradas pelos criadores de moda.

5.3. Função simbólica: a linguagem da moda *ballet*

O corpo fala. Pensarmos no corpo apenas de maneira biológica é ignorarmos sua linguagem. Segundo Castilho (2009), a estrutura física e morfológica do corpo é a primeira interação do ser com o mundo, sua comunicação com o outro. Assim, o corpo é um meio de comunicação sociocultural, pois “o corpo já é um dos canais de materialização do pensamento, do perceber e do sentir o circundante, e o responsável por conectar o ser com o mundo habitado, real ou construído” (CASTILHO, 2009, p. 43). O sujeito utiliza o corpo como suporte e meio de expressão, buscando significar e revestir-se de características culturais. Assim, o corpo, em comunicação com os outros, com a sua cultura, constrói sua identidade e passa a ser linguagem do ser. Diz Castilho (2009, p. 71) que “[...] o corpo é tanto veículo, suporte, como significação, da qual ele é um dos partícipes de uma manifestação discursiva, uma dada circunstância do tempo e do espaço”.

O processo histórico do ser humano nos mostra que somos movidos a estruturar e propagar linguagens (CASTILHO; MARTINS, 2005). Uma das características da

¹⁴ Entrevista concedida por CARVALHO, Tatiana Lehapan de. *Estúdio Développé*. **Entrevista III**. [abr. 2017]. Entrevistador: Camile Ullmann. Lajeado, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A deste artigo.

¹⁵ Entrevista concedida por *The Joffrey Ballet*. **Entrevista I**. [mar. 2017]. Entrevistador: Camile Ullmann. Lajeado, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A deste artigo.

comunicação é justamente de dar significado ao corpo através da linguagem. Da mesma forma, a roupa, muito mais do que vestir o corpo, se torna sua segunda pele. “O corpo como suporte das roupas e articulador de significações necessita revestir-se com as apresentações significativas de sua cultura, e isso o faz interagir e representá-la em seus anseios, concepções, angústias e projeções” (CASTILHO; MARTINS, 2005, p. 33). O tecido permite um constante e diferente jogo de aparências, cada uma podendo ser interpretada de uma forma, como fragmentos da identidade. O uso de diferentes tipos de roupas é o que contribui para um reconhecimento de estilo.

Assim, a roupa que veste o corpo é parte de algo maior, parte da moda, estabelecendo uma relação dialógica (CASTILHO, 2009). As roupas, quando vestem o corpo, fazem parte dos recursos de manipulação empregados por quem usa, compondo suas ações e comportamentos. Como o corpo é a imagem do sujeito, a roupa pode transformar essa imagem, influenciando na maneira com que o corpo será lido pelo outro. Corpo e moda são, portanto, discurso, extensões um do outro, linguagens, portadores de sentido.

A roupa constrói-se como linguagem, e, como tal, altera a estrutura física do corpo, imprimindo em sua plástica novos traços, novas linhas, novos volumes e novas cores. Essa caracterização que o traje traz ao corpo é o que faz com que os sujeitos executem performances para a aquisição desses elementos que vão revestir sua massa corpórea. Ao mesmo tempo em que age por respeito às normas sociais, o ser humano que se veste visa, por meio do traje – e de qualquer adorno –, a marcar sua presença no mundo, e a articulação entre corpo e vestimenta já nos dá uma direção, um sentido para o sujeito (CASTILHO, 2009, p. 86)

Qualquer comportamento ou manifestação, quando em interação, apresenta sinais não-verbais, criando um diálogo, segundo Castilho (2009). Decodificados, esses sinais podem ser agrupados segundo suas intenções, personalidade, idade, sexo, dentre outros aspectos. Há um reconhecimento por parte dos membros de grupos, baseados em seus costumes, cultura, crenças e tradições. Assim, o vestuário, além de aproximar membros de grupos, marca distinções institucionais e sociais. Segundo Jones (2011), as roupas também podem ser usadas para diferenciar e reconhecer estilos de vida, realidades sociais e até profissões. É fato que a roupa comunica, transmite informações sociais e pessoais.

Dentro deste contexto, certas categorias foram criadas explicando essas mensagens não-verbais transmitidas pelo vestuário ocidental (JONES, 2011). São elas: Masculinidade; Feminilidade; Maturidade Sexual; Imaturidade; Dominação; Submissão; Inteligência; Conformismo; Rebeldia; Ocupação; Origem; Riqueza; Saúde e Idade. Dentre elas, destacam-se como linguagens do *ballet* a Feminilidade, pelo uso de tecidos delicados, cintura marcada e

saias rodadas e em silhuetas que revelam as curvas do corpo feminino; e a linguagem da Saúde, com a utilização de roupas justas (como é o caso do *collant*), os cortes que revelam o corpo e os tecidos que acompanham os movimentos executados. Essas linguagens são a expressão universal do *ballet* e revelam conceitos e histórias compreendidos em qualquer lugar do mundo.

Valorizar e respeitar as linguagens da moda no *ballet* passa a ser fundamental para a construção dos figurinos de ensaios, uma vez que elas estão impregnadas no imaginário coletivo. Outras linguagens, porém, podem ser consideradas ao levar esse vestuário para as ruas, buscando uma linguagem mais próxima do seu público-alvo: o adolescente.

A adolescência é uma fase marcada por transformações. Segundo Lepre (2005), essas transformações são corporais, comportamentais e psicológicas. As mudanças psicológicas são as que mais causam efeitos, pois o adolescente está construindo uma nova identidade, uma nova consciência de seu novo espaço no mundo. Sobre a construção dessa nova identidade, Tostes e Sanches (2016) dizem que “a imagem corporal é extremamente importante, pois é através dela que o jovem se sente aceito ou não socialmente, comparando-se com outros adolescentes ou com estereótipos de beleza veiculados pela mídia” (2016, p. 91). Portanto, essa mudança é pessoal e social, e acontece com as trocas do indivíduo com o meio em que está inserido (LEPRE, 2005).

A moda pode ser uma aliada do adolescente nessa busca pela nova identidade. Para se estabelecer como indivíduo, é relevante a apropriação dos valores simbólicos como as roupas (TOSTES; SANCHES, 2016). Ainda, a moda se torna relevante como interação social, na relação de pertencimento e diferenciação do adolescente com a sociedade. Permite a criação de uma imagem, o papel que ele procura representar socialmente, muito baseado na exclusividade das marcas e na igualdade das tribos. Por fim, “a moda sempre obteve uma atenção maior dos jovens, pois além de tratar de questões relacionadas à aparência e estética, segue tendências que nunca deixaram de ser observadas pelo meio em que convivem” (SANTOS; MACEDO, 2014).

Podemos concluir que a moda serve como afirmação para o adolescente, um objeto de construção de sua identidade, veste o corpo e transmite mensagens sociais. A dança também pode atuar como aliada. Fux (1983) nos explica que

A necessidade de expressar-se é o patrimônio do ser humano; na adolescência, ao provar as novas experiências de desenvolvimento físico-psíquico que o envolvem o adolescente fecha suas comportas. A dança, considerada como criação total desde o primeiro encontro na aula, faz com que o adolescente se esqueça de seu corpo e assim comece a compreendê-lo, tomando consciência do espaço que o rodeia enquanto busca sua própria expressão (FUX, 1983, p. 83).

Através dos movimentos e da música, o adolescente vai descobrindo seu corpo, e assim, o tem como ferramenta de comunicação e expressão (FUX, 1983). Percebe que a dança é uma linguagem, que seu corpo pode transmitir emoções. Além de conquistar segurança e beleza corporal, o adolescente vê na dança um novo mundo, onde ele é o protagonista, compreendendo a si mesmo e melhorando sua relação com os demais.

Ainda, é necessário considerar os benefícios da prática da dança e, neste caso, especificamente do *ballet*, para o corpo do adolescente. Segundo Kassing (2016), a prática melhora a postura e a coordenação, proporciona melhor flexibilidade, resistência e equilíbrio, favorece os movimentos dinâmicos, aumenta a prática de atividade física e estimula uma relação entre o corpo e a mente, que é muito importante.

Dentre as linguagens da moda propostas por Jones (2011), pode-se concluir que as que mais se aproximam desse público são a Imaturidade e a Maturidade Sexual. Ambíguas, elas são a fusão na construção da identidade nessa fase da vida; por ora com resquícios de infantilidade mas com o desejo de ser adulto. A Imaturidade revela o lado pueril e doce, representado através de modelagens amplas, tecidos delicados, estampas divertidas e acessórios em formatos simples. Já a Maturidade Sexual indica o anseio latente em explorar a sexualidade através das formas do corpo. Na moda, aparece em tecidos com transparência e brilho, em comprimentos curtos, recortes inusitados e em cores quentes.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na construção de qualquer traje, o ponto de partida é a percepção do meio circundante do ser, de sua cultura, interagindo e representando-a em seus anseios e concepções (CASTILHO; MARTINS, 2009). Confirma-se que a moda é uma linguagem não-verbal, que

veste o corpo que também fala, e ambos transmitem significados do ser e daquilo que ele carrega: sua cultura.

A dança, assim como a moda, se comunica através do corpo. Na dança, o ser se expressa através dos movimentos, de forma natural, mas complexa (GIL, 2004). A dança utiliza o corpo como suporte, assim como a moda. Juntos, dança e moda vestem não apenas o corpo, mas a alma, o personagem, vestem e interagem com o mundo exterior.

Entender a história da dança e da moda, suas individualidades e proximidades, suas proibições e características é de extrema valia para aproximar os dois universos. Aproximar questões pertinentes à moda e ao *design*, como a ergonomia, as cores e a linguagem, com o mundo clássico do *ballet*, além de buscar entender a mente dos adolescentes, sua necessidade de representação e o encontro disso dentro da dança e da moda, é enriquecedor e necessário para a construção de uma coleção de moda para bailarinas. Ainda, entender as necessidades de uma roupa de dança é essencial para vincular às necessidades estéticas, entendidas pelo *design* de moda. Por fim, buscar entender as necessidades, proibições e opiniões por parte das escolas de dança foi imprescindível para o entendimento desse universo tão tradicional, com a busca por uma coleção contemporânea para essa transição aula-ambiente urbano.

Por meio dessa pesquisa, torna-se possível construir uma coleção de moda capaz de, além de garantir as necessidades funcionais da bailarina dentro da sala de aula, gerar concepções estéticas agradáveis para ela circular fora do ambiente de ensaios, em locais onde dançar não seja a atividade principal; ainda, pode ser capaz de transmitir o amor das bailarinas pela dança através de suas roupas por onde andarem, de transmitir sua cultura pelas vestimentas, de usar a moda como sua aliada. Uma coleção que seja como representação de seus anseios interiores, como uma linguagem capaz de fortalecer a união entre moda, dança e adolescência.

REFERÊNCIAS

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Design básico cor**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

AMID, Éllen Danna da Silva. O papel social da moda: a infância e seu universo reconhecido. **VIII EPCC – Encontro Internacional de Produção Científica Cesumar**, Maringá, 2013. Disponível em:

<http://www.cesumar.br/prppge/pesquisa/epcc2013/oit_mostra/Ellen_Danna_da_Silva_Amid.pdf> Acesso em: 16 abr. 2017.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo**. 2 ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. 2. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2009.

CASTILHO, Kathia; VICENTINI, Claudia Garcia. O corte, a costura, o processo e o projeto de moda no re-*design* do corpo. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia (Org.). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 125-135.

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

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

CORRÊA, Vanderlei Moraes; BOLETTI, Rosane Rosner. **Ergonomia: fundamentos e aplicações**. Porto Alegre: Bookman, 2015. Ebook. Disponível em: <<http://www.univates.br/biblioteca>>. Acesso em: 18 maio 2017.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GRANT, Gail. **Technical manual and dictionary of classical ballet**. New York: Dover Publications, Inc, 3. ed. 1982. Ebook. Acesso em: 05 maio 2017.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JONES, Sue Jenkyn. **Fashion design: o manual do estilista**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KASSING, Gayle. **Ballet: fundamentos e técnicas**. Barueri: Manole, 2016. Ebook. Disponível em: <<http://www.univates.br/biblioteca>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

KERCHE, Cecília. Ballet clássico: formação e atuação. In: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE (Org.). **A dança clássica: dobras e extensões**. Joinville: Nova Letra, 2014. p. 43-49.

MENÊZES, Rayssa Moreira Bezerra de. O figurino na dança: a confecção de uma peça sob duas versões. **Universidade Federal do Rio Grande do Norte**, Natal, 2016. Disponível em: <<https://monografias.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/3608/1/RAYSSA%20MOREIRA%20-%20TCC%20FINAL%20PDF.pdf>> Acesso em: 3 abr. 2017.

MOSS, Dena Simone; LEOPOLD, Alisson Kyle. **The Joffrey Ballet School's ballet-fit**. St. Martin's Press, Inc, 1999. Ebook. Acesso em: 18 abr. 2017.

PALOMINO, Erika. **A moda**. 3. ed. São Paulo: Publifolha, 2010.

PINA, Liliana Maria Gonçalves. A cor e a moda: a função da cor como suporte para o design de moda e personalidade dentro de um público jovem. **Universidade da Beira Interior**, Covilhã, Portugal, 2009. Disponível em: < <http://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/1671>>. Acesso em: 20 maio 2017.

POLO, Simone; SCHNEIDER, Thaissa. Moda e ballet clássico: um estudo sobre figurinos. **Revista ModaPalavra**, UDESC, ano 6, n.11, p. 128-144, jan-jun 2013. Disponível em: < <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7739/5282>> Acesso em: 05 jan. 2017.

RIOM, Charlotte. Corpo cênico a cores: um ensaio sobre a linguagem das cores no balé. **O Percevejo Online**: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAD/UNIRIO, v. 3, n. 01, p. 5-36, jan-jul 2011. Disponível em: < <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1783/1517>> Acesso em: 8 de março de 2017.

RODRIGUES, Ana Carolina Jobim. A moda da dança: um estudo sobre corpo, cidade e representações. **Universidade do Estado do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: < http://www.ppgcom.uerj.br/teses/2009/pdf/01/Dissert_AnaCarolinaJobim_Bdtd_Pt2.pdf> Acesso em: 20 jan. 2017.

SIQUEIRA, Danise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

SOUZA, Pétala Tainá de Oliveira de; MENDES, Francisca Dantas. O corpo dançante como suporte para o figurino de dança. **5º ENP Moda - Encontro Nacional de Pesquisa em Moda**. Novo Hamburgo, 2015. Disponível em: < <http://www.feevale.br/Comum/midias/a0f75834-20bf-4549-b9af-c0dc78596375/O%20CORPO%20DAN%C3%87ANTE%20COMO%20SUPORTE%20PARA%20O%20FIGURINO%20DE%20DAN%C3%87A.pdf>> Acesso em: 22 maio 2017.

TANAYA, Seira. **Adult ballet: from beginners to intermediate**. E-book Kindle, 2012. Ebook. Acesso em: 08 maio 2017.

APÊNDICE A

Entrevista I

Concedida por *The Joffrey Ballet*, mar. 2017. Entrevistador: Camile Ullmann, Lajeado, 2017.

Hello Camile,

Thank you for reaching out to us! I would be happy to give you a little insight into class attire. In general, ballet students wear the classic uniform of a simple leotard, pink tights, and pink canvas or leather ballet slippers and, for experienced students, pointe shoes. This uniform is nearly universal for most ballet schools and academies. Many schools follow a specific dress code which requires students to wear the same color and style of leotard for uniformity and a clean look. Some schools may have students wear a specific color leotard to denote their level in the program. A simple chiffon wrap skirt (finger-tip length) may be worn for pointe or pas de deux (partnering) classes or in a rehearsal. Students in most schools, such as the Joffrey, are required to supply their own class attire, which can be purchased from various dance supply stores and sellers with those level requirements and dress codes in mind.

A professional costumer may be called upon to create or alter costumes for special performances and productions. Costumes are not worn in a class setting except when in final rehearsals for productions where the pieces worn may alter or inhibit a dancer's movement, requiring additional time to adjust.

The leotard and tights have remained to standard in 20th and 21st century ballet due to the clean, body-forming lines it creates and allowing for a full range of movement. Teachers prefer this uniform because it allows them to give corrections for proper technique.

I hope this has been helpful. I hope you have a wonderful weekend!

Olá Camile,

Obrigado por nos contatar! Eu ficaria feliz em dar-lhe um pouco de conhecimento no traje de classe. Em geral, os alunos de ballet usam o uniforme clássico de um collant simples, meia-calça rosa, e sapatilhas sintéticas rosa ou sapatilhas de ballet de couro e, para estudantes experientes, sapatilhas de ponta. Este uniforme é quase universal para a maioria das escolas de balé e academias. Muitas escolas seguem um código de vestimenta específico que exige que os alunos usem a mesma cor e estilo de collant para uniformidade e um olhar limpo. Algumas escolas podem fazer com que os alunos usem um collant de cor específica para denotar seu nível no programa. Uma simples saia de chiffon (curta) pode ser usada para nível de ponta ou pas de deux (ballet de par) ou em um ensaio. Estudantes na maioria das escolas, como o Joffrey, são obrigados a fornecer seu próprio traje de classe, que pode ser comprado em várias lojas de dança e vendedores com esses requisitos de nível e códigos de vestimenta em mente.

Um figurinista pode ser chamado para criar ou alterar trajes para performances especiais e produções. Os trajes não são usados em aula, exceto em ensaios finais para produções onde as peças usadas podem alterar ou inibir o movimento de um bailarino, exigindo mais tempo para ajustar.

O collant e as meias-calças permaneceram ao padrão do ballet nos séculos 20 e 21 devido à limpeza, linhas de formação do corpo criadas e permitindo uma gama completa de movimentos. Os professores preferem este uniforme porque permite que eles deem correções para a técnica apropriada.

Espero que isso tenha sido útil. Eu espero que você tenha um fim de semana maravilhoso!

(Tradução livre da autora)

Molly, muito obrigada pelo retorno!

Essas respostas são muito importantes para o meu trabalho. Ainda tenho algumas dúvidas, se tu puder me responder:

-Sobre a questão de uso de roupas iguais para denotar seu nível no programa, como isso ocorre?

-E gostaria de saber quais são os aspectos considerados importantes, irrelevantes e proibidos na vestimenta?

-Na sua opinião, o figurino padroniza os alunos ou permite que exponham aspectos de sua personalidade? Se padroniza, por quê? É necessário por quais motivos? E se permite, de que forma? Até que ponto?

-A vestimenta pode e é utilizada pelos bailarinos fora da sala de aula?

Novamente, muito obrigada! Espero que você tenha um bom final de semana também!

Hi Camile,

These are fantastic questions!

-Each school has a different set of rules and preferences when it comes to their dress codes. The level/color set up is a decision made entirely at the discretion of the school and their reasons for it vary.

-Students are required to wear the leotard (or “bodysuit” as they are called in some countries) because the stretch fabric allows movement (usually a cotton-blend or lycra). The cut or lines of the leotard vary depending on the style. Doing a little research on leotards will provide you with a pretty standard “pattern” or shape and its variations. Those shapes are primarily for easy of movement as well as personal style.

-Many schools want a standardized look for the sake of uniformity amongst students. Once dancers are no longer a part of a school, they are granted more freedom with their attire, but it all stays more or less the same. The leotard and tights are a part of the ballet uniform standard for schools and companies alike.

-Students do not generally wear their attire outside of the studio or performance. In many cases, it is not sufficient coverage for the climate and environment. Different schools have different policies regarding wearing their attire outside.

I hope that was helpful!

Oi Camile,

Estas são perguntas fantásticas!

-Cada escola tem um conjunto diferente de regras e preferências quando se trata de seus códigos de vestimenta. A configuração de nível / cor é uma decisão tomada inteiramente à discrição da escola e suas razões para isso variam.

-Os alunos são obrigados a onde o collant (ou "bodysuit" como eles são chamados em alguns países) porque o tecido stretch permite o movimento (geralmente uma mistura de algodão ou lycra). O corte ou as linhas do collant variam dependendo do estilo. Fazer um pouco de pesquisa sobre collant irá fornecer-lhe um padrão normal ou forma e suas variações. Essas formas são principalmente para fácil movimentação, bem como estilo pessoal.

-Muitas escolas querem um olhar padronizado para a uniformidade entre os alunos. Uma vez que os dançarinos não fazem mais parte de uma escola, eles têm mais liberdade com o seu traje, mas tudo permanece mais ou menos igual. O collant e as meias-calças são uma parte padrão do uniforme do ballet para escolas e companhias igualmente.

-Estudantes geralmente não usam seu traje fora do estúdio ou das apresentações. Em muitos casos, não cobre o suficiente para o clima e meio ambiente. As escolas diferentes têm políticas diferentes a respeito de usar sua roupa fora da escola.

Espero que tenha sido útil!

(Tradução livre da autora)

Molly,

Estas respostas são incríveis, agradeço muito. Como as regras variam muito dependendo das academias e escolas, poderia me explicar como vocês se posicionam em relação a esse assunto com os estudantes de vocês?

Hello Camile,

Thank you for your question. Unfortunately, I am unable to answer due to the personal nature of such a question. I hope I have been helpful thus far and I wish you the best of luck with your research!

Olá Camile,

Obrigado por sua pergunta. Infelizmente, não posso responder devido à natureza pessoal de tal questão. Espero que tenha ajudado e desejo sorte com a sua pesquisa!

(Tradução livre da autora)

Entrevista II

Concedida por *National Ballet of Canada*, mar. 2017. Entrevistador: Camile Ullmann, Lajeado, 2017.

Dear Camile,

I am wondering if we use the same terms. The dancers attend a one hour class first thing every morning in order to warm up their muscles and work on basic movements, they wear their own practice clothing such as leos for the girls and maybe shorts and t shirts for the men. What the dancers wear to class is their decision because it's their own clothing and they continue to wear that clothing through all the day's rehearsals.

If the dancers are rehearsing a production that includes classical tutus the costume department will provide practice tutus (an undecorated tutu skirt) that is worn with their own clothing.

We also provide romantic practice skirts if a romantic tutu is called for.

I hope this will help you.

Cara Camile,

Gostaria de saber se usamos os mesmos termos. Os dançarinos participam de uma hora de aula todas as manhãs, a fim de aquecer seus músculos e trabalhar em movimentos básicos, eles vestem sua própria roupa prática, como collants para as meninas e talvez shorts e camisetas para os homens. O que os dançarinos usam para a classe é a sua decisão porque é a sua própria roupa e eles continuam a usar essa roupa durante todos os ensaios do dia.

Se os dançarinos estão ensaiando uma produção que inclui tutus clássicos o departamento de figurino irá fornecer tutus de ensaio (uma saia de tutu sem decoração) que é usado com sua própria roupa.

Nós também fornecemos saias românticas para ensaio se um tutu romântico é necessário.

Eu espero que isso te ajude.

(Tradução livre da autora)

Olá!

Muito obrigada pelo retorno!

Essas respostas são muito importantes para o meu trabalho. Ainda tenho algumas dúvidas, se tu puder me responder:

-Quais são os aspectos considerados importantes, irrelevantes e proibidos na vestimenta?

-Há diferenciação nas vestimentas de diferentes turmas? Como isso ocorre?

-Na sua opinião, o figurino padroniza os alunos ou permite que exponham aspectos de sua personalidade? Se padroniza, por quê? É necessário por quais motivos? E se permite, de que forma? Até que ponto?

-A vestimenta pode e é utilizada pelos bailarinos fora da sala de aula?

Novamente, muito obrigada! Espero que você tenha um bom final de semana!

- *What are the aspects considered important, irrelevant and prohibited in clothing?*

The personal clothing that the dancers wear to class and rehearsals is their own choice, they add and remove pieces as they need to. They might , for instance wear leg warmers until they feel that their muscles have warmed up sufficiently and then they remove them. Sometimes they wear jackets or pants that hold in body heat and then remove those when no longer needed. The clothes that the dancers wear to rehearsals must allow them to move easily and must not obstruct the line of the body.

- *Is there differentiation in the clothes of different classes? How does this occur?*

The women might add little chiffon skirts to their regular rehearsal wear if the costume to be worn in the production will have a similar skirt but otherwise they wear what they want.

- In your opinion, does the costume standardize students or allow them to exhibit aspects of their personality? If standardized, why? Is it necessary for what reasons? And if allows, how? How far?

At the National Ballet School, which is a separate institution, the students all wear “uniforms” standard leos or unitards, all in the same colour. I believe they do so because their teachers want to see the line and movement of each dancer without the distraction of different clothing styles. The professional dancers at The National Ballet of Canada do not have the same restrictions.

- Can the costume be used by dancers outside the classroom? And is it used?

The dancers here do not wear the actual costumes for any of our ballets until the dress rehearsal at the theatre. Costumes can be borrowed if the dancer is guesting with another company.

I have the feeling that we are not talking about the same thing. If you have any other questions please let me know but I will not be able to answer before Monday.

-Quais são os aspectos considerados importantes, irrelevantes e proibidos na vestimenta?

A roupa pessoal que os dançarinos usam para a aula e ensaios é sua própria escolha, eles adicionam e removem as peças como eles precisam. Eles podem, por exemplo, usar polainas até que eles sentem que seus músculos estejam aquecidos suficientemente e, em seguida, removem. Às vezes eles usam casacos ou calças que segure o calor do corpo e, em seguida, removem quando já não é necessário. As roupas que os dançarinos usam para ensaios devem permitir que eles se movam com facilidade e não devem obstruir a linha do corpo.

-Há diferenciação nas vestimentas de diferentes turmas? Como isso ocorre?

-As mulheres podem adicionar saias chiffon para o seu ensaio regular se o traje a ser usado na produção terá uma saia semelhante, mas caso contrário elas usam o que querem.

-Na sua opinião, o figurino padroniza os alunos ou permite que exponham aspectos de sua personalidade? Se padroniza, por quê? É necessário por quais motivos? E se permite, de que forma? Até que ponto?

Na Escola Nacional de Ballet, que é uma instituição separada, todos os alunos usam "uniformes" collants padrão ou macacões, todos na mesma cor. Eu acredito que eles fazem isso porque seus professores querem ver a linha e o movimento de cada bailarino sem a distração de estilos de roupas diferentes. Os dançarinos profissionais no Ballet Nacional do Canadá não têm as mesmas restrições.

-A vestimenta pode e é utilizada pelos bailarinos fora da sala de aula?

Os dançarinos aqui não usam as roupas para qualquer um dos nossos ballets até o ensaio geral no teatro. Trajes podem ser emprestados se o dançarino é convidado por outra companhia.

Tenho a sensação de que não estamos falando sobre o mesmo assunto. Se você tiver alguma outra pergunta, avise-me, mas não poderei responder antes da segunda-feira.

(Tradução livre da autora)

Entrevista III

Concedida por Estúdio *Développé*, abr. 2017. Entrevistador: Camile Ullmann, Lajeado, 2017.

- Primeiramente, por que a escolha na área do ballet clássico, o que fascina?

Entrei nesse mundo aos 2 anos e meio, seria complicado explicar o motivo. Acredito que o ballet clássico me escolheu.

O que fascina é ver que mesmo após tanta evolução da raça humana o movimento corporal ainda é único, sendo impossível alguma máquina reproduzir tal beleza. O ballet clássico é muito completo e desafiador, vejo que esses são alguns dos motivos principais que nos faz entrar e nunca mais querer sair desse mundo.

Questões de vestimenta, focados nas aulas de ballet clássico.

- Percebemos uma tendência na utilização de tons rosados e na cor preta na vestimenta. Sabe a origem ou o porquê do uso?

Não tenho nenhum conhecimento sobre a origem. As mulheres após serem "liberadas" para praticarem o ballet clássico, dominaram essa arte, sendo hoje em dia predominantes. O que

me leva a crer que a questão de malhas rosas sejam pela questão de cores estipuladas pela sociedade para meninas e meninos. Já as malhas em preto são mais usadas pela questão corporal como também para evitar malhas transparentes.

A questão de meia calça e sapatilhas em tons rosa ou salmon surgiram no início dos anos 90, pois até então eram usadas meias e sapatilhas brancas em palco. Ao longo do tempo se notou que além do branco deixar pernas e pés "maiores", também não tinham uma combinação tão boa com iluminações cenográficas. Hoje em dia já novamente já estamos evoluindo, meias e sapatilhas em diversos tons de pele estão sendo criadas por diversas marcas do mundo, afinal meias e sapatilhas devem ser vistas como uma segunda pele de uma bailarina.

- Desde o início de sua carreira na dança, houve alguma mudança significativa nas roupas?

Sim. Collants em materias mais interessantes para o movimentos dos bailarinos, dando além de mais liberdade, definições do corpo.

Quando iniciei existiam collants apenas em helanca ou lycra, muitos anos depois surgiu collants também em cotton. Hoje já temos diversos tipos, mas o mais usado hoje em dia é o suplex.

Também ocorreram mudanças em materiais de meia calça e sapatilhas.

- Quais são as peças que podem e devem ser utilizadas?

Collants, meia calça, polainas, calças e macações de lã para aquecimento, etc.

- Há diferenciação nas vestimentas de diferentes turmas? Como isso ocorre?

Cada escola defini seu uniforme por questões estéticas e para melhor desempenho dos bailarinos. No uniforme masculino é basicamente o mesmo, sendo apenas inserido no nível iniciação (a partir de 07 anos) as malhas e suportes. Já nos feminino muitas escolas optam por diferenciarem certos níveis por cor.

Em nossa escola diferenciamos da seguinte forma (feminino):

- Pré ballet collant com saia rosa

-À partir da iniciação: collant preto e saia rosa

- Á partir do nível de sapatilhas de ponta: collant preto sem saia. O objetivo do uso somente do collant é poder fazer correções posturais dos movimentos.

- Quais são os tecidos mais utilizados na concepção do figurino de aula?

Collants: helanca, suplex

Saias: helanca

Saias: jersy, nylon, helanca

Meia calça: além do material padrão das meias hoje temos opção com suplex.

Suporte masculino: helanca ou suplex

Malha masculina: Suplex, helanca e cotton

- Quais são os aspectos considerados importantes, irrelevantes e proibidos na vestimenta?

Os uniformes devem ser como uma segunda pele do bailarino, por isso malhas ou calças em tamanhos muito soltos ou muito apertados não são interessantes.

O uso de uniformes com estampas também não são bem aceitas por chamarem muita atenção durante os ensaios.

Proibido também o uso de roupas em jeans, sendo impossível executar movimentos, principalmente de alongamento.

- Na sua opinião, o figurino padroniza os alunos ou permite que exponham aspectos de sua personalidade? Se padroniza, por quê?

É essencial a padronização de cores nos uniformes, principalmente para que o maitrê ou coreógrafo consiga identificar erros de técnica com mais precisão.

Antigamente tínhamos poucos modelos de uniformes, hoje em dia já encontramos diversos modelos. No meu ponto de vista com tantos modelos de uniformes o aluno consegue manter sua personalidade, claro que cores devem ser padronizadas.

É necessário por quais motivos? E se permite, de que forma? Até que ponto?

Como constei acima, os alunos podem optar por diversos modelos de calças, saias e collants sem que prejudique as correções. É possível ter uma sala de aula padronizada (de cor) com diversos itens de modelos diferentes, acho isso importante para cada bailarino.

- A vestimenta pode e é utilizada pelos bailarinos fora da sala de aula?

Sim. Quando iniciei no ballet clássico o máximo que fazíamos era deixar collant e colocar um jeans por cima. Hoje os bailarinos conseguem sair da aula de uniforme e ir embora. Saias, calças, collants, polainas e perneiras são criadas para que os bailarinos se sintam a vontade. Também foram criados muitos tipos de sapatos, tênis e sapatilhas que podem ser usadas na rua.