

Título: História da Dança e a História da Moda dançam juntas na Revolução da Indumentária na *Belle Époque*: A Conquista do Corpo pela Mulher

The History of Dance and Fashion dance together in the costume's Revolution in the Belle Époque : The Achievement of the Body by Woman.

Maria Alice Ximenes – UNICAMP ximenes.mariaalice@gmail.com

Marília Vieira Soares – UNICAMP mvbaiana@gmail.com

Maria Alice Ximenes é docente no Centro Universitário Salesiano de São Paulo (UNISAL) nos cursos de Moda, Publicidade e Propaganda e Jornalismo. Doutoranda em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP e Licenciada em Educação Artística pela PUC- Campinas.

Marília Vieira Soares é docente do Depto de Artes Corporais da Unicamp, doutora em Arte Educação pela Fe-Unicamp, Mestre em Artes pela ECA-USP, Licenciada em Dança pela UFBA e em História pela Puccamp.

Palavras chave: Moda, Dança, Sociedade

Key words: Body, Dance, Society

Resumo

Este artigo pretende demonstrar o quanto a História da Dança e História da Moda estiveram presentes em contextos da linha do tempo que demonstram pertinências cristalizadas no corpo, na indumentária e nos ideais. A temática feminina explorada no texto propõe sublinhar um capítulo em que a libertação do corpo da mulher ocorre na *Belle Époque* reforçada pela presença de três bailarinas: Isadora Duncan, Loïe Fuller e Ruth Saint Dennis e alguns expressivos nomes da Moda como Paul Poiret.

As novas necessidades do corpo na Dança Moderna se encontram com os anseios de renovação do corpo na Moda.

Abstract

This article aims to show how much the Dance History and Fashion History had been present in time line's contexts that shows crystallized relevances in the body, costume and ideals. The female theme discussed in the text proposes to emphasize a chapter in which the woman's body liberation takes place in the *Belle Époque* reinforced by the presence of three dancers: Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth Saint Dennis and some expressive names from fashion like Paul Poiret. The new body needs in the Modern Dance get together with the desire of the body's renewal in Fashion.

Belle Èpoque e *fin-de-siècle*: dois conceitos que se referem a épocas aproximadamente idênticas definem dois lados de um momento histórico de grandes transformações na nova *urbis* da passagem do século XIX para o Século XX. Entre o que se passou a definir como *moderno* estavam em jogo conceitos tradicionais de ordem comportamental e moral dentro de novas relações sociais e estruturais da cidade grande – no caso Paris – onde os novos problemas urbanos denominados de *décadence*, ou seja, as transformações das relações tradicionais e a nova realidade estavam em conflito associadas ao conceito de *fin-de-siècle*, enquanto *belle époque* surge depois da primeira guerra referindo-se a um saudoso período passado.

É impossível falar em questões de gênero na *Belle Èpoque* sem falar da revolução da dança moderna. Esta significou a conquista de corpo pela mulher assim como o balé clássico teve como símbolo a conquista de corpo pelo homem, representando o Estado Moderno século XVII.

O Romantismo deu independência às bailarinas como indivíduo não como ser social, uma vez que a profissão era proscrita. Deveras, a primeira metade do século XIX, trouxe a mulher para o centro da cena e deu ótimos salários às bailarinas com o alto preço da má reputação, embora as escandalosas fossem uma exceção. Havia entre elas estudiosas de filosofia e até de medicina, como podemos ver em observações de Vernon, o diretor da Ópera de Paris¹. Mulheres independentes podiam ter na dança uma profissão bem remunerada que permitia refinamento intelectual (*como auto-didatas*, obviamente) como eram estas bailarinas da Ópera de Paris, no entanto, o balé em si mesmo, enquanto espetáculo, não traduzia nem na forma nem no conteúdo essa conquista feminina. Contrastantemente, elas interpretavam sílfides, náiades, nereidas, e outros seres etéreos e irreais – ou melhor, reais no mundo da imaginação, ou mulheres idealizadas como Raimunda, Giselle, Paquita que em nada retratavam as proezas destas pioneiras do feminismo. Por outro lado, o figurino foi se cristalizando em torno de saias leves (*tutu*) de tecido muito fino em várias camadas, que inicialmente lembravam as damas da rainha e nada tinham com a roupa de rua, contrariamente ao século anterior quando as bailarinas lançavam moda de roupa e acessórios.

¹ANDERSON, J. Ballet and Modern Danse. 1986 Dance Horizons NY pg.81

E foram encurtando no decorrer do século, a ponto de Béjart definir o *tutu* como o figurino pornô do *fin-de-siècle*². De fato há muitas charges do período mostrando camarotes cheios de velhinhos alucinados com as pernas das bailarinas. No entanto, elas encantavam o *tout Paris*, conforme podemos notar nos escritos de Mallarmé e nas obras de Degas.

A dança moderna como movimento feminista veio reafirmar a tendência socialmente aceita de ser a dança uma atividade feminina, fato este iniciado com o advento do Romantismo, quando o número de profissionais passa a ser predominantemente feminino contrariamente ao que acontecera nos séculos anteriores.

As três maiores representantes da dança moderna - Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth Saint-Dennis - concretizaram a imagem da mulher transformada no início do século XX. Três americanas e uma alemã, como era de se esperar já que nos Estados Unidos e na Alemanha os movimentos feministas ganhavam vulto neste período, embora as duas primeiras tenham feito sucesso em Paris, primeiramente, cidade que vivia um *revival* da vida pública semelhante ao que acontecera no século XVIII. As grandes invenções – luz elétrica, telégrafo, telefone, máquina a vapor trouxeram um novo sentido à vida pública cujas primeiras manifestações foram registradas pelos pintores impressionistas.

Isadora Duncan foi uma grande inovadora não só na dança como também é precursora da libertação feminina.

“Desde muito cedo, pareceu evidente a Isadora que a mulher deveria procurar sua emancipação, que deveria romper com uma tradição secular que fez da mulher um ser eternamente submisso a regras inflexíveis instauradas por tabus”³. Esta postura implicou em revolução no figurino da dança, baseada em túnicas gregas, e muito tecido, em detrimento dos espartilhos, maiôs apertados, sapatilhas e demais aparelhos usados na compressão do corpo feminino”. E não só no figurino como também no cotidiano.

Podemos ver em Weber⁴ a análise do uso da seda Liberty popularizado em função da busca de novas identidades e pela influência de conceitos de espiritualidade da mais diversas formas, coisa que originariamente era de uso cênico teatral para efeitos fantasmagóricos.

² SATORTE, J. Pensar a Dança. Lisboa: Casa da Moeda s/d, pg. 41.

³ BARIL, J. La Danse Moderne d'Isadora Duncan à Twyla Tharp. Paris : Vigot Ediction, 1977, pg.20

⁴ WEBER, E.J. França. Fin-de-siècle. São Paulo : Ed. Schawarcs, 1988.

Foi imprescindível a mudança de figurino nesta nova proposta de dança que tinha como ponto de partida o uso do tronco braços e cabeça em contraposição ao uso exacerbado das pernas no balé clássico para o qual o *tutu* era bem adequado e em função deste uso das pernas cada vez mais ousado foi sendo encurtado. Esta adequação do *tutu* à técnica também pode ser avaliado no sentido de dar maior conforto ao desempenho do balé, mas deixava muito a desejar para as reformas técnicas construídas na dança moderna. A liberação do tronco para a movimentação expressiva desencadeou os primeiros passos na emancipação do antigo vestuário feminino.

Com relação à expressividade, o movimento das pernas não significa nada além da beleza plástica do movimento. Nossas emoções estão situadas no tronco – mais especificamente no *chakra* cardíaco, que é feminino, enquanto o *chakra* do Plexo Solar é masculino. Neste contexto podemos afirmar que o balé clássico trabalha com o Plexo Solar (ponto energético localizado dois dedos abaixo do umbigo) enquanto a dança moderna trabalha com o *Chakra* Cardíaco. A importância que a bailarina confere ao torso como o reservatório das funções viscerais e de suas ressonâncias afetivas encontra, mais uma vez, ecos nas descobertas contemporâneas dos fisiologistas sobre o sistema nervoso autônomo, e o corpo é o que menos importará nesse mote, pois a roupagem subsidiada pela liberdade do gesto irá conferir um novo momento ao corpo, ele será alvo de importância geradora de movimento e emoção e não objeto de percepção plástica ou estética como outrora.

Segundo Helen Moller, uma das primeiras professoras de dança moderna, afirmou que “... o centro gerador de toda expressão física autêntica se situa na região do coração. Todos os movimentos que emanam de outra fonte são esteticamente fúteis”⁵.

Percebe-se que desde o início, a dança moderna procura uma entrada nesse mundo subterrâneo que parece ocultar o germe de toda mobilidade, emocional e corporal, e suas expoentes mais expressivas (as três bailarinas citadas neste artigo) irão centralizar no corpo um novo envoltório, com novos valores, ou seja, a roupa nada tem mais a ver com pernas à mostra, o corpo não terá que ser o objeto de apreciação e sim um centro gerador de gestos e sinais de emoção.

⁵ SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: História do Corpo: As mutações do olhar: O século XX. vol III, org. Jean-Jacques Courtine, pg. 518.

Para isso, a nova roupagem que vestirá esse corpo com certeza será tratada de outra forma, elas ocultam o próprio corpo em suas formas sinuosas, isso já dará pistas para os “fazedores” de moda se atentarem para o clamor do corpo feminino. Em verdade, o corpo se perde dentro de amplas túnicas e muito pano, muitos véus, e ele se atem a promover tecidos dançantes no espaço associados a luzes e cores criando outros olhares.

Isadora Duncan foi a primeira bailarina que abandonou o espartilho, ela dizia que o mesmo provocava “deformação do esqueleto humano, tão belo, no entanto, o deslocamento dos órgãos internos e a degenerescência de uma boa parte dos músculos do corpo da mulher, bem como alterava a respiração...”⁶.

Em 1878, 1889 e 1900, as grandes exposições universais em Paris e em outras capitais estrangeiras abrem uma infinidade de janelas para o mundo. Os achados arqueológicos mexem com a percepção das bailarinas, por exemplo, a exposição sobre a Grécia, enlouqueceu a bailarina Isadora Duncan, quando percebeu os desenhos dos movimentos de dança nas ânforas e vasos, e a estatuária com roupagens leves em forma de túnicas que não aprisionavam o corpo, e ela mais que depressa inseriu e adotou como traje libertador para dançar, inclusive descalça. Essa inspiração na cultura helênica irá alcançar o olhar do estilista Paul Poiret, quem também se aliou à proposta de libertar o corpo feminino da silhueta em “S”, ou todo e qualquer objeto que a tornasse artificialmente sinuosa. A roupa irá tocar o corpo naturalmente, sem delineá-lo.



Isadora Duncan, por Edward Steichen/ Museum Ludwig

⁶ op. cit. pg. 517.

Oficialmente em 1908, Paul Poiret assina o divórcio entre costureiro e a ordem estabelecida. Quatro anos de uma grande guerra, literalmente suicida, vão acabar por balançar as estruturas. A criação no mundo da Moda poderá iniciar sua irresistível ascensão.

Não menos que Isadora, Loïe Fuller exalta o valor do figurino desde que dança em Paris pela primeira vez em 1892 a dança da *serpente*, a onipresença da “linha serpentina”, formam um furacão de panos, que faz com que a bailarina apareça e desapareça nas volutas borbulhantes de seus véus que lançados no espaço, voltam a se enrolar em seu corpo, como aspirados por um vácuo, um vórtex. “O corpo encantava não se deixando encontrar...” comenta Georges Rodenbach.⁷



Loïe Fuller in *La danse blanche*, Photo: Taber

⁷op cit, pg. 510

A ênfase à fluidez também coincide com exposições orientalistas e em 1909 começava a temporada dos *Ballets Russes*, e Poiret mais uma vez irá se inspirar em pantalonas bufantes, turbantes e o balé Shéhérazade encantou o estilista que se rendeu aos drapeados e tecidos fluidos e leves. Não havia mais espaço para uma silhueta que reinou absoluta durante séculos, que, com exceção do período do Império ou Diretório (Neoclassicismo) sempre esteve confinada a uma cintura estrangulada, seios evidenciados e saias volumosas.

Com a maré de exposições, o arqueólogo inglês Carter e seu fabuloso descobrimento do Sarcófago de Tutancâmon, leva para a Europa uma exposição egípcia que também irá influenciar a dança e a moda, por exemplo, Ruth St Dennis se envolve com os véus diáfanos e figurino oriental e inicia um momento na dança muito apoiado em corpo liberto dos dogmas clássicos.

Seu fascínio que se iniciara com um pôster de uma deidade egípcia numa propaganda de cigarros da época, que ela ficara “hipnotizada“ com a imagem, fez com que passasse a pesquisar uma dança interpretativa. Seus temas eram usualmente exóticos e sua dança tinha como papel principal levar ao público ocidental o conhecimento de danças orientais; com isso ela criava seus figurinos com cores e véus transparentes, além de luz e aromas...



Photograph by Ira Hill, New York, reproduced from "Ted Shawn, Ruth St. Denis: Pioneer & Prophet, II"

Vale a pena descrever um fato em que a dança e o figurino se tornam atração de primeira ordem na *Belle Époque*, em meio a tantas exposições mundiais organizadas no Ocidente que divulgaram entre outras coisas, cultura de vários países promovendo intercâmbio artístico onde bailarinas do Oriente migraram para a Europa e Américas. Mas as atrações mais genuínas algumas vezes não agradavam ao público, como na descrição do que aconteceu com o Palácio Persa de Eros construído na Grande Exposição Mundial de Chicago em 1893. Uma autêntica companhia persa foi trazida para demonstrar habilidades atléticas, o tear de tapetes e lapidação de pedras preciosas naquele palácio construído numa área especial para o entretenimento daquela exposição. Mas o público não tolerou o caráter instrutivo dessas atividades e o desapontamento transformou a exposição em um grande fiasco, fazendo com que seus gerentes mudassem radicalmente a programação. Dançarinas de Paris com suas danças e roupas pseudo-orientais, rapidamente trouxeram a audiência esperada, ainda que o público fosse exclusivamente masculino.

Todo esse processo fertilizou o solo cultural e artístico do início do século XX para que germinassem os primeiros passos da dança moderna, libertando os pés das sapatilhas e os corpos dos movimentos codificados do balé clássico. A partir daí observamos que alguns artistas souberam entender os sinais que foram lançados, as bailarinas Isadora Duncan, Loïe Fuller e Ruth Saint Dennis ousaram propostas renovadas e rupturas com o “estabelecido”, e o estilista Paul Poiret também embarcou nesse movimento de quebra de paradigmas desconstruindo o corpo ampulheta da mulher para uma estrutura mais natural e delgada.

Porém, foi através de Poiret, que safras de estilistas se inspiraram em sua coragem, e partem para criações em seu estilo, mais leve, mais livre e contrário a um ditame que foi opressor tanto tempo ao corpo feminino.

Mariano Fortuny foi um deles. O gosto pelo diferente e não pelo padronizado afetava uma minoria de mulheres que evitavam a corrente principal da moda em favor de estilos individualistas. Essas mulheres muitas vezes pertenciam a círculos literários ou aristocráticos e escolas de *design*, como a Souls (que, nascida no século XIX, sobreviveu no século XX), A Winener Weksätte e o grupo Bloomsbury. Na Inglaterra, a loja Liberty, na Regent Street, era freqüentada pelas que buscavam roupas e tecidos que transcendessem a moda. Ao longo de todo o início da década de 1900, seu estúdio especializou-se em roupas fluidas, baseadas em trajes históricos de várias origens e períodos.

Em 1909, em um espírito similar de independência de tendências que havia se instalado com o estilista Poiret, o *designer* de teatro, têxteis e vestuário, Mariano Fortuny, operando a partir de sua base o Palazzo d'Orfei, em Veneza, patenteou o famoso vestido Delfos. Algo semelhante ao quítón grego e às colunatas caneluradas. Assim era o vestido Delfos, confeccionado em seda tingida em tecido brilhante decorado com contas de vidro veneziano. Esse traje igualmente folgado como as criações de Poiret ganharam clientes liberadas como Loïe Fuller e Isadora Duncan.

Ilustradores incríveis tiveram suas criações apresentadas em revistas e se tornaram referência no mundo da moda desenhando novas mulheres cujas silhuetas e formas ditaram estilo de liberdade decretada ao corpo. Foram eles: George Barbier para a revista *Les Modes*, Georges Lepade para a *Gazette du Bon Ton*, Paul Iribe e Erté para *Harper's Bazar*.

Poiret assim define suas criações para as mulheres:

“Só fico satisfeito com minhas criações quando conseguem dar uma impressão de charme simples, de perfeita calma, comparável à que se sente diante de uma estátua grega. Meus vestidos só me satisfazem se todos os detalhes que os compõem se fundem numa harmonia do conjunto.

Se vocês quiserem conhecer meus princípios, direi que se baseiam em dois pontos principais: a busca da maior simplicidade e o gosto do detalhe original da personalidade.

Vestir uma mulher não é cobri-la de enfeites; é sublinhar os encantos de seu corpo, realçá-los e valorizá-los; é revelar uma bela arquitetura natural através de um contorno significativo que acentua sua graça.

Todo o talento do artista reside na maneira de revelar...”⁸.

⁸ WHITE, Palmer. Poiret, l'ê magnifique. Paris: Payot, 1986. pg. 76-77.

Bibliografia

ANDERSON, J. **Ballet and Modern Danse**. Horizons NY , 1986.

BARIL, J. **La Danse Moderne d'Isadora Duncan à Twyla Tharp**. Paris :Vigot Ediction, 1977.

BLACKMAN. Cally. **100 años de ilustración de moda**. Barcelona: Blume, 2007.

COURBIN, Alain ; COURTINE, Jean-jacques ; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo: As mutações do olhar: O século XX**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SATORTE, J. **Pensar a Dança**. Lisboa: Casa da Moeda s/d.

WEBER, E.J. **França. Fin-de-siècle**. São Paulo: Ed. Schawarcs, 1988.

WHITE, Palmer. **Poiret, lê magnifique**. Paris: Payot, 1986.