

MARIA ALICE XIMENES

**A SAIA MOTRIZ: um percurso nos mistérios
da vestimenta e da representatividade espanhola**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para a
obtenção do Título de Doutor em Artes.
Orientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni
Boccaro

CAMPINAS – 2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

X4s	<p>Ximenes, Maria Alice.</p> <p>A saia motriz: um percurso nos mistérios da representatividade e vestimenta espanhola. / Maria Alice Ximenes. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Corpo feminino. 2. História da Arte. 3. História da Indumentária. 4. Dança. 5. Artes plásticas. 6. Espanha I. Boccara, Ernesto Giovanni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-----	--

Título em inglês: “The moving skirt: a route in the mysteries of representativity and spanish costume.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Female body ; History of Art ; History of Costume ; Dance ; Fine art ; Spain.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara.

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Garcia Mattos.

Prof^a. Dr^a. Kathia Castilho.

Prof. Dr. Haroldo Gallo.

Prof. Dr^a. Feranda Borges.

Prof^a. Dr^a. Beatriz Ferreira Pires

Prof. Dr. Wilson Florio.

Data da Defesa: 17-02-2009


Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Maria Alice Ximenes dos Santos - RA 012719 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara
Presidente



Profa. Dra. Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos
Titular



Profa. Dra. Kathia Castilho Cunha
Titular



Prof. Dr. Haroldo Gallo
Titular



Profa. Dra. Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires
Titular

Para meu avô Sebastião Ximenes (*in memoriam*), representante da cultura espanhola, de quem descendo com muito orgulho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara, por incentivar-me e acreditar em minhas idéias; por ser independente, pela sua notável capacidade intelectual e sensibilidade artística, um ser incrivelmente humano... algo tão raro na academia hoje.

Agradeço também, com grande carinho, a Profa. Dra. Marília Vieira Soares, pela sabedoria, acompanhamento e amizade; por também ser alguém que não cria ilhas acadêmicas para poucos, e sim faz girar (literalmente) a informação para todos.

Gostaria de agradecer também aos amigos que, de uma maneira ou de outra, sempre estiveram ao meu lado contribuindo com minha pesquisa: Maria Adelina Pereira, Maria de Fátima Garcia de Mattos, Kathia Castilho, Neide Fátima Batista, Lisangela Betin, Beatriz Pires, Geraldo Lima, Rogério Caserta, João Braga, Otávio Pereira Lima, Cristina Santaella Braga, Rafael Laserre e Fernando Gomes.

Agradeço aos meus pais, irmãos, namorado e filha pelo afeto e apoio, e principalmente a Deus, por me fazer forte e corajosa a cada dia de minha vida!

“O flamenco é o espelho da Andaluzia
que sofre paixões gigantes e cala paixões,
embaladas pelos leques e pelas mantilhas
sobre as gargantas que têm. Tremores de
sangue, de neve, e arranhões vermelhos
feitos por olhares...”

Federico Garcia Lorca

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo fazer uma homenagem à forma. A forma que forma e deforma, que reforma e transforma, que transcende e que tem vida. Que faz e desfaz, que nasce e morre. A forma que desenha o espaço, o corpo e o movimento. A forma pesquisada é a forma da saia na dança flamenca e seu movimento helicoidal. Movimento semelhante ao das galáxias, ao da cadeia de DNA, semelhante também à anatomia humana, o desenho dos ossos e músculos.

Na capacidade de ser efêmera e jamais apreendida é que reside seu encanto. Também há uma forte razão em pesquisar a saia e a Espanha, terra dos meus precedentes, cultura em que cresci, além da paixão pelo vestuário, especialmente os de Andaluzia. O percurso nos mistérios e representatividade da vestimenta espanhola permitiu-me mergulhar nas mais incríveis histórias, desde as reais até as mitificadas no tempo. Conhecer a construção do país e entender como ele se formou permitiram-me desdobramentos de possíveis intersecções no resultado dos trajes.

O mosaico de culturas trouxe descobertas incríveis na representação da mulher espanhola principalmente através de registros dos pintores dos séculos XVIII e XIX. Há uma natureza histórica na busca de identificar a formação da composição da roupa feminina espanhola, que, desde publicações vindas da Espanha, bibliografias de história da dança e do traje, até a profunda observação do corpo em movimento esculpindo formas delirantes que parecem um ciclone a desenhar os desenhos da dança.

Palavras-chave: Corpo Feminino, História da Arte, História da Moda, Dança, Artes Plásticas, Espanha

ABSTRACT

The present research aims to pay tribute to the shape. The shape that forms and becomes deformed, that reforms and transforms, that transcends and which has life. That does and undoes, that is born and dies. The shape that draws the space, the body and the movement. The shape of the present study is the shape of the skirt in the flamenco dance and its helicoidal movement. This movement is similar of those of the galaxies, the DNA chains, also similar to the human anatomy, the design of bones and muscles.

It's in the capacity of being ephemeral and never understood that lies its charm. There's also a strong reason to research the skirt and Spain, home of my ancestors, culture in which I grew up, as well as the passion for the costume, especially from Andaluzia. The route in the mysteries and representativity of the Spanish costume, allowed me to immerse in the most incredible histories, from the real to the mythical ones of time. Knowing the construction of the country and understand how it was formed, enabled me to see the developments of possible intersections in the result of the costumes.

The mosaic of cultures brought amazing discoveries in the Spanish woman's representation mainly through the records of the painters in the 18th and 19th centuries. There's a historical nature in the search of identifying the formation of composition of the Spanish woman's clothes, that from publications came from Spain, bibliographies of the history of dance and of the costume, to the profound observation of the body in movement sculpting delirious shapes that look like a cyclone drawing the designs of dance.

Key Words- Female body; History of Art ; History of Costume ; Dance ; Fine art ; Spain.

Lista de Imagens

- Fig. 1-** A Dama de Elche, século IV a.C. Madri, Museu Arqueológico da Espanha
- Fig. 2 -** Madonna dos Reis Católicos. c. de 1490-95. Pintura para o Monastério de S. Tomas, Ávila. Museu do Prado, Madri.
- Fig. 3 -** Francisco Pradilla. A Rendição de Granada. c. 1848-1921, Museu do Prado, Madri.
- Fig. 4-** Tiziano Vecellio. Felipe II. 1550-51. Museu do Prado, Madri.
- Fig. 5 -** Bronzino, Retrato de Jovem, c1540, Museu do Prado, Madri.
- Fig. 6 -** Diego Velázquez. As Meninas. 1656-57. Museu do Prado, Madri.
- Fig. 7 -** Diego Velázquez. Retrato da Infanta Maria Teresa c. 1659-60, Museu do Prado, Madri.
- Fig. 8 -** Mesquita de Córdoba
- Fig. 9-** Espanha: influência árabe na tapeçaria de seda, usada também como xale. Granada, segunda metade do século XIII. Museu dos Tecidos de Lyon, França.
- Fig. 10-** Ilustração de Indianas com o xale que se confunde ao sári. Fonte: Albert Racinet, História Ilustrada do Traje.
- Fig. 11-** Georges de La Tour. Detalhe: A mulher que lê a sina (c. 1630) Nova Iorque, Metropolitan Museum.
- Fig. 12-** Camponesas de Maiorca. Albert Racinet, História Ilustrada do Traje.
- Fig. 13-** *Majas* vestidas tradicionalmente como “manolas”. São Paulo: PubliFolha, 2007.
- Fig. 14 –** Virgem vestal. Roma, século II d. C. Fonte: James Laver, A roupa e a moda. Uma história concisa.
- Fig. 15-** Modelos de *rebosilas*. Fonte: Albert Racinet, História ilustrada do traje
- Fig. 16 -** Virgem Macarena por David Rockline. Fonte: François Baudot. Christian Lacroix.
- Fig. 17-** Gravura do século XIX. A oração. Madri, Biblioteca Nacional.
- Fig. 18-** Peter Paul Rubens. Santa Teresa D’Ávila, 1615. Museu de História da Arte de Viena, Áustria.

Fig. 19- Diego Velázquez, *Mulher de Mantilha* c 1625-30. Museu do Prado, Madri.

Fig. 20- Francisco Goya. Francisca Sabasa García, 1804-1808,

Fig. 21- Fonte:LEVENTON, Melissa. Costume Worldwild. A historical Sourcebook. Featuring the classic artworks of of Friedrich Hottenroth & Auguste Racinet.

Fig. 22- Jean-Batiste Camile Corot. Cigana com Bandolim, 1847. MASP, Brasil.

Fig. 23- François Joseph Navez. A ledora de sorte, 1821. Paris, Museu do Louvre.

Fig. 24- Georges La Tour. A mulher que lê a sina, 1630.Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art.

Fig. 25 - Trajes da aristocracia, de S. le Clerc, final do século XVII. Fonte: James Laver. A roupa e a moda. Uma história concisa.

Fig. 26 - Dança de camponeses no século XV. Manuscrito da Bibliothèque Nationale de Paris.

Fig. 27 - Peter Paul Rubens. Dança dos camponeses, 1630-1640. Madri, Museu do Prado.

Fig. 28 - Ilustração de Gustave Doré,1889. Fonte: D.E. Pohren. The Art of Flamenco. Madri: Society of Spanish Studies, 1990.

Fig. 29- Frederic Goupil Fesquet. Almei do Cairo. Ilustração do séc. XVIII. Fonte: <http://www.belly-dance.org/museum.php?id=162>

Fig. 30 - Trajes das classes superiores e trabalhadora, de S. le Clerc, final do século XVII. Fonte: James Laver. A roupa e a Moda.

Fig. 31 - Fonte: Carlos Saura. Flamenco, 1983 Barcelona: Nueva Galáxia Gutenberg, S.A., 2004

Fig. 32 Trajes típicos das Ilhas. Fonte: Folk Costumes.

Fig. 33- Traje Valenciano. Fonte: Folk Costumes.

Fig. 34 - Trajes típicos da Catalunha, Aragon, Basco e Castela. Fonte: Albert Racinet.

Fig. 35 - Francisco Goya. Retrato da Duquesa D´Alba, 1797. Nova Iorque, The Spanic Society of América.

Fig. 36 – Fonte: Flamenco, Carlos Saura, 1983.

Fig. 37 - *Carmen*. Carlos Saura, 1983 Foto de Paco Manzano. Fonte: www.flamencoworld.com

- Fig. 38** - Francisco Goya. *Maja Desnuda*, 1800. Museu do Prado, Madri.
- Fig. 39**- Diego Velázquez. *Vênus no espelho*, 1651, Londres National Gallery.
- Fig. 40**- Francisco Goya. *Maja e Celestina*.1808-1812. Madri, Bartolomé March.
- Fig. 41**- Pablo Picasso. *La Celestina*. 1904. *Musée Picasso*, Paris.
- Fig. 42**- Francisco Goya. *Isabel Cobos de Porcel*, 1804-1805. Londres, The National Gallery.
- Fig. 43**- Édouard Manet. *Lola de Valência*. 1863. Paris, Bibliothèque Nationale.
- Fig. 44**- Francisco Goya. *Duquesa D'Alba de negro*, 1797. Nova Irque, Hispanic Society.
- Fig. 45**- Gustave Courbet. *Retrato da Senhora Adela Guerrero*, 1851. Bruxelas, MuséesRoyaux des Beaux-Arts.
- Fig. 46**- Édouard Manet. *Cigana a fumar um cigarro*, 1862. Museu de Arte, Doação de Archibald S. Alexander.
- Fig. 47**- Henri Regnault. *Salomé*, 1869.Metropolitan Museum of Art.
- Fig. 48**- Caravaggio, *A Adivinha*, 1595-1598. Museu do Louvre, Paris.
- Fig. 49**- Traversi Gaspare.*A boa sorte*, 1760. Museu de Arte de São Francisco, Califórnia, USA.
- Fig. 50**- José Jimenez Aranda. *A disputa das lavadeiras*, 1837-1903. Londres, Victoria and Albert Museum.
- Fig. 51**- *La Belle Otero*, Alcazar D'été. Fonte: Carmen Posadas. *La Belle Otero*.
- Fig. 52**- *Cartaz do Folies Bergère*. Fonte: Carmen Posadas. *La Belle Otero*.
- Fig. 53**- Diego Velázquez. *Mulher com leque*.Museu do Prado, Madri.
- Fig. 54**- Penélope Cruz como Raimunda em *Volver* de Pedro Almodóvar, 2006.
- Fig. 55**- Estátua representando Carmen em Sevilha. *Paseo Alcalde Marqués de Contade*.
- Fig. 56** - Fonte: site especializado em Flamenco. *Flamenco World*. Foto Daniel Muñoz.
- Fig. 57**-Padrão mandala de galáxia em espiral. Fonte: www.flamencoworld.com
- Fig. 58**- Flamenco Mont Marsan/2006. Foto Daniel Muñoz. Fonte: www.flamencoworld.com

Fig. 59- A curva de rotação de uma galáxia mostra a velocidade das estrelas e nuvens interestelares a várias distâncias do centro da galáxia. Fonte: HALKING, S. W. Uma nova história do tempo.

Fig. 60- El Juli, Madri/2001. Fonte: www.flamencoworld.com

Fig. 61- Festival de Jerez/2006. . Fonte: www.flamencoworld.com

Fig. 62- Spanish Dancer (Molusco encontrado no fundo do mar e assim nomeado pelos mergulhadores por sua forma e cor) Fonte: www.nationalgeographic.com

Fig. 63- Fonte: www.nationalgeographic.com

Fig. 64- Fonte: www.nationalgeographic.com

Fig. 65- Fonte: www.flamencoworld.com

Fig.- 66- Exemplos de mutações do espaço, movimento, temporalidade e formas de ver.Fonte: Acervo Bruna La Serra fotografia

Fig. 67-Fonte: www.flamencoworld.com

Fig. 68- Fonte: Desenhos de Maria Alice Ximenes

Fig. 69- Fonte: Desenhos de Maria Alice Ximenes

Fig. 70- Flamenco World – Festival de Cádiz- Foto Daniel Muñoz

SUMÁRIO

Introdução.....	27
Capítulo I - Formação do traje feminino espanhol: intersecções.....	35
Capítulo II - A representatividade da mulher espanhola.....	121
Capítulo III - Análise da Forma no Movimento da Saia no Flamenco.....	161
Conclusão.....	195
Referências.....	215
Anexos.....	223

INTRODUÇÃO

Pesquisar a Espanha, em minha tese de doutorado, é particularmente uma viagem ao meu avesso: há um profundo interesse em minhas raízes espanholas, pois fui criada e sempre convivi com imagens que permeiam a cultura espanhola. Sei que é um povo muito brabo e bravo, como era de fato meu avô, que foi católico e forte como era minha avó, e tem mulheres lindas como minha mãe.

Desde criança, muitas coisas construíram a memória e repertório que constituem meu gosto: estatuetas de toureiro, a boneca que herdei de uma dançarina espanhola, que enfeitava a estante do lar em que fui criada, e as histórias que minha mãe contava de meu avô, com quem tive pouco contato, pois faleceu quando eu ainda era pequena.

A beleza da minha mãe e a forma ousada de ser e de se vestir era um diferencial. Ela não era a mulher predominante da época: era diferente, com colares coloridos, coque no cabelo escuro, além das unhas vermelhas que eram marcantes. O gosto pela música, pelo piano e por cantar, boêmia, gostava de cantar na roda de amigos e fumar com muito charme. Com seu porte delgado, mas de silhueta torneada por um busto generoso, como o de minha avó. Estes caracteres pessoais se tornaram na nossa família a marca de orgulho! Ela adorava usar saias coloridas, compridas e bordadas, vestidos alegres e não se importava com as modas, era conhecida por ser colorida, cheia de brincos e colares, o que muito atraiu meu pai, que dizia que, quando a conheceu, a achava parecida com uma cigana. Ela era definitivamente diferente das moças da cidade.

Esse gosto muito me influenciou, e conseqüentemente influenciou a minha filha também.

Nesse ambiente “*almodovariano*” cresci. E logo percebi meu gosto pelas artes, e também por roupas, adorava desenhar as mulheres da família e suas formas de se vestir.

Quando me tornei professora de História da Moda, em meu ingresso acadêmico como docente, desenvolvi um fascínio por estudar o traje espanhol,

cheguei até mesmo a incentivar orientandas de Trabalhos de Graduação e Iniciação Científica com esse assunto.

Percebia que todos me conheciam por gostar muito de usar saias compridas, na verdade, enquanto todos usavam jeans, eu sempre me diferenciei usando saias, adorava sentir seu movimento dançando em volta do meu corpo, caminhava e ela balançava e mexia desenhando uma graça ao meu redor. Assim também observava esses desenhos nas outras mulheres vestidas de saia ou vestido, cuja saia do mesmo me permitia vislumbrar os desenhos que nasciam a partir de simples movimentos.

No mestrado iniciei timidamente meus estudos com as saias, mas no doutorado tinha um compromisso maior, o de contar sobre o avesso desta.

Essas saias são eu mesma, o avesso é minha história, as saias do mestrado refletiram minha atitude muito fechada diante do mundo, era a clausura comigo mesma; tal qual as damas do século XIX. Ao passo que, em meu novo momento de vida, percebo que a saia “dançante” conta minha atual performance diante da vida, é como se o avesso dela fosse as imagens de memória da infância e juventude fundindo na minha idade madura e, assim, aos poucos, o movimento helicoidal da saia se soltasse no seu movimento oriundo das coisas vivas do universo. Era a vida se renovando em seu estágio cíclico, eu de novo menina para reiniciar minha vida.

Com essa fusão autobiográfica, somada de uma intenção de entender os invólucros que cobrem e descobrem a mulher espanhola andaluza, apresento em meu primeiro capítulo uma busca de natureza histórica sobre o traje feminino espanhol, o qual chamei de intersecções, como de fato são, pois pesquisei a formação do país, as culturas que por lá passaram para tentar entender o desenvolvimento das roupas e composição.

Pesquisei especialmente o traje do sul da Espanha, ou seja, a espanhola andaluza. Portanto haverá uma descrição de alguns elementos que compõem seu traje, como, por exemplo: a flor, o leque, as castanholas, as bolinhas dos vestidos, a mantilha, o xale e a saia. Sobretudo, a saia, pois o flamenco, como dança

oriunda dessa região, sinalizará questões importantes para a mesma, destacando-a.

No segundo capítulo, trato da representatividade da mulher espanhola, estabelecendo uma analogia com a personagem Carmen da literatura francesa e outras mulheres citadas na literatura espanhola e nas obras de alguns pintores.

Em verdade, reúno algumas personagens espanholas históricas e fictícias, que cristalizaram a *Carmen* de Georges Bizet, em *Maria Padilha*, amante do rei D. Pedro de Castela, *La Celestina* de Fernando Rojas, *La Preciosa* e *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes. Também algumas obras de pintores espanhóis e franceses, que descreveram a representação da mulher espanhola.

E finalmente, o retrato da Espanha Contemporânea vestida de mulher, os personagens femininos de Almodóvar (especificamente *Raimunda de Volver*), contraditórios à força das sensuais e lascivas espanholas citadas.

No terceiro e último capítulo, os desdobramentos permeiam mais o universo de minha formação, as artes plásticas. Trata-se de como vejo o objeto no espaço em movimento. Não apenas por ser o flamenco a dança que define a Espanha, mas seus movimentos que traduzem formas circulares que me interessaram em pesquisar e fazer associações.

Este capítulo destina-se à observação das variantes da forma produzida pelo objeto - saia, em seu estágio motriz, no qual, a dança nos permite observar, através do movimento do corpo no espaço, as metamorfoses alcançadas através da roupa que geram imensuráveis desenhos.

Atraída pelos passos da dança flamenca (fiz algumas aulas para entendê-la melhor), percebi que a saia se traduz no seu elemento essencial. Os passos foram, inclusive, criados em função dela. Relaciono os movimentos helicoidais ou espiralados aos movimentos dos elementos existentes na natureza.

A hipótese que me inquietou a desenvolver esta tese é a composição de três elementos que me instigaram a pensar sobre a supressão e a liberdade que metaforicamente se cristalizaram na mantilha, no xale e na saia. Os mistérios da vestimenta estão contidos nos xales e mantilha que escondem a mulher ou são reveladores em suas saias “cambiantes”?

Portanto haverá entre os três capítulos um elo de enfoque no eixo, que é o corpo, no movimento que propõe os desenhos que geram as formas por meio da indumentária espanhola na dança flamenca.

A metodologia é de caráter analítico-crítico-dedutivo. Para o desenvolvimento da pesquisa, foi utilizado o método documental, ou seja, literatura sobre movimento, dança flamenca e indumentária, especialmente aquelas adquiridas da Espanha. Houve também a pesquisa de campo que concentrei em entrevistas com bailarinos de flamenco, e a própria experiência empírica de experimentação, ao cursar flamenco e sentir a tensão dos fios da trama do tecido quando a saia se movimenta na dança. Pude constatar efeitos sensoriais e tal possibilidade me trouxe uma maior compreensão para sentir o movimento, sentir a forma.

Há também no Anexo uma série de desenhos que desenvolvi para expressar o sentimento de ver forma na bailarina dançando e de experimentar a forma, eu mesma dançando.

O percurso na história e representatividade finaliza com os helicóides nos desenhos das saias que, com o começo de tudo, que em verdade não se acaba, sempre retorna, se é cíclico, significa que as *paisanas señoras* serão *las niñas pequeñas*. E que bom esse movimento que nos leva de volta à infância, não é?

Capítulo I

Formação do traje feminino espanhol: intersecções

A história do traje espanhol se confunde com a própria história da Espanha. Seus mistérios e misturas advêm das muitas culturas que contribuíram para o resultado que se tornou característico e envolvente.

A formação de um país se dá tanto geograficamente como culturalmente por uma agregação e acumulativo de influências provenientes muitas vezes das etnias que se agrupam e originam determinado local. Assim, no que diz respeito à cultura, uma série de outros fatores emergiram dessa miscigenação (como alimentação, habitações, festividades, crenças, vestuário, entre outros) que se fundiram nessa nova cultura eminente.

A importância deste percurso histórico se dá não apenas para resgatar a história do traje espanhol na linha do tempo, mas para localizar a formação do traje feminino no sul da Espanha - em Andaluzia. Para compreender suas origens e formação é que este esboço da história do País se justifica.

Portanto, as primeiras referências, inclusive, na formação do País servirão como pistas investigativas para chegar ao traje das andaluzas no baile flamenco.

A Espanha surge como Ibéria, quando pela primeira vez um grego assim lhe deu nome, em função de um povo que vivia ao longo do rio Ebro (Iberus), mas a história da Espanha remonta a muito antes, quando os humanos primitivos migraram da África para a Europa pelo estreito de Gibraltar.

Em Andaluzia encontraram informações que indicam que os humanos estiveram presentes desde 25.000 anos a.C., pois já haviam pinturas rupestres: as mais conhecidas estão na caverna de Altamira e Cantábria e datam aproximadamente 15.000 anos a. C.

Porém, a primeira cultura estabelecida mesmo na Espanha foi a dos iberos, que se acredita terem vindo do norte da África e que mais tarde se juntaram aos celtas formando os celtiberos. A rede comercial desses dois povos sofisticados do Mediterrâneo oriental - os fenícios e os gregos -, trouxeram consideráveis mudanças no primeiro milênio. No século VIII a. C. os grandes recursos minerais da Espanha atraíram os fenícios para Cádiz, em seguida os gregos que se expandiram para o interior, a partir de numerosos pontos no litoral mediterrâneo. Através de uma das mais antigas obras de arte da Espanha, como La Dama de Elche e La Dama de Baza, ambas do século V- IV a. C., é notavelmente percebido a clara influência mediterrâneo-oriental. Esta é a primeira imagem-referência na qual se pode constatar misturas de ordem européia-oriental. Obviamente, por se tratar de uma divindade, alguns de seus aparatos de indumentária são signos xamânicos, como, por exemplo, os adornos temporais; mas os pingentes e colares são referências fortes do Oriente, e as aparentes túnicas são ocidentais, dos povos gregos provavelmente, como mostra a Fig. 1.



Fig. 1- A Dama de Elche, século IV a.C. Madri, Museu Arqueológico da Espanha

A decadência dos fenícios ocorre pela chegada dos cartagineses (cuja base era Cartago, na atual Tunísia). A disputa de poder pelo controle do Mediterrâneo era travada por Roma e Cartago, e a Península Ibérica ficava à mercê da disputa. Em 202 a.C. Roma derrotou Cartago, fato que prenunciou longo domínio dos romanos sobre a Europa, incluída a Hispânia, como era conhecida a Espanha romana. Nos 500 anos seguintes, Roma deixou sua marca até hoje visível na Espanha: as estradas muito retas, os aquedutos, pontes, anfiteatros e o idioma espanhol, oriundo do latim.

Sob o domínio romano, atividades como as da pesca se juntaram à prolífica produção ibérica. A cultura também vicejou: imperadores como Trajano e Adriano foram gerados pela Hispânia. Porém o poderio romano, após 300 anos de prosperidade, começa decair à medida que o Império entrava em declínio.

A Espanha foi suscetível à invasão de tribos nômades: vândalos, francos e, no século V, os suevos e visigodos.

Nos 300 anos seguintes, com a chegada dos visigodos, a história da Espanha se tornou uma sequência de batalhas regionais e monárquicas pela supremacia, até alcançarem consolidação, quando os visigodos estabeleceram sua capital em Toledo.

O cristianismo chegou ao final do século III, e o surgimento de conselhos eclesiásticos sob os visigodos estabeleceu um vínculo entre Igreja e Estado, que seria crucial para a história subsequente da Espanha.

O sistema adotado pelos romanos como aristocratas dominantes permaneceu sob a invasão visigoda e as cidades caíram em ruínas até se tornarem apenas uma mistura de igrejas e mosteiros. Assim, judeus que haviam imigrado no tempo dos romanos foram forçados a se converterem ao cristianismo para não serem escravizados pelo Código de Ervígio¹.

Todo tipo de sofrimento foi percebido nesse período, desde a fome até disputas dinásticas e ausência de leis; até que em 711 desembarca em Gibraltar um exército de berberes (povo nativo do norte da África) e inicia-se um novo período que duraria mais de sete séculos; começaria então a conquista moura.

¹ O código Ervígio legalizou as medidas antijudaicas e obrigou que escravos fossem devolvidos aos seus amos.

Com a morte do profeta Maomé (570-632) grande parte da Arábia e do norte da África caíram sob o domínio do Islã, que se instalaram na Espanha conhecida como Al-Andalus, "a ilha dos vândalos". No século IX, o árabe e o idioma românico local já haviam substituído o latim. Isso ocorreu em função do Islã adotar a tolerância religiosa, concedendo completa liberdade religiosa a judeus e cristãos; o fim da lei romana trouxe liberdade para os escravos ibéricos (DUNLOP, 2006, p. 26)

O exército árabe e seus soldados berberes adotaram um importante governante: *Abd ar - Rahman*, da dinastia omíada (de Damasco), sucessores do próprio Maomé. Em fuga justificada como deposição da família, Abd ar – Rahman chegou a Córdoba em 756 e estabeleceu o emirado Al-Andalus, iniciando assim um período áureo da Espanha muçumana, tendo Córdoba como centro principal, seguido por Sevilha e Málaga.

Em poucos anos os mouros conquistaram maior parte da península Ibérica, em 852, e, sob o emir Mohamed I, ergueram uma *Alcázar*². Em torno do alcázar surgiu uma pequena comunidade, que recebeu o nome de *Mayrit* (depois *Magerit*, e, por fim, Madri).

A necessidade de adentrar no estudo da formação do país é decorrente de conhecer as civilizações que imigraram para a Espanha e que inevitavelmente trouxeram ao País seus gostos estéticos, padrões e hábitos. Sem dúvida neste mosaico de culturas percebemos que a forte orientalização em determinadas regiões da Espanha, principalmente no sul, região de Andaluzia, se deu em função da conquista cristã. A princípio a conquista surge mais timidamente, mas depois os cristãos agiram com mais força na região do norte da península e passaram a atacar os invasores mouros, empurrando-os para o sul, num movimento chamado de Reconquista.

Por conta deste fato, o sul do país acabou “abrigando” os expulsos que acabavam ficando por ali, por questões religiosas. Muitos habitantes, que não se rendiam à conduta cristã, eram perseguidos e encaminhados (empurrados) para a região do sul da Espanha, como foi o caso dos judeus. A chegada de nômades era também propiciada por sua localização geográfica: eram regiões portuárias, como diz Buades (2006), “cabeça da África ou rabo da Europa”, próxima dos

² *Alcázar*- fortaleza para proteger o acesso pelo norte de Toledo, que ficava no local onde hoje fica o Palácio Real de Madri.

Oceanos, o que também favoreceu o comércio com diferentes civilizações promovendo maior contato com povos diferentes.

[...] Sevilha se converteu em porta de entrada da América, um fervilhante epicentro europeu de negócios, para passar posteriormente à Cádiz. A estreita comunicação que, entre um e outro lado do Atlântico, permitiu o comércio além-mar, também serviu como canal para intercâmbio cultural. Se inicia assim o caminho de ida dos *cantes* e danças andaluzas que misturou costumes nativos e mestiços (OLIVO, 2005).

Antes disso, porém, já havia esforços, por parte de povos cristãos, para expulsar os muçulmanos da Península Ibérica. A primeira vitória contra os mouros dentro da península foi empreendida por Dom Pelágio, o primeiro rei de Astúria. Desde então, e à medida que as vitórias cristãs sucederam-se, começaram a chegar vagas de cavaleiros europeus para ajudar os reis cristãos na reconquista da Península Ibérica. Eram as primeiras Cruzadas. Como sinal do reconhecimento e mérito pela ajuda, os reis cristãos davam aos cruzados porções de terra, títulos e casamento com filhas de nobres locais, ou até mesmo filhas do próprio rei, ficando com o dever de gerir o território, lutar contra os mouros e prestar vassalagem ao rei.

Isto veio fazer com que a Reconquista não fosse exatamente uma cooperação entre reis cristãos contra os mouros, pois, na realidade, os reinos cristãos no norte da península Ibérica guerrearam uns com os outros na luta pelo poder, sucessões ao trono, ou até mesmo pela independência. Muitos Condados tentaram a independência, mas só os Condados Portugueses e o de Castela o conseguiram, tornando-se mais tarde o Reino de Portugal, um, e o Reino de Castela, o outro; a luta contra os muçulmanos tornou-se um objetivo comum, mas que não neutralizou as lutas internas. Os dois principais reinos cristãos eram: o Reino de Astúrias; sediado em Oviedo e Navarra. Com as derrotas dos omíadas, foi criado o Reino de Leão em 913. Sancho III de Navarra colocou seu filho Fernando na liderança de Castela. Ele conseguiu unir Navarra, Galícia, Astúrias e Leão sob sua liderança. Com a morte de Fernando, o reino foi dividido entre os filhos Afonso, Sancho e Garcia. Garcia nunca chegou ao poder; Afonso foi exilado,

após tentar tomar o poder de Sancho. Após a morte de Sancho II, Afonso retornou ao trono de Castela.

Castela e Portugal passaram a ser, então, os dois reinos a fazer frente aos mouros, uma vez que Castela conseguia unir, debaixo da mesma coroa, Galícia, Astúrias, Navarra e Catalunha. Portugal conseguiu mais eficazmente e rapidamente expulsar os mouros, sendo que no século XIII, o rei Dom Afonso III (1248-1249) conseguiu expulsar definitivamente os mouros do Algarve, terminando, assim, a reconquista portuguesa. A partir daqui, Portugal foi afirmando a sua independência e identidade, até ao século XV, em que foram iniciados os descobrimentos, com a exploração e conquista do norte da África. Castela já foi bem mais lenta na sua reconquista, sendo que a terminou por completo nos finais do século XIII.

Os reis da Baixa Idade Média adotaram posturas contraditórias diante do conflito anti-semita. Enquanto a comunidade judaica e seus sábios, médicos, financeiros e cartógrafos, peças cruciais para o bom funcionamento do reino, prestavam valiosíssimos serviços profissionais à corte, sempre houve a tentação de ditar políticas de homogeneização religiosa que pusessem fim aos tumultos públicos. Entre os séculos XIV e XV, foram ditas novas medidas que visavam limitar a margem de liberdade dos judeus. Esses eram obrigados a viver em guetos separados da cidade (juderías, aljmas, calls, que eram trancadas à noite) e deviam se vestir de forma que fosse fácil reconhecê-los (BUADES, 2006, p. 95).

Depois de 700 anos de domínio mouro, percebe-se que estes conquistaram maior parte da Península Ibérica. Toda uma influência deixou marcas edificadas na arquitetura, nas tapeçarias e vestimentas. Aos poucos as terras de domínio mouro foram se reduzindo até uma pequena porção em Granada. A Espanha foi unificada através dos reis católicos Isabel e Fernando. Sob seu reinado, os mouros foram expulsos da Península Ibérica, o poder da nobreza foi reduzido e castelos de nobres foram destruídos.

Até o século XV temos a Espanha cristã do Norte, que seguiu usos e costumes dos países dominantes, isto é, os trajes até então utilizados eram exatamente a moda vigente na Europa de um modo geral.

Ou seja, a vestimenta espanhola demonstrava um uso comum parecido ao dos outros países, as influências orientais características que se fixaram

especialmente no sul serão desdobramentos da culminância de toda história que discorre o capítulo.

As intersecções começaram a aparecer a partir do momento em que vemos a Espanha adquirir poder de decisão nas escolhas pelos fatos históricos que se sucederão. Sabe-se que as diferenças ocorridas na moda partiam sempre dos nobres, do poder, dos reis, tudo que os atraísse ou caísse em suas graças acabava virando moda; mas isso ocorria com quem detinha o poder.

Os Reis Fernando II de Aragão e Isabel I de Castela unificaram os reinos ibéricos no país que se tornou Espanha. Imprimiram em comunhão novas medidas de preservar uma única religião na Espanha, eram as novas bases ideológicas da Espanha moderna. Aceitam o espírito das Cruzadas e decretaram, em 1492, a expulsão dos judeus e dos chamados *mouriscos* de Granada. Por essas medidas o papa espanhol Alexandre VI lhes concedeu o título de Reis Católicos. A fig. 2 mostra que a arte inclui os Reis junto das imagens santificadas. Fernando e o infante João aparecem à direita da Madonna com o Inquisidor e à esquerda está Isabel.



Fig.2 - Madonna dos Reis Católicos. c. de 1490-95.

Pintura para o Monastério de S. Tomas, Ávila. Museu do Prado, Madri.

Em 1498, após quase um século de preparação, uma frota portuguesa, sob o comando de Vasco da Gama, chegou à Índia. As viagens ao oriente proporcionavam lucros altíssimos, o que fez com que o comércio se intensificasse sensivelmente.

Este acontecimento provocou uma mudança no eixo do comércio europeu. Antes de Bartolomeu Dias ultrapassar o Cabo Boa Esperança, a rota do comércio fazia-se por terra passando por Veneza. A partir da descoberta do novo caminho para a Índia, os países europeus que tinham costas para o Atlântico ficaram em vantagem. O Atlântico tornou-se a mais importante área de comércio do mundo. Portugal, Espanha, Holanda, Inglaterra e França tornaram-se nações privilegiadas.

Lutando para expulsar os muçulmanos da Europa, os reis espanhóis realizaram a unificação do território da Espanha. Com a queda de Granada, em 1492, completou-se o processo de expulsão dos árabes e de criação da monarquia. Só então, com quase um século de atraso, em comparação a Portugal, os espanhóis começaram a sua participação nas Grandes Navegações. Incentivados pelo navegador italiano Cristóvão Colombo, havia uma iniciativa de concorrer com os vizinhos portugueses, que exploravam a África, iniciando navegações para a conquista da América.

Nesse momento a Espanha apresenta seu momento de domínio na Europa, isso influenciará os demais países, seus trajes serão seguidos pela Europa.

Por serem Fernando e Isabel os financiadores de Colombo, suas viagens rendiam elementos exóticos que proviam à realeza, por isso também a Espanha começa a ter de primeira mão os objetos luxuosos que fascinavam as modas vigentes. Todos queriam também poder seguir as modas dos nobres, e nesse momento os espanhóis se sobressaem com os produtos trazidos das viagens, como o ouro, a prata (principalmente), as plumagens brilhantes e coloridas, os leques e as sedas.

A fig.3 representa a rendição de Boabdil ou Abu Abd'Allah aos Reis Católicos, a entrega das chaves de Granada em 1492, quando, então, consumava-se a etapa final da Reconquista Cristã da Espanha.



Fig. 3 - Francisco Pradilla. A Rendição de Granada. c. 1848-1921, Museu do Prado, Madri.

Os Habsburgos governaram a Hungria e a Boêmia de 1526 a 1918. O auge do poder sucedeu em 1519 com Carlos I, rei da Espanha. Seu reino reuniu heranças das casas da Áustria, Borgonha, Aragão, Castela e as imensas terras espanholas do Novo Mundo.

O uso da cor preta no vestuário teve origem na Espanha e este fato propagou-se pela Europa e por todo Mundo Novo, decorrente da tradição do negro de Borgonha. Ora, se o Rei Carlos V (Rei Carlos I da Espanha) era borgonhês, este também descendia de Felipe, o Bom, e também dos Habsburgo. Este trouxe o uso da cor preta para a Espanha e nesse momento a cor torna-se moda, e foi especialmente seguida pelas cortes européias.

É Felipe II, no entanto, filho de Carlos V, que tornará a Espanha lançadora da moda no uso da cor preta. Felipe associava o uso da cor a uma certa soberba, supremacia aristocrata, perante os cidadãos urbanos. Porém, as roupas negras de Felipe, em verdade, diziam mais sobre seu estado emotivo com situações de que foi acometido. O luto por sua segunda esposa, Elizabeth de Valois, e depois a morte da filha, Catalina, em 1597.



Fig.4- Tiziano Vecellio. Felipe II. 1550-51. Museu do Prado, Madri.

Mesmo passado o período de luto, Felipe insistiu em usar essa cor, pois parecia que, além da dor, o preto também se adequava a outras situações. Assim, a cor começou a se disseminar como preto espanhol e adquirir tradição, fazendo outros países adotarem o prognóstico de sujeição, como, por exemplo, a Itália e outros países, que também aderiram a essa moda:

No entanto, enquanto as capas negras dos cidadãos não influenciavam a moda internacional, o estilo da corte espanhola e, sobretudo, do próprio Felipe e de sua administração clerical e administrativa, repercutiu por toda Europa. Talvez o mais surpreendente seja que essa moda tenha sido transmitida especialmente aos países em conflito com a Espanha: a Inglaterra e a Holanda - de tal forma tendo sido o uniforme do catolicismo espanhol, o negro se transformaria em uniforme do protestantismo antiespanhol (HARVEY, 2003, p.103-104).

As roupas das classes mais altas mostram influência espanhola, a Fig. 5 demonstra a altivez que o preto conferia como cor de imponência perante os demais. E na fig. 4 percebe-se Felipe II com características de um monarca bas-

tante frio, porém historiadores, como Jardel Dias Cavalcanti³, defendem que Felipe II, apesar da aparência áspera e aspecto pesado proporcionado pelo uso das vestes negras, mostrou-se mais humano do que se conhece verdadeiramente sobre sua personalidade.



Fig. 5 - Bronzino, Retrato de Jovem, c1540, Museu do Prado, Madri.

No século XVII, o Renascimento Espanhol tardio ainda aponta para os vestidos Vertugados⁴, modas essas que já haviam sido abolidas no fim do século XVI, na maioria dos outros Países da Europa. A pintura de Velázquez - *As Meninas* - Fig.6, demonstra que os usos ainda se justificavam por serem conhecidos como vertugados menores, chamados “vertugados de estilo espanhol”, muito mais estreitos que os usados anteriormente. Na Fig. 6, aparece a pintura de Velázquez, na qual está retratada a família de Felipe IV da Espanha, tendo, ao centro, a infanta Margarida, que usa um modelo de vertugado menor.

O que havia de moda na Espanha eram as aderências das modas dos outros países, mas, no final do século XVII, haverá uma primeira manifestação sobre uma moda mais nacionalista. Trata-se de uma carta escrita em 1788 ao Conde de Florida Blanca na Espanha, cujo manifesto diz respeito a um “Projeto de um Traje Nacional Espanhol”.

³ Jardel Dias Cavalcanti escreveu o artigo “Felipe II da Espanha: Homem e Rei”, para a Coluna *Digestivo Cultural* em 19 de maio de 2003.

⁴ Vertugado são saíotes que criavam armação nos vestidos do Renascimento, por conseqüência os vestidos passaram a ser chamados assim.

O manifesto acusa o demasiado luxo nos trajes femininos e que traz repercussões negativas, pois não deveria criar tantas diferenças entre as mulheres.

Tal projeto consistia em opções de vestuário cujo traje seria confeccionado e produzido com matéria-prima e manufatura na Espanha.



Fig. 6 - Diego Velázquez. As Meninas. 1656-57. Museu do Prado, Madri.

Com isso economicamente seriam lucros voltados para o próprio país e principalmente não haveria o “prognóstico de sujeição” em relação aos outros países.

Todas sabem que as gazes, bordados e tecidos delicados, principalmente os que são de luxos para as damas, são gêneros que nos vêm de fora do Reino, e que por natural seguem a inconstância do gosto, o que se chama moda, que variam e se multiplicam em tantas formas de consumo que fazem declinar a balança do comércio a favor dos Estrangeiros em quantidades consideráveis, que agravam e empobrecem o Estado, ao mesmo tempo enriquecem aos outros.⁵

Acusava-se principalmente que o luxo ridículo causava até desavenças matrimoniais, além do desejo de moças de pequenas posses em vestir-se como

⁵ Discurso sobre el lujo de las Señoras y Proyecto de um Traje Nacional. Madrid. En la Empronta Real, 1788. Madri: Editorial Maxtor, p. 19.

as demais. A idéia de um traje feminino nacional é que fosse econômico, mas tivesse graça e essência. As famílias mais simples não seriam ridicularizadas e todas as mulheres encontrariam, num mesmo traje, mil maneiras de aumentar seus encantos.

As três categorias que foram propostas foram: *Española*, *Carolina* e *La Borbonesa ou Madrileña*.

O traje Española possui, em seu aspecto, o vestido mais elaborado, com melhor tecido e mais luxuoso. Já o traje denominado Carolina era menos luxuoso que o anterior, mas elegante, possuindo tecido mais barato. E finalmente La Borbonesa ou Madrileña, que possuía a versão mais barata de todos os vestidos.

Na Fig. 7 pode ser visto o luxo e exagero que estava ocorrendo em proporções absurdas não apenas na Espanha, mas em toda Europa.



Fig. 7 - Diego Velázquez. Retrato da Infanta Maria Teresa c. 1659-60
Museu do Prado, Madri.

Esse panorama da moda e da história do traje na Espanha, a partir de agora, irá concentrar atenção na região do sul, por ocasião do espaço onde concentrou um número incrível de nômades, devido às expulsões pelo catolicismo desde o final da Idade Média.

Naturalmente toda consequência histórica da política e da economia da formação do país disseminou um misto de culturas que se desenvolveu e criou raiz em solo espanhol por várias vias e episódios. Como os povos que aceitaram a cultura local, ou que afirmaram poder em suas conquistas, as influências do período mercantilista, principalmente quando a Espanha se lança na disputa pelas navegações, ou mesmo que se refugiaram e imprimiram seus hábitos e costumes, paulatinamente trouxe, entre todas as coisas, também suas crenças e religiosidade, fator motivou a expulsão decretada para os judeus restantes em 1492.

Marcas do judaísmo na Espanha foram deixadas pelo movimento místico conhecido como Cabala (em hebreu *qabbala*, que significa "tradição"), desenvolvida primeiro na Catalunha do século XIII, e a Sinagoga do Trânsito, em Toledo.

Andaluzia, situada no sul da Espanha, é composta por oito Províncias e envolve as cidades da costa mediterrânea como Almería, Granada e Málaga; na costa Atlântica estão Cádiz e Huelva e no interior da Província, estão Sevilha, Córdoba e Jaén. Essa região abrigou muitos ciganos, vindos de terras muito variadas, que estavam sempre buscando um local seguro para viver livremente com suas crenças e cultura.

A história do sul da Espanha e o nome dado a essa região como "Andaluzia" demonstra o quanto essa parte do País foi berço de culturas diversas. Os romanos dominaram a região do sul da Espanha e lhe deram o nome de Bética e ficaram ali até as invasões dos vândalos e visigodos. Provavelmente por corruptela lingüística, o nome Andaluzia seria uma denominação que os árabes deram aos vândalos (que não conseguiam pronunciar o som da letra "v").

Como descrito no início do capítulo sobre a história da Espanha, os árabes invadiram e dominaram a região por 700 anos e deixaram marcas na população e na cultura de Andaluzia. Eles estabeleceram um Emirado com capital em Córdoba.

A influência do Oriente também foi muito forte nas artes, mais precisamente na arquitetura. Embora quase todas as mesquitas fossem demolidas na

Reconquista cristã, ainda sobreviveram alguns palácios e casas de banho. Os elementos arquitetônicos introduzidos pelos mouros integraram-se à arquitetura espanhola.

O arco mourisco, por excelência, tem as formas de ferradura, dentre os quais os exemplos mais significativos estão na Mesquita de Córdoba. Embora essa mesquita tome por base a Grande Mesquita de Damasco, supõe-se que seus arcos com azulejos sobrepostos tenham sido inspirados nos aquedutos romanos. Os construtores reciclaram colunas e capitéis visigóticos e romanos, criando uma sensação de espaço infinito, como pode ser visto na Fig. 8.



Fig. 8 - Mesquita de Córdoba

Outra manifestação na arquitetura do estilo árabe são os azulejos, que foram muito utilizados nas construções mouriscas. Suas cores originais e padrões geométricos criam um forte contraste visual com os estuques de aparência mais delicada no alto das paredes. A geometria era um dos principais talentos dos árabes, e isso pode ser visto na multiplicação das formas básicas da estrela e na grande variedade de desenhos em azulejos. Essas cores irão repetir-se nos trajes e nas estampas das roupas, havia até uma designação para os desenhos nas sedas: “arte árabe da Espanha”.



Fig.9- Espanha: influência árabe na tapeçaria de seda, usada também como xale. Granada, segunda metade do século XIII. Museu dos Tecidos de Lyon, França.

A ação árabe também foi importante na comercialização de algodão indiano, pois, antes da chegada do algodão na Europa, a lã era a fibra têxtil comum naquele continente, e o sul da Europa, ou seja, especialmente a Espanha foi o primeiro País a receber esse material depois da África, Egito e Macedônia.

É certo que a passagem de diversas civilizações, raças e culturas propiciaram influências, algumas das quais tão importantes, que determinaram substancialmente a evolução de danças, ritmos musicais e canto, trazendo também definições para as roupas.

Ciganos procedentes da Índia, adoradores da Deusa Kali, os ciganos Kalons, por exemplo, trouxeram enfeites peculiares de seus trajes e formas abundantes de usos de tecidos em volta do corpo.

Relações de comércio dos romanos na Índia, por interesses em tecido, pimenta-do-reino e arroz, que eram pagos pelos romanos com moedas de ouro, que de nada serviam para os indianos, a não ser para fortalecer os adornos de suas vestes, eles penduravam-nas nos tecidos que envolviam a cabeça e o corpo. Daí vem os enfeites tão característicos que ilustram a figura de alguns ciganos, o fato de ter moedas nas barras dos lenços e vestes.⁶

O sári, indumentária principal dos indianos, se cristalizará na forma dos xales, os *mantons*, tradição altamente emblemática na vestimenta feminina espanhola.

⁶ SOARES, Marília Vieira: Figurino e Dança: aula proferida na Universidade Estadual de Campinas. Em 25 de setembro de 2008 [comunicação viva].

A palavra “xale” provém do persa *shal*. Sob o governo mongol, os xales eram usados por homens. No século XVIII, foram levados para o Ocidente por funcionários da Companhia das Índias Orientais e pelos exércitos britânico e francês, voltando de guerras na Índia e no Egito. Há variantes nos mantos, excessos de tecidos envolvidos ao corpo, xales e lenços. Certamente, de todas as culturas que chegaram, deixaram algumas formas de lidar com esses muitos panos, cobrir os ombros, o colo e a cabeça, até hoje são fortes na representatividade do traje feminino espanhol.

Os xales eram tecidos em lã, no decorrer da época islâmica (a partir do século VII): a mesma passou a ser considerada a segunda matéria-prima em importância na fabricação de tecidos, depois do linho.



Fig. 10- Ilustração de Indianas com o xale que se confunde ao sári.

A lã era produzida no alto e médio Egito, e apesar dos egípcios não utilizarem a lã, por julgarem-na como matéria impura, eles possuíam grande quantidade de carneiros existentes entre as tribos árabes que ali se instalaram no século XI.

Os mais tradicionais xales confeccionados em lã têm origem na lã merina. Esse tipo de lã, até hoje considerada de grande valor, foi obtida através da con-

quista da Espanha pelos árabes (700 d.C.), que tiveram a idéia de cruzar a raça de carneiros local com o carneiro romano, resultando na criação dessa raça e produzindo-se a lã merina.

No século VIII os mouros levaram a sericultura e a tecelagem da seda para a Espanha; depois do século XII, tecidos originais, e até mesmo exóticos, começaram a ser fabricados, da mesma forma que foi sucesso a tecelagem de lã e linho desde os tempos romanos. A Espanha só passou a tecer a seda após a invasão islâmica (711 a 712), utilizando-se também de seus artesãos.

A tradição dos desenhos asiáticos era muito presente: no início, com figuras de animais de perfil e de frente, e figuras humanas (proibidas depois pelos maometanos, aos quais os árabes da Espanha eram fiéis). Os motivos geométricos acabaram superando as influências asiáticas. As linhas geométricas entrelaçadas fizeram a fama de artesãos mouriscos. O que tem muita confluência com a arquitetura moura.

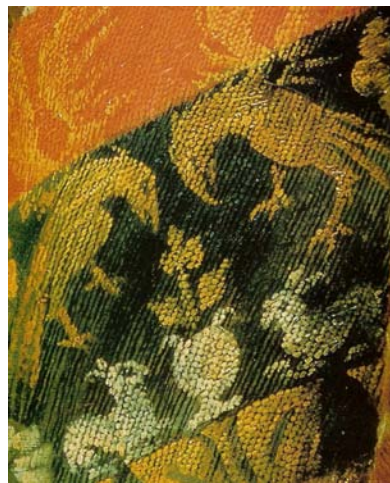


Fig.11- Georges de La Tour. Detalhe: A mulher que lê a sina (c. 1630)
Nova Iorque, Metropolitan Museum.

Na montanhosa Salamanca em La Alberca, na Festa de Agosto, em homenagem à Virgem de *Assunción*, viam-se espetaculares apresentações de dança nas praças da cidade. As mulheres usavam, em volta de seus ombros, seus xales muito bordados e franjados. Xales com franjas foram introduzidos na Espanha através de Manilla (Filipinas). Essas ilhas foram nomeadas no século

XVI, depois do reinado de Dom Felipe II da Espanha, quando elas se tornaram parte do Império espanhol. O desenho mais recorrente nos *mantons* de Manilla são as rosas, embora os primeiros motivos fossem mais orientais. Atualmente em Andaluzia esse elemento se transformou em artesanato local, algo que os espanhóis do sul fizeram com propriedade e conhecimento, chegando a serem comparados com peças de arte. Os xales de Manilla se tornaram itens cobiçados no século XIX.

Entre os séculos XVIII e XIX, na Europa, houve uma moda geral de usar uma espécie de lenço-xale chamado *fichu*, usado sobre o decote, no qual remete uma imagem de mulheres do campo. Na Espanha o *fichu* foi utilizado cruzando o peito na parte frontal do corpo e preso nas costas, atrás da cintura, especialmente em Astúria. Havia preferência e formas diferentes de criar a composição, obviamente que, quando se tratava de uma dama, sua utilização diferenciava-se da camponesa ou trabalhadora. Em Valência são muito comuns *fichus* de renda. As damas não cruzavam os *fichus* amarrados atrás do corpo. As camponesas usavam os mais grosseiros, em algumas vezes embutidos para dentro do decote.



Fig. 12- Camponesas de Maiorca.
Albert Racinet, História Ilustrada do Traje.

A alfombra, que significa tapete, provavelmente teve origem na Mongólia e Turquestão no século V a.C., mas foram levadas para a Espanha pelos árabes no século X. Através das Cruzadas, as alfombras foram introduzidas na Europa em geral, pois tinham um aspecto de tapeçaria decorativa e eram usadas como tapetes ou até nas paredes. Mas na Espanha caiu no gosto de utilizá-las como vestuário numa versão franjada como *manttons*.

Em Madri os *castizos*⁷ são tradicionalmente integrantes de uma classe operária madrilenha, cujas famílias vivem há muitas gerações nos bairros de Chamberí e Cuatro Caminos (locais populares de Madri). São assim conhecidos por que, por volta de 1850, se revoltaram contra os burgueses que se refestelavam com a revolução cultural e romântica patriótica, que se seguiu à derrota da França na primeira metade do século XIX. Os *castizos* decidiram retomar suas tradições, se reunindo em festas populares, nos quais se trajam tipicamente.



Fig.13- *Majas* vestidas tradicionalmente como “manolas”. São Paulo: PubliFolha, 2007.

⁷ *Castizo* significa “genuíno”, remete às classes operárias, a pessoas que nasceram e sempre viveram na cidade.

É também tema central das *zarzuelas* (óperas espanholas), comemorações em festas típicas ou romarias, que se vestem de acordo com a tradição espanhola, suas “*manolas*”⁸ usam imensas alfombras bordadas e franjadas.

Pensa-se que as vestes envergadas por *majos* e *majas* foram introduzidas pelos ciganos do sul da Espanha. Foram adotadas, numa primeira fase pelos madrileños, nas festividades de 1 de Maio, mas, no século XVIII, tornaram-se uma espécie de traje nacional e, também, uma forma de protesto contra a influência francesa (MARIE; HAGEN, 2004).

A citação descreve a importância que o sul da Espanha exerce no que diz respeito às tradições do País, pois parece que se reconhece o povo vestido pela indumentária do sul, influenciados pelos ciganos.

Além das evoluções e conquistas dos episódios têxteis, o desenvolvimento da forma do xale e mantos na história ficará conhecido por lendas, contos e registros muito interessantes.

Por exemplo, a *mantilla* (mantilha) pode ter tido suas origens em hábitos ciganos ou na Espanha católica. Por exemplo, Santa Sara Kali, conhecida como protetora dos ciganos, em sua imagem possui o *diklô* (lenço na língua cigana) de cobrir a cabeça. Conta-se na lenda que ela era uma escrava egípcia de José de Arimatéia, e estavam sendo perseguidos pelos romanos e foram atirados ao mar numa barca sem remos. Sara, vendo a aflição de todos a chorar, prometeu a Jesus que, se chegassem a salvo, ela viveria com a cabeça coberta por um lenço, e milagrosamente chegaram salvos em Laguendoc, no Sul da França, na Ilha de Camargue, um local que seria conhecido mais tarde como *Saintes-Maries-de-La-Mer* (Santas Marias que vieram do Mar).

Um grupo de ciganos que vivia por ali socorreram as quatro mulheres, e elas, em troca, levaram ao grupo os ensinamentos de Jesus, trazendo, para eles, a doutrina cristã. Após a partida das chamadas "Três Marias", conta ainda a lenda que Sara continuou convivendo com os ciganos e passou a ser chamada de Sara Kali. A palavra “kali” significa “negra” na língua romanê e para os ciganos kalons “kali” significa “cigana”. Até hoje os devotos de Santa Sara Kali, quando alcançam alguma graça, oferecem um lenço a ela.

⁸ Manola ou manolo é a versão em português de Manuel ou Manuela, mas são assim chamados carinhosamente.



Fig.14 – Virgem vestal. Roma, século II d. C.

É curioso notar que, na tradição cigana, as mulheres casadas sempre cobrem a cabeça com o lenço, peça essencial em sua indumentária. As mulheres romanas casadas também cobriam a cabeça com seu véu (*pella*), que é sinal de que é propriedade de alguém; também é recorrente o uso em sinal de luto ou em cerimônias, exemplo na estatuária da Fig. 14.

A sedimentação dessa manifestação é fruto do encontro de muitas culturas que passaram pela região andaluza cristalizando formas de tantas civilizações (como a romana acima citada), que foram sendo assimiladas e sofrendo transformações.

As tradições ciganas, culturas de civilizações variadas, divindades e o cristianismo, demonstram que, na Espanha, o ato das mulheres, de cobrir a cabeça com as chamadas *mantillas* (mantilhas), era muito comum em casamentos tradicionais. Essas mantilhas eram geralmente usadas sobre a cabeça, por cima de *peinetas*, ou seja, grandes pentes presos no alto da cabeça.

A mantilha também ficou conhecida como *rebosila* (fig.15), do vocábulo espanhol *rebosar*, que significa abundância, algo que transborda; esse tipo de mantilha teve uma maior produção por ser disposta em duas partes, uma que cobre a cabeça e outra que se acomoda no ombro e contorna o tronco, e é bem elaborada. A parte que reveste os ombros como uma capinha semi-circular também conhecida como *denque*.



Fig.15- Modelos de *rebosilas*. Fonte: Albert Racinet, História ilustrada do traje

As imagens de santas espanholas curiosamente têm a cabeça coberta não por manto, mas pela mantilha, por exemplo, Virgem de Macarena, que é um dos aspectos da Virgem Maria, protetora dos toureiros, que é também o título dado a *Nuestra Señora de la Esperanza* de Sevilha, tem sua representação composta de sucessivas camadas de véus rendados semelhantes à mantilha.

Na região de Salamanca, a padroeira Virgem de *Assunción* também possui a mantilha no lugar do manto, ou seja, muito próximo das que as mulheres da região trajam.

É natural que se pense em imagens de santa, logo o arquivo mental buscará uma mulher de manto na cabeça, porém o que é interessante é que as imagens de santas espanholas aparecem com mantilhas rendadas. Até o pintor David Rockline pintou a Virgem Macarena, para o estilista Christian Lacroix, (apud BAUDOT, 2000) para um postal de Ano Novo, com mantilha e pente, conforme fig. 16.



Fig. 16 - Virgem Macarena por David Rockline



Fig. 17 - Gravura do século XIX. A oração. Madri, Biblioteca Nacional.

O fato de cobrir os cabelos tem uma ligação direta com a igreja na Idade Média, que julgava o cabelo comprido e profuso como sendo a marca tradicional da mulher sexual. Na arte cristã, por exemplo, Maria Madalena é mostrada com o cabelo comprido até os pés. As mulheres castas cobriam a cabeça com toucados, escondendo os cabelos e se identificando à estatuária das imagens santificadas.

Em determinados locais ainda há congregações e grupos das Filhas de Maria, pois há uma Espanha católica muito forte nas tradições religiosas, conforme podemos observar na ilustração “A Oração”, fig. 17, que expressa a mantilha como peça de uso das espanholas católicas.

Santa Teresa D’Avila (fig. 18) já adotava o hábito usual de uma religiosa, que cobre a cabeça quando faz os votos, e tem o aspecto em geral das outras religiosas; foi muito conhecida como escritora espanhola, famosa pela reforma que realizou no Carmelo e por suas obras místicas.

O véu é a pudicícia e o recato. A ordem Filhas de Maria (ainda existente) costuma cobrir a cabeça.



Fig.18- Peter Paul Rubens. Santa Teresa D'Avila, 1615.
Museu de História da Arte de Viena, Áustria.

Sinal de virgindade, o véu figura o hímem. O véu da noiva é um véu nupcial que apenas o marido deve retirar, assim como é ele que deflora o hímem. Significa oblação, oferenda, sacrifício da esposa. Ou ainda, véu de oblação da *religiosa*, que, no dia em que professa, oferece sua cabeleira a Deus e põe o véu para ele. A Igreja faz do véu das religiosas uma obrigação, o selo de sua castidade e de seu pertencimento a Deus, sobretudo a partir do século IV. A Igreja impõe o véu às religiosas e aconselha às demais mulheres; devem, pelo menos, ter a cabeça coberta (PERROT, 2007, p. 57).

O véu tem o compromisso de 'velar' a mulher, seu uso era comum no mundo mediterrâneo antigo, mas sem obrigação religiosa. Em ritos sacrificiais greco-romanos, tanto o homem como a mulher deviam cobrir a cabeça. Na Bíblia há um trecho no Novo Testamento, uma epístola descrevendo o uso do véu :

E eis que por que uma mulher que ora ou profetiza publicamente sem que sua cabeça esteja coberta, desrespeita o esposo. Sim, se ela se recusa a cobrir a cabeça, neste caso deve cortar o cabelo todo. E se é vergonhoso para uma mulher ter a cabeça raspada, então deve cobri-la (I Coríntios 11, 5-10).

As mantilhas espanholas mais expressivas são as de renda que, usadas sobre as legendárias *peinetas*, eram vestidas por damas nas touradas, principalmente pelas mulheres de famílias importantes que possuíam assentos na arena, local chamado *la barrera*.



Fig. 19- Diego Velázquez, *Mulher de Mantilha* c 1625-30
Museu do Prado, Madri

Há, também, alegorias de uma mulher do campo com o charme da pastora, com lenços rudes na cabeça. Tanto na Espanha como em Portugal essa representação emblemática são imagens que sempre ilustram a figura “pitoresca” da mulher do campo. Abaixo algumas variantes do lenço na dama, na camponesa e na cigana.



Fig. 20, 21, 22 - Modalidades de lenços:
(da esquerda para direita: Francisco Goya. Francisca Sabasa García, 1804-1808, Ilustração
Costume World Wild, Jean-Batiste Camille Corot. Cigana com Bandolim, 1847.

Os aspectos que caracterizam os ciganos são as vestes, a cor de pele, e, por algumas linhagens de nômades ciganos, quando praticavam a quiromancia, usavam um pano na cabeça com uma dobra para realizar a sessão (fig.23). A quiromancia era uma prática mais comum entre ciganos do que a leitura de cartas, que ocorreu num momento posterior.



Fig.23- François Joseph Navez. A ledora de sorte, 1821. Paris, Museu do Louvre.

Algumas ciganas são retratadas com a pele clara, que usualmente eram mais utilizadas como “assistentes” de suas alcoviteiras, tinham o lenço amarrado sob o queixo, que indicava que não era casada e nem virgem, ou seja, estava a serviço de alguém. Em “Preciosa”, romance de Cervantes (2006), a jovem de pele trigueira e cabelos de azeviche, era uma dessas moças nascidas em famílias cristãs e criadas em sua infância por nômades, que tinham a reputação de serem altamente sedutoras.

A integrante da pintura de La Tour, na fig. 24, que se encontra entre o jovem rapaz e a velha cigana, apresenta tais características.



Fig. 24- Georges La Tour. A mulher que lê a sina, 1630.
Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art.

As análises nos xales e mantilhas, bem como os significados dos lenços, são coberturas de cabeça e do tronco que merecem atenção especial por se tratarem de aparatos que suprimem a espanhola, o xale que a envolve e a esconde; e a mantilha e lenços também, parece que ambos são elementos que escondem a mulher dentro de tantas camadas de tessituras. Parecem proteção e ao mesmo tempo clausuras.

É interessante notar que a composição do vestuário feminino da Espanha é facilmente reconhecida pelos elementos recorrentes do aspecto nacionalista, particularmente próprio da região de Andaluzia: o fato de descrever o xale, a mantilha e a saia é porque são fortes pontos na vestimenta da andaluza e no traje para dançar o baile flamenco.

A dama espanhola, independente das modas vigentes na Europa, adotou curiosamente trajes inspirados nos ciganos de sua própria nação, o traje da *maja* (como dito na página 37, citação 15 de nota de rodapé), muito embora no século XVII houvesse uma moda francesa feminina que muito se assemelhou com a imagem do traje espanhol das mulheres, pois o penteado à “*la fontange*” (nome dado em homenagem à “preferida” de Luís XIV) e estética verticalizada do traje apontava para elementos que proporcionaram essa associação, pelo adorno no alto da cabeça (parecidos com os pentes espanhóis), pelos babados no estilo sobre-saia, e o uso constante dos leques (fig. 25).



Fig. 25 - Trajes da aristocracia, de S. le Clerc, final do século XVII

Algumas resistências se estendem para outras vertentes, como na dança e na música. Enquanto o *ballet* se desenvolveu por toda a Europa, a Espanha não foi um país em que o mesmo floresceu, muito embora em Portugal também não tivesse tido interesse e desenvolvimento. Foram países em que o *ballet* clássico não causou repercussão, como afirma Soares: “O balé clássico não teve grande evolução nas cortes espanhola e portuguesa durante os séculos XVI e XVII. E teve uma vida efêmera nos períodos seguintes [...]”⁹.

A Espanha, mais precisamente o sul do País, Andaluzia, desde os primórdios adotou o flamenco como dança espanhola, resultado das muitas culturas que passaram pela região, entre elas, as fenícia, árabe, judaica, grega, romana, persa, cristã, indiana, cigana e muitas outras.

O cante (canto) é choroso, e extremamente árabe, guarda um grande paralelismo com outras manifestações musicais do Norte da África, como, por exemplo, a música marroquina. A guitarra lembra as manifestações musicais da região norte-africana, inclusive da África subsaariana. No baile flamenco, usam-se muito os movimentos de mãos e quadris, que se assemelha a alguns bailes norte-africanos. E historiadores do assunto, como José Manoel Gamboa (2005), acreditam que os ciganos da Índia foram os mais prováveis pioneiros a implementar esse ritmo na Espanha. As batidas fortes com os pés no chão, tão

⁹ SOARES, Marília Vieira: Figurino e Dança: aula proferida na Universidade Estadual de Campinas. Em 25 de setembro de 2008 [comunicação viva].

características do flamenco, são danças ritualísticas em que os camponeses evocavam a fertilidade no plantio e na colheita. Na história da dança há muitos episódios em que Boucier (2001) diz que a relação está identificada às danças agrárias ou totêmicas. Foram resgatadas através de pinturas rupestres como danças com atos rituais dirigidos à divindade protetora do lugar. Mais tarde foram registradas em outras manifestações como nas iluminuras (fig. 26). Há até uma pintura de Rubens na fig. 27 que ilustra esse fato, é “A dança dos camponeses” (c.1636).



Fig. 26 - Dança de camponeses no século XV.
Manuscrito da Bibliothèque Nationale de Paris.



Fig. 27 - Peter Paul Rubens. Dança dos camponeses, 1630-1640
Madri, Museu do Prado.

O breve relato sobre o flamenco é apenas para ilustrar o gosto particular e preferencial na música e na dança, mostrando a independência dos gostos gerais do restante da Europa. Outras danças espanholas também existiram: a *cachucha*, dança sapateada de compasso ternário dançada com castanholas, que se popularizaram com a dançarina Fanny Elssler; a *sardana*, tida como dança autônoma da Catalunha, que consiste em dançar em roda, é uma dança circular, em que muitos integrantes podem participar; os camponeses da Galícia também dançavam a tradicional *Muyneira*, “A dança da mulher do moleiro”, com acompanhamento de pandeireta, castanholas, tambor e um instrumento parecido com a gaita-de-foles; e muitas outras.

Etimologicamente, a palavra *flamenco* deriva do neerlandês *flaming*, que significa “natural de Flandres”. Por volta do século XIII, Na Espanha, o termo flamenco foi usado para adjetivar toda pessoa de tez clara e avermelhada, que era o protótipo dos povos nórdicos, ou seja, os belgas, holandeses, etc. Percebe-se uma possível relação entre flamengo e flamenco. Ciganos originários da Alemanha eram identificados como flamengos, ou oriundos de Flandres. Há também outra teoria que defende que o termo é árabe, flamenco é a expressão “*felah-mengu*” (camponês fugitivo). Por absoluta falta de documentação sobre o assunto, essas investigações não são um juízo de verdade, apenas hipóteses, possibilidades.



Fig. 28 - Ilustração de Gustave Doré, 1889.

As castanholas (*castañuelas*) usadas no baile flamenco, também usadas nos ritmos da *cachucha*, em sua origem se remontam à época dos fenícios e com o tempo passaram a ser um dos elementos mais típicos da Espanha. Sua forma tem aspecto de uma castanha, São côncavas, confeccionadas em madeira dura. Inicialmente as castanholas eram feitas de materiais diferentes, com a forma de pratos, chamados *snujs*, ilustrados na fig. 29. Na antiguidade egípcia o som era relacionado ao sagrado, ao religioso, como sinos de igreja que, quando tocados, conduzem as orações dos fiéis ao mundo divino. Flamencólogos, como Pepe de Córdoba (2008), acreditam que inicialmente a música árabe seria destinada aos cultos e adorações em honra aos deuses egípcios. Há notícias de achados desse instrumento em escavações egípcias datadas de 3000 a.C. O crótalo (seu parente mais próximo) foi comum entre os povos do Mediterrâneo Oriental. A origem da palavra "castanhola" possivelmente derive da palavra latina *castanea*, ou seja, castanha, palavra essa que, no idioma castelhano, em seu uso diário, foi se transformando aos poucos em *castañita*, *castañeta*, *castañela* e, finalmente, *castañuela*.



Fig.29- Frederic Goupil Fesquet. Almeh du Caire.
Ilustração do séc. XVIII

Outro elemento muito antigo, utilizado como instrumento para aumentar o ritmo da música, é o pandeiro. Em gravuras egípcias e em todo o mundo árabe é notado o uso do pandeiro. No flamenco cigano é muito presente, bem como as palmas que possuem um grande poder de excitabilidade e, além de conduzir o ritmo, produzem o que os espanhóis chamam de *jaleos*¹⁰ humanos. Marca-se o tempo do ritmo da música e dos passos da dança com as palmas, como um exercício matemático.

“O cravo e a rosa”, os dois são característicos da composição dos adornos do traje feminino. O cravo é muito comum sobre as mantilhas no alto da cabeça. Novamente a imagem se associa ao das Virgens, possivelmente pelo formato que a flor tem, pois plasticamente o cravo se parece com o prego, por isso se tornou o símbolo da Paixão de Cristo, enquanto que a planta aparece com frequência nas representações de Nossa Senhora com o Menino Jesus.

Porém o cravo na cabeça também ocupa outros significados: no Renascimento desempenhou valor de noivado, e, quando utilizado atrás da orelha esquerda, indica que a mulher é casada. Já a rosa, especialmente vermelha, é consagrada à Vênus, deusa símbolo arquetípico do amor e da beleza. Na Espanha a rosa não é aplicada no alto da cabeça, e sim diretamente no cabelo de lado, muitas vezes apoiada atrás da orelha.

Porém, nenhum elemento do traje é capaz de capturar a essência da Espanha através da dança ou de suas regionalidades como a saia.

A saia original dos trajes obviamente sempre foi longa, e, na cultura de raiz, não possuía babados.

A utilização dos babados na bata de cola¹¹ já é uma invenção com o propósito de deixá-la plasticamente mais atraente, teve seu apogeu com as apresentações em espetáculos na “época de ouro” do flamenco na Europa, em que os Cafés Cantantes se interessaram por danças exóticas (1860-1910). Foi um momento de expansão no canto, instrumentos e no baile; por consequência as vestes passaram a receber maior elaboração.

¹⁰ Em espanhol *jalear* significa aplaudir, animar, incitar.

¹¹ Vestido com cauda e babados para dançar o baile flamenco.

A saia - ela somente, ou composta no vestido - é uma peça essencial na dança. O baile flamenco possui passos criados exclusivamente para a saia. A indumentária inspirou passos para a dança, ou seja, influenciou a dança.



Fig. 30 - Trajes das classes superiores e trabalhadora, de S. le Clerc, final do século XVII.

Tanto a camponesa quanto a dama usavam roupas compridas como segue a linha do tempo na história da moda, com diferenciais em tipos de tecidos e acabamentos. No entanto, especialmente a camponesa usava a roupa desde o século XV dividida em duas peças, pois usavam o “*dessous*”, ou seja, a “roupa de baixo”. A fig. 30 acusa as diferenças entre dama e vassala, a *chemise* e a *anágua*, que parecia uma saia rústica. A dama, por sua vez, somente usará o traje disposto em duas peças a partir do século XIX, em decorrência do surgimento do costume de usar vários trajes para um mesmo dia, propiciado pelo advento da vida urbana, que possibilitava maiores opções de passeio.

George Sand observou no seu inverno em Maiorca, 1837, que os trajes das mulheres e dos camponeses de Maiorca ainda revelavam a ingenuidade e a inocência dos habitantes da ilha. Os habitantes da cidade, por seu lado, tinham sido corrompidos pela burguesia rica, e por isso tinham alterado o seu traje (RACINET, 1998, p. 296).

Romanticamente a indumentária foi retratada com certa graça, uma vez que a arte não tinha intenções de retratar o povo fielmente, pois os retratos eram encomendados pelos ricos. Porém alguns artistas perceberam os encantos camponeses e passaram a registrá-los como cenas, e não como retratos.

Somente no Realismo, movimento que despontou no século XIX, é que o estilo se fortalece; anterior a esse movimento, alguns artistas, como Pissarro, Manet e Goya (antecedentes do movimento Realista), apostaram em algumas tentativas da representação que não era muito apreciada pelos salões. Artistas representativos do Realismo como Courbet, pintou séries sucessivas de camponesas, pois havia um espírito de pintar a verdade, e a mulher rústica do campo representava essa verdade; portanto, passou a ser tema de várias obras.

As saias com quantidade abundante de panos, que nos lembram as danças, vieram do Oriente. Elas, em suas variantes na Espanha, representam um elemento imaginário, pois, quando em movimento, lembram a capa do toureiro com seu balé elegante, ou o movimento do leque¹².

As saias dos vestidos, que lembram o baile flamenco, são muito característicos da *Feria de Abril*, feiras que ocorrem em Sevilha (após a Páscoa): são inconfundíveis com seus babados sobrepostos e o padrão de bolinha, “os *lunares*”, padrão que estigmatizou a roupa da dançarina espanhola e o traje nacionalista. Até os dias atuais, esta Feira acontece e as mulheres todas se vestem de forma característica.

Segundo o historiador de moda João Braga¹³, existe a hipótese de que bolinhas estampadas nos vestidos advêm do formato da moeda que, em 700 anos de domínio mouro na Espanha, trouxe, através das relações de comércio pelos povos nômades, o hábito de guardá-la próxima do corpo, presa em suas vestes.

¹² Foi na própria Espanha que surgiu o leque de armação (*albanico*) com o sistema de abrir e fechar. Procedente do Oriente, sua existência data de um tempo muito remoto. No Egito já se usava o leque com plumas de avestruz, no século XVIII se estende ao uso de todas as classes sociais, mas na Espanha ele é um acessório que supera apenas as vaidades da moda sendo um artigo necessário devido às características climáticas. Valência foi o maior centro de produção de leques. Possuiu também significados quando aberto ou fechado e com esta linguagem, conhecida por todas as classes sociais, a dama podia fazer um sinal secreto de convite ao homem que havia escolhido, ou apresentar uma recusa.

¹³ João Braga é historiador de moda, autor de diversos livros publicados e docente em várias Instituições de Ensino Superior de Moda do país. Entrevista concedida em 27 de janeiro de 2009 [comunicação viva].



Fig. 31 - Carlos Saura. Flamenco, 1983

Como carregavam tapete, roupas e demais pertences, levavam toda a “casa” consigo, adormeciam em qualquer canto ou escolhiam ali ficar, tinham que se assegurar de que não seriam roubados, sendo assim, furavam a moeda e a amarravam em suas roupas, pois se ladrões investissem, eles despertariam, pois o dinheiro estava preso à roupa. Embora moedas nem sempre tenham a forma arredondada, em sua maioria das vezes, a forma circular predominou, e o fato desses círculos estarem próximos das roupas podem ter caracterizado seu uso. As bolas maiores simbolizam a opulência financeira e exacerbação.

Ainda explica Braga que, na década de 50 do século XX, os motivos de bolinhas e bolas maiores se popularizaram nos vestidos e saias em função de um expoente espanhol na moda: Cristóbal Balenciaga.

Segundo o dicionário do vestuário do Senai¹⁴ as bolinhas ou *poás* (do francês, que significa bolas) são também descritos e identificados como “ervilhas”.

As bolinhas também foram comparadas às olivas, azeitonas e ervilhas, pois sua origem mediterrânea (médio Oriente e África) foi fortemente cultivada e fonte de comércio porque, na época do domínio romano na Espanha, a região era rica e exportava vinho e principalmente azeite de oliva. Na civilização minoana, a oliveira

¹⁴ Poá: Do francês "pois" - ervilhas. Bolas de todas as dimensões e cores, no geral, contrastando com o colorido do fundo. (ESCOLA, 1996, p.78).

era associada à força e à vida, bem como na Bíblia a oliveira é citada em várias passagens. Daí vem as vertentes que permeiam as várias possibilidades da inscrição dos *lunares*.

Assim os espanhóis dançavam por clamores, alegrias, tristezas e rituais; é possível perceber que a forma do movimento da saia acompanha o movimento de lavadeiras torcendo a roupa, segue-se um movimento espiralado com as mãos e braços. O flamenco nasce no campo, nas aldeias ciganas, sua raiz é rústica, advém dos ritos; e seus trajes e movimentos tinham uma natureza simples e forte ao mesmo tempo.

As regiões adotaram estilos diferentes de adornar e utilizar suas saias. Em Salamanca, por exemplo, as mulheres usam saias sobrecarregadas de apliques escuros (*mostacillas*), já nas Ilhas Baleares como Maiorca e Minorca as vestes são simples, porém, particularmente coloridas. As mulheres usam longas saias de algodão simples, geralmente estampadas de florais, listradas ou se a saia é de uma única cor, usa-se um avental numa cor contrastante. As cores refletem as cores da paisagem, como, por exemplo, o azul e verde escuro simbolizam o céu e os arvoredos.

As saias usadas em Ibiza não apresentam nenhuma relação com aquelas usadas em Maiorca e Minorca, elas são longas e pretas ou azul escuro. Percebe-se a força do adorno por muitas correntes, e anéis em todos os dedos presos por correntes um no outro.

Em Valência o traje feminino consiste no uso do *fichu* de renda, saia estampada floral e avental escuro, com o detalhe do penteado, que consiste em tranças enroladas na lateral (como orelhas). Na Catalunha as mulheres vestem saias em tons pastéis, corpete preto e xale de renda, meias brancas, sapato preto e mantilha preta. Em Aragon as saias são de algodão escuro e avental, já os Bascos, suas mulheres vestem saias vermelhas adornadas por uma faixa preta na bainha.



Fig. 32 Trajes típicos das Ilhas
Fonte: Folk Costumes



Fig. 33- Traje Valenciano
Fonte: Folk Costumes

Em Castela as saias são de uma lã com aspecto de feltro, e quase sempre de cores vivas como vermelho ou amarelo adornado de aplique preto de veludo contornando a bainha chamado *tirana*. Acompanhava-se a essa composição o *sombrero*, chapéu de palha preto, decorado com flores.

Em relação às cores, o domínio sarraceno¹⁵, ou seja, oriental, trouxe cores vívidas ou “garridas” como chamam os espanhóis, padrões e estampas intensos com grandes misturas. Por volta de 1560 a influência da cor preta contagiou o estilo francês e toda Europa, apesar de severo foi muito forte; como já citado neste capítulo.

A saia da bata de cola, ou das danças do flamenco, ou mesmo de Andaluzia difere bastante da usadas em outras localidades, as bolinhas e babados são próprios e constituem importância no sul da Espanha.

¹⁵ O nome sarraceno foi originalmente aplicado aos povos do deserto nômade da área que estende da Síria para a Arábia Saudita. Em uso mais largo o nome se aplicou aos árabes da Idade Média, nome pelo qual os cristãos da época medieval designaram os muçulmanos, especialmente os da Síria e da Palestina e os árabes e berberes que conquistaram a Espanha e a Sicília.



Fig. 34 - Trajes típicos da Catalunha, Aragon, Basco e Castela. Fonte: Albert Racinet.

Algumas curiosidades sobre os trajes espanhóis são interessantes, por exemplo, uma indumentária completa, saia disposta em babados, leque, mantilha, e *peinnetas* são característicos não só de uso das damas da nobreza como também na sua variante mais simples, as prostitutas das ruas de Madri.

As mulheres das classes superiores desejavam uma maior independência, já desfrutada pelas mulheres de classes inferiores, como, por exemplo, as *majas*, que não são somente conhecidas por utilizarem um vestuário que inspirou as nobres, mas por serem ciganas e mulheres mais livres. Sendo assim, a classe feminina elevada passou a imitar suas roupas, exprimindo esse desejo de atitude. O xale de renda ou o vestido até o tornozelo era para elas o símbolo da sua afirmação, fidelidade à Espanha e ao que era espanhol, mas, acima de tudo, a uma maior liberdade.

Na época da Revolução Francesa, quando uma minoria de intelectuais espanhóis se encantara achando possível reformas para a Espanha, que tinha sido muito prejudicada pela igreja e aristocracia. Acordos de apoio à França Revolucionária contra a Inglaterra culminaram em vinte anos de guerra civil para a Espanha.

Inicialmente, o partido progressista espanhol, favorável à França, conheceu uma grande popularidade. Os seus partidários juntavam-se com idéias de transformar a Espanha num estado moderno à francesa.

Mas rapidamente a repercussão a essas idéias vieram com um movimento de oposição a elas, em defesa da Espanha tradicional. Patriotas conservadores passaram a se vestir como os populares de subúrbios de Madri, os *majos* e *majas*, e preferiam frequentar as arenas aos salões.

Um ícone nesse capítulo da história da Espanha e que, principalmente marca a história da moda espanhola, é a encantadora Duquesa D'Alba, mas conhecida como Cayetana, suposta amante do pintor Francisco Goya. Ela encabeça o movimento plebeu renunciando seu guarda-roupa parisiense, mostra-se de vestido escuro, cuja saia era disposta em babados, mantilha rendilhada, e pose ousada numa atitude de orgulho, impunha o estilo espanhol fosse ela duquesa ou *maja* dos subúrbios.

O estudo da saia merece ser ressaltado em seu valor potencial em diversas situações, como por exemplo, percebido no ritual de danças rurais onde nasceram os movimentos de suspender rusticamente as suas beiradas pelas mãos de forma agressiva, pois o bater dos pés reitera o clamor pela fertilidade do plantio, os passos da dança se inspiraram no Flamenco de raiz.



Fig. 35 - Francisco Goya. Retrato da Duquesa D'Alba, 1797.
Nova Iorque, The Spanish Society of America

Há movimentos feitos com a saia, que foram inspirados no excesso de tecido nela contido, movimentos esses que fazem lembrar o das capas usadas pelos toureiros nas “*Corridas del toros*” - Touradas. Assemelham-se ao fechar e abrir dos leques, já que na própria Espanha nascem os leques de armação com o dispositivo de fechar e abrir. Há um baile chamado *sevillanas*, em que o uso da Bata de Cola com seus muitos babados na cauda da saia foram feitos para um golpe dado com *los tacos* (salto do sapato), para suspendê-la e criar um novo movimento em que a saia tem a participação coreográfica.



Fig. 36 - Flamenco, Carlos Saura, 1983.

No filme do cineasta Carlo Saura, intitulado *Flamenco*, há ensaios em que a grande *bailaora*¹⁶ Matilde Coral (bailaora e professora mais famosa da Espanha) faz com suas alunas em sua Escola de Dança em Sevilha, uma coreografia de homenagem e tributo à saia. Ela descreve o passo a passo da importância da saia.

Segundo Coral, o tratado que ela escreveu sobre os passos da dança falam o tempo todo sobre a saia como pode se percebido num dos trechos:

¹⁶ Bailaora é o nome dado à bailarina que dança o baile Flamenco.

A mecânica para mover adequadamente a saia da bata de cola, consiste em conhecer muito bem o ritmo de “saber levá-la”. Pense que todo o corpo está em função dela, portanto vá acariciando ela com o quadril, com as pernas, levante os babados da saia no ar, depois faça o caminhar de um cavalo e deixe a saia estendida toda ela. A cabeça, os ombros e os braços devem também “dar conta” de carregá-la com poder, com firmeza, ela deve parecer suave e forte. Todo movimento irá causar uma plasticidade incrível, porém tens que lembrar que para envergar uma bata de cola, é preciso responsabilidade, a saia do vestido espera por isso (CORAL, 203, p. 108).

Parece que a dança foi feita para a saia, exclusivamente, o corpo se move muito da cintura para baixo, novamente o fato de pesquisar “*de arriba para bajo*” (de cima para baixo) já se repete no mito de Dafne, das nereidas, na mitologia:

Uma mulher vestida de saia pode ser percebida como uma sereia fugidia, signo de um corpo inquietante, que pode ser fabuloso e horrível, atraente e ameaçador (XIMENES, 2004).

O corpo da espanhola está todo coberto da cabeça aos pés, ora por pudicícia, ou por tradição, por religiosidade, por proteção, ou ora por mesclas culturais. Aí já se registra um mistério, em envolvê-la toda dentro de tantas panagens. E a saia, quando se move, parece ser um instrumento libertador, é como se a saia fosse o elemento vivo, fosse a própria bailaora.

O mistério reside no próprio revelar e esconder dos movimentos da saia, quando nos golpes que a bailaora parece “chutar” a barra da saia, ela mostra uma parte viva, as suas pernas. O decote não consistia em fatores sensuais, sempre denotou sinônimo de docilidade maternal, os fartos seios que nascem como colinas nos decotes, bem como a presença dos braços nus não constituem partes eróticas do corpo da espanhola, porém a saia é a cauda, é o centauro, é o segredo, é o sexo adulto coberto.

No decote há frequentemente penduradas medalhas de santas, muitas das vezes enterradas nos sulcos da junção das mamas; na contemporaneidade ainda se representa como parte do traje o sinal católico, ou medalha de padroeiras, ou o crucifixo.

Parece que, na composição do traje, historicamente o País influenciou com sua formação, a condição da religião escondendo a mulher por dentro de muitos panos. O orientalismo ofereceu as cores vibrantes e quentes e os tecidos diáfanos em quantidades, as imagens santas trouxeram similaridades em sua composição da mantilha lembrando os véus das virgens, e o xale a contém.

Ficou para a saia o mover da cintura para baixo. Aspectos incongruentes confundem o aspecto erótico ou santificado. A espanhola é conhecida nos romances como personagens dotadas de sensualidade exacerbada ou são semelhantes às representatividades das santas.

Da cintura para cima é o sacro, e da cintura para baixo é o profano, há uma transcrição de *O Erotismo* de Georges Bataille que ele assim descreve o erótico e o sagrado:

O conhecimento do erotismo ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. Essa dupla experiência é rara. As imagens eróticas ou religiosas, suscitam essencialmente em uns os comportamentos do interdito, em outros comportamentos contrários. Os primeiros são tradicionais. Os segundos são comuns, pelo menos sob a forma de uma pretensa volta à natureza, à qual se opunha o interdito. Mas a transgressão difere da "volta à natureza": ela suspende o interdito, sem suprimi-lo. Aí esconde-se o suporte do erotismo, e se encontra ao mesmo tempo, o suporte das religiões (BATAILLE, 1987, p. 33).

A potencialidade presente no traje que, da cintura para cima, tem uma estrutura de significação e está mediado pela representatividade sacra, se contrapõe da cintura para baixo com a saia que, através do Flamenco, fantasia-se em movimentos que revelam inesperadamente suas pernas.

A mantilha, o xale e a saia são elementos que foram usados com importância no sul da Espanha, tornando-se roupa de honra da nação: o simulacro da espanhola, utilizado também no baile Flamenco.

Esses elementos que compõem o vestuário duelam o tempo todo, tentando suprimir e libertar. O próximo capítulo irá tratar de forma mais aguda a representatividade feminina espanhola.

Capítulo II

A representatividade da mulher espanhola

Diversas representações foram criadas em torno da figura feminina espanhola, por exemplo, arquétipos e matrizes que transitam entre o catolicismo ibérico e a latinidade que rompe com o patriarcado, além da implacável *âxima* negativa do legado *Carmen*¹⁷.

[...] Anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas não menos importante, a relação com o inconsciente. Não foi por mero acaso que antigamente utilizavam-se sacerdotisas (como Sibila, na Grécia) para sondar a vontade divina e estabelecer comunicação com os deuses (FRANZ, 2003).

Embora a literatura seja francesa, *Carmen* (livro publicado em 1845) é a personagem literária do autor de romances Prosper Merimée, que, sem dúvida, colaborou fortemente na construção da imagem feminina espanhola, estereotipando a mulher andaluza como símbolo de atratividade e cinismo. Protótipo da mistura de raças, a sensualidade cigana e o mistério árabe causaram furor numa Europa oitocentista que estava suscetível por novidades estéticas que trouxessem toques exóticos.

Os encantos faceiros da “donjuanesca” Carmem traduzem a carnalidade e o magnetismo sexual como versão feminina de Don Juan, no papel de uma cigana cigarreira devoradora de homens. Carmem usa os sentimentos e despreza-os de acordo com seus interesses. Em 1875, a popularidade maior de *Carmen* foi alcançada com Georges Bizet em sua adaptação operística para a música com o mesmo título e história. *Havanera*¹⁸ é a tradução da força expressiva sedutora do mau caráter de Carmem, a vibração da música possui os encantos de despertar a

¹⁷ Personagem feminina da literatura francesa, criada por Prosper Merimée (1803-1870) no livro do mesmo nome, publicado em 1845, e depois explorada, tendo mais difusão, através da ópera de Georges Bizet (1838-1875).

¹⁸ Havanera

libido de quem está ao seu redor, e ironicamente adverte sobre os perigos de quem amá-la.



Fig. 37 - *Carmen*. Carlos Saura, 1983 Foto de Paco Manzano

As características *sevillanas* começaram a reforçar os dotes femininos nas pinturas do pintor espanhol Francisco Goya de Lucyentes, e do francês Manet, e, anterior à representação de *Carmen*, o próprio Diego Velazquéz, que possuía um dos nus mais famosos da história da arte, *Vênus no espelho*, perdendo mais tarde para *Maja Desnuda*, de Goya.



Fig. 38 - Francisco Goya. *Maja Desnuda*, 1800. Museu do Prado, Madri.

Em 1821, a Inquisição abriu um processo contra Goya por considerar obscenas as suas “*Majas*”, mas, com a função restituída de “Primeiro Pintor de Câmara”, acaba ficando isento da punição, mas sabia que era constantemente vigiado.

Goya ousou para a época (1800) ao pintar a *Maja Desnuda*, no qual ele exprime e nutre a lógica imagística de *Carmen*, cuja mulher possui atributos físicos muito vitais, com sua silhueta curvilínea, seios vantajosos, morena, de olhos e cabelos escuros.

A versão “*Maja vestida*” também foi uma encomenda do mesmo ministro Manuel Godoy, que encomendou a versão nua. Havia especulações de que a modelo que posou para a obra era a *Duquesa D’Alba*, o que intrigou muito o quadro para a época, além de que não era simplesmente a modelo nua frontalmente com a região púbica à mostra, mas seu olhar que fixa o espectador desafiando-o. Velázquez, que era dono do nu mais famoso na história pintura espanhola, *Vênus no espelho* (1651), apresentou sua obra ao rei Felipe IV alegando se tratar de uma deusa grega acompanhada de um cupido alado. Mas Goya, com sua *Maja Desnuda*, ocupa esse espaço da nudez invasiva e morena que rompe com os paradigmas dos nus acadêmicos, onde suas mulheres são ninfas etéreas, ou seres imaginários e deusas mitológicas; a pudicícia não faz parte da mulher nua de Goya que incorpora a espanhola *Carmen*.

A Espanha no século XIX não acompanhava o crescimento e “progressos” do restante da Europa, então havia um encanto exótico pelos demais europeus e as visões folclóricas e estereotipadas das espanholas, que começaram a fortalecer o mito de *Carmen*.

Outro expressivo exemplo das “*Carmens*” é *Maria Padilha*, que figura nos romances relativos à história da Espanha, vulgar amante de Dom Pedro de Castella, conhecido como o Cruel, por ser responsável por muitas mortes, “a Padilha” foi acusada de feitiços para tomar o lugar da esposa de Dom Pedro, Blanca de Borbon, que, casada há poucos dias, perdera seu lugar por um feitiço.



Fig.39- Diego Velázquez. Vênus no espelho, 1651, Londres National Gallery.

A inequívoca associação entre a figura da feiticeira e a *pomba-gira* comprovam hipóteses acerca da especificidade da feitiçaria ibérica, voltada para o meio urbano, assentada no sortilégio amoroso, segundo Marlyse Meyer, na obra *Maria Padilha e toda sua quadrilha. De amante de um rei de Castela a pomba-gira de umbanda*.

[...] Na verdade, pouco sabia sobre esta: a informação de quem já ouviu falar em Umbanda e congêneres; a Pomba-Gira é uma mulher bonita, gosta de homem, tem algo de prostituta e de feiticeira e há uma delas chamada Maria Padilha (MEYER, 1993, p.29).

O aspecto que *Maria Padilha* surge nos dias de hoje nos centros de Umbanda é o de uma mulher vestida de preto e vermelho, com leque e pente no cabelo; muito semelhante a uma espanhola em seu traje nacionalista, no qual também pode ser absolutamente coincidente o fato de trajar roupas européias pertinentes ao século XVII (como citado no primeiro capítulo), só que em cores de divindades africanas, como Exu, que tem o preto e vermelho como suas cores.

Portanto há a hipótese, de acordo com o Pai-de-Santo Otávio Pereira Lima¹⁹, de que pode não ser uma prostituta espanhola que surge assim vestida, mas uma mulher trajando indumentária do século XVII e utilizando cores da entidade. Ela parece pedindo cigarro de cravo, gosta de perfume forte e expressa gargalhadas indiscretas; é muito invocada para auxiliar causas amorosas. Ainda segundo Pereira Lima, a entidade não se julga prostituta, e, sim, uma “namoradeira”.

É possível se fazer uma analogia com *La Celestina*, de Fernando Rojas (1465-1541), literatura espanhola do período Renascentista, que conta a história da odiosa Celestina, personagem paradigmática desta modalidade, ex- prostituta, alcoviteira, perfumista e mestra na arte de enganar. Possuía técnicas “*hacer virgos*”, ou seja, conhecedora da arte de reconstituir hímens.



Fig.40- Francisco Goya. *Maja e Celestina*.1808-1812. **Fig.41-** Pablo Picasso. *La Celestina*. 1904
Madri, Bartolomé March



Musée Picasso, Paris

¹⁹ Entrevista concedida por Otávio Pereira Lima Pai-de-santo pequeno do terreiro Caboclo Caciue Imberê, também Mestre em História da Ciência pela PUC SP, especialista em MBA em Varejo de Moda pela Universidade Anhembi Morumbi e bacharel em Letras pela USP. Docente no Curso de Negócios da Moda pela Universidade Anhembi Morumbi e Senac SP.

Nas fig. 40 e 41, Goya pintou *Maja e Celestina* e Picasso pintou também *La Celestina*. Novamente a pintura reforça a espanhola profana que o romance contou, quando o jovem Calisto, desesperado em conquistar o amor de Melibea, apelou para uma alcoviteira famosa em “ajudar” com seus trabalhos. Essas descrições são comprovadoras que muitas representações argumentaram sobre a espanhola feiticeira, devido às misturas de povos que vieram e se instalaram na cultura ibérica e trouxeram nômades com diversos exercícios de cultos e crenças religiosas diferentes e culminaram em algumas andaluzas que representam a figura maligna da espanhola que praticou bruxaria pelo legado de aprendizados deixados por seus antecedentes.

Entre *Carmens*, *Padilhas* e *Celestinas*, Goya pintou um mundo em transformação, retratando poderosos e miseráveis, crentes e hereges; retratou as oscilações em que a sociedade ibérica assistia entre os estertores da Inquisição e as esperanças da Revolução Francesa.

Goya curiosamente não pintava mulheres sorrindo, aliás, nenhuma de suas mulheres sorri, algumas são nobres e burguesas e outras de origem mais simples; mas todas elas se mostram compenetradas, seguras, audaciosas, muitas delas em porte espanhol, polegar apoiado no quadril ou mão fechada em soco, apoiada nas ancas e tronco projetado pra cima em sinal de altivez.



Fig.42- Francisco Goya. Isabel Cobos de Porcel, 1804-1805.

Londres, The National Gallery

Todavia, Goya soube captar os encantos das mulheres de sua nação, as representava com o típico manto das *majas madrileñas*. Atribuiu-se a Goya a intenção de mostrar a beleza da mulher espanhola, embora o faça com maior opulência do que o habitual em seus retratos femininos. Isabel Cobos de Porcel, esposa de Antonio Porcel, deputado liberal nas cortes de Cádiz e conselheiro de Castela, foi retratada por Goya, segundo o historiador de arte espanhol José Cámon Aznar²⁰: “este quadro era o mais representativo da mulher goyesca”.

Mas outras representações foram marcantes e constituem uma força nas representações de mulheres espanholas cristalizando a imagem emblemática de mulher sedutora que os franceses chamam de “*femme fatale*”. Outros pintores se dedicaram também ao tema se encantando pela Espanha, como, por exemplo, Manet.

Quando Napoleão se casou com uma noiva espanhola, a resultante onda de espanholismo encontrou em Manet um entusiasmo adepto. Era essa a moda, e Manet queria ser um homem do seu tempo (NÉRET, 2003, p.7)

A Espanha de Manet era colorida, folclórica, de espetáculo teatral que centra sua atenção nas cores do vestuário, e no aspecto dos personagens retratados. Com a chegada do corpo de baile em Paris para um espetáculo em 1862, Manet pinta *Lola de Melea*, primeira bailarina da companhia madrilenha; a chegada do *ballet* representa finalmente para Manet a ocasião tão inesperada de pintar “um tipo espanhol” da realidade. A obra gerou uma litografia para capa de uma partitura musical. Ou seja, a mulher espanhola identificava a cultura espanhola; sua pose, seu gesto, demonstravam um certo enfrentamento, algo soberbo.

As poses de *Lola de Valencia* (Manet), *Duquesa D’Alba* (Goya) e *A Senhora Adela Guerrero* (Courbet) possuem esse gesto-atitude em comum.

²⁰ BUCHHOLZ, Elke Linda. Francisco de Goya. Colônia: Könemann, 1999.

Courbet e Manet beberam na mesma fonte de Goya, interpretando a mesma expressão, e a mesma presença cênica de suas *paisanas*.

O espanholismo de Manet atingiu seu maior estado de excitação na década de 1860; qualquer tema era bom, desde que fosse espanhol. *Lola de Valencia* teve uma dedicação minuciosa a todos os detalhes de seu figurino, cores contrastantes, lantejoulas, o traje magnífico e reluzente foi assim definido por Baudelaire:

[...] Lola com evidentes alusões eróticas, como “o encanto inesperado duma jóia rosa e preta”. A fascinação mediterrânea da bailarina, que chega a Paris para dançar na *Flor de Sevilla*, comove os jovens parisienses (NÉRET, 2003, p. 16).

As pinturas a seguir refletem a estética do gesto na representação, que denota altivez, o aparato do traje vislumbra o quente colorido espanhol, a mantilha, e o leque. Mas o mais interessante é o formato da mão em formato de “soquinho”, ou com o polegar estendido e a mão fechada. Essa descrição com as ilustrações é importante para revelar a representação do forte temperamento espanhol das mulheres que se cristalizam também na *Carmen* de Bizet.

A dinâmica desse gesto está presente na dança flamenca, a dançarina segura severamente a saia e apóia as mãos nas ancas juntando o tecido da saia.



Fig.43- Édouard Manet. Lola de Valência. 1863. Paris, Bibliothèque Nationale.



Fig.44- Francisco Goya.
Duquesa D´Alba de negro, 1797.
Nova Irque, Hispanic Society



Fig. 45- Gustave Courbet.
Retrato da Senhora Adela Guerrero, 1851
Bruxelas, MuséesRoyaux des Beaux-Arts

Ainda Manet atreveu-se a pintar uma cigana, que é, sem dúvida, além da *bailaora* ou feiticeira, o elo entre as duas características e que representam muito a espanhola, talvez pela literatura se apropriar também de ciganas espanholas para elucidar a cultura ibérica. Para Manet, em *Cigana a fumar um cigarro* (1862), mais que o traje ou a pose, o enaltecimento e orgulho da cigana eram o que mais lhe atraía. “A cigana era um tema totalmente novo: uma mulher livre, sem receios de tabus, cheia de cor e espontânea.(NÉRET, 2003, p. 17)



Fig.46- Édouard Manet. *Cigana a fumar um cigarro*, 1862.
Museu de Arte, Doação de Archibald S. Alexander.

Ainda na categoria de ciganas como um dos aspectos da representação da mulher espanhola, outros pintores destacaram o Oriente com maestria, por exemplo, *Salomé* de Henri Regnault (1869), que, em *A Pintura da Vida Moderna*, T. J. Clark (2004) elucida a condição de seu aparato vestimentário, que diz mais de sua natureza do que nua. Os atrativos de cortesã eram identificados pela composição orientalista e livre da pose, sem comprometimentos de postura ou polidez de uma dama. Era a roupa descomprometida, a cabeleira que lhe cobre o ombro, e a “famosa pose da mão que repousa no quadril”. Um açoite, uma provocação para a sociedade burguesa. Odaliscas, bailaoras em traje flamenco, ciganas, todas arrastam o estigma *Carmen*. Nota-se que, na história, as dançarinas do ventre ficaram marcadas desde a fuga do Cairo, quando as tropas de Napoleão ali chegaram em missão. Para sobrevivência, essas dançarinas se prostituíram com exércitos no Ocidente e até hoje é fato que há uma grande discriminação na história da dança, quando se fala de “Dança do Ventre” e da figura da dançarina. As roupas, identificadas como trajes de fantasia por Clark, possuem presente uma ausência de preocupações com o recato, o colo que se mostra sem receios e a sutil transparência da saia brilhante, que permite entrever os contornos das pernas, que são descritos como perigo.

[...] De todo modo, tratava-se de uma ficção perigosa, uma mulher com um açoite, impessoal e perversa, propensa ao desvio de Safo, apta a cretinizar a burguesia. Mas qualquer que fossem os riscos, era preciso representá-la. Então, a cada ano, ela era aquela “chiffre em dehors des êtres sociaux”, expulsa do feliz estado de Veneza; aquela dominadora dos jovens, aquela desencaminhadora de milionários, aquela Salomé que “cheira a cio e a açougue, feroz com indiferença e lasciva sem amor... (CLARK, 2004, p. 174).

A transcrição acima comprova as qualidades do mito francês *femme fatale*, que são analisados neste capítulo como a força da representação da mulher oriental.

Ainda sobre *Salomé* de Regnault, que seria uma espécie de inflexão ou interferência, por que parecia que a nudez não era tão ultrajante, como a carne coberta e descoberta pelos atrativos femininos que se materializaram na composi-

ção. A nudez era a própria vestimenta, os objetos, o arranjo e a composição.

Segundo Coli (2005), embora alguns objetos falem por si só, nenhum desses elementos sugere a citação pitoresca, o complemento destinado a reforçar uma caracterização. Não fazem apenas parte do mundo em questão, porque, em verdade, constroem esse mundo. As estruturas ou elementos de composição criam à imagem que suporta o visível, sustentam aquilo que é dado a ver, no entanto, apenas cumprem com o dever de fortalecer o personagem, conferindo-lhe uma evidência icônica.



Fig.47- Henri Regnault. Salomé, 1869.
Metropolitan Museum of Art

Outra representatividade forte, que também está presente na *Carmen*, são as ciganas, pois estas sempre despertaram temas interessantes nas composições dos artistas. Algumas alegorias, como *A Adivinha*, de Caravaggio (Fig. 48), também confirma a iconicidade e simulacro do tema. O artista saiu à procura de uma modelo que não fosse uma mulher comum, para a encomenda do marchand Valentim, pouco antes de se mudar para o palácio do cardeal Del Monte. Eis que encontrou uma cigana, e esta foi seu motivo e modelo para *A Adivinha* (1595-1598). A imagem e a luz magistral que Caravaggio faz uso reforçam a tensão erótica entre os jovens, a luz quente e dourada e a sombra oblíqua sobre a cigana ressaltam as habilidades da mulher enganadora e o jovem e ingênuo rapaz.



Fig.48- Caravaggio, A Adivinha, 1595-1598. Museu do Louvre, Paris.

Ledoras de sorte surgiram como temas recorrentes também para outros pintores, como Watteau, Traversi Gaspare e Jacques Louis David. A quiromancia foi retratada quase sempre em ambientes externos, parecem (devem sempre ser) abordagens oportunistas; é curioso que sempre são mostrados fora do ambientes de interior das residências, como se fosse algo que devesse ser praticado fora das vistas da família.

O fato da moeda simbolizar a sorte é presente no ritual das ledoras de mão, pois, em *La Gitanilla*, também de Miguel de Cervantes, publicado em 1613, há uma passagem interessante sobre o costume:

Todo sinal da cruz é bom, mas o que é feito com uma moeda de ouro ou de prata é o melhor... Um sinal da cruz traçado sobre palma de uma mão com uma moeda de cobre não dá sorte - pelo menos na minha não dá... (CERVANTES, 1613).

Novamente se percebe, através da pintura e dos romances, a representação não só da erótica mulher, mas também enganadora e oportunista. Essas obras, que retratam ledoras, também representam a Padilha, a Celestina que sempre se apropriavam da inocência de algumas jovens. Persuasivas e habilidosas, a representação da cigana e ledora de sorte constroem e reforçam a figura feminina descrita em romances, como a *Encarnación*, personagem espanhola ledora de mãos, no romance *Os Maias* de Eça de Queiroz, que figura como a prostituta, amante de Carlos Eduardo da Maia.



Fig.49- Traversi Gaspare. A boa sorte, 1760
Museu de Arte de São Francisco, Califórnia, USA.

A representação de *Carmen*, retratada no Balé Clássico, também criou polêmica, pois, nos argumentos dos bailados românticos, heróis e heroínas se amavam apenas com o sentimento do amor idealizado, por exemplo, em balés como *La Sylphide* (1836) e *Giselle* (1841): os amores se desenvolviam no domínio do espiritual, distantes da menor referência sexual. Não ocorre a consumação física, isto se deve à estética do período, que considera o amor um ideal inatingível, em cuja busca os protagonistas terminam separados por alguma tristeza ou tragédia. Além disso, a castidade é uma característica essencial na imagem de perfeição feminina do balé romântico, no qual a mulher é apresentada como criatura desapegada da realidade terrena, portanto, alheia do carnal. *Carmen*, para a dança, se coloca / representa / significa / encontra como ruptura de paradigmas das personagens femininas virginais do balé romântico. A diferença é radical, a partir do momento em que *Carmen* subverte convenções sociais ao propor uma imagem da mulher como conquistadora. Se em *Giselle* era o Duque Albrecht que tinha duas namoradas, em *Carmen* é uma mulher que se permite escolher amantes entre dois homens. O poder sedutor de *Carmen* fizeram-na *femme fatale*, por excelência, no balé que não teve notoriedade em 1949, quando Roland Petit e sua companhia "Lés Ballets de Paris" estrearam em Londres, apresentando aquela que tem sido até hoje a versão mais conhecida. A

independência de *Carmen* se adequava à liberdade sexual vivida nos anos da 2ª Guerra Mundial, mas, mesmo assim, o espetáculo causou furor na Rússia: o coreógrafo Plisetskaya enfrentou pressões soviéticas, pois a então ministra da cultura, que reprovou a bailarina por haver convertido *Carmen* “heroína do povo espanhol”, em uma prostituta.



Fig.50- José Jimenez Aranda. A disputa das lavadeiras, 1837-1903.

Londres, Victoria and Albert Museum.

A cena típica de desordem e “bate-boca” entre mulheres foi tema para alguns pintores, que registraram cenas de mulheres em disputas, ou desentendimentos. Na fig. 50, a figura central é a mulher do lado direito, que parece tirar satisfações com sua colega. Esse ambiente muito se parece com o da fábrica de charutos, onde algumas mulheres desejam liderar o espaço sexuado e desafiar qualquer tipo de concorrência. A atitude desafiadora fazia parte do conjunto do composto do vestuário da espanhola “desaforeta” e, ao mesmo tempo, erotizada com sua forma de agir das *demi-mondanes*²¹. A isso somava-se à roupa sua linhagem e índole, bem como o movimento das dançarinas dos cabarés e cafés cantantes, que, no século XIX, eram danças tidas como exóticas,

²¹ *Demi-mondane*, do francês significa mulher da vida, mundana.

o flamenco e a dança do ventre. Foram consideradas uma afronta moral que eram muito mais obscenas que o *Can-Can* francês:

O fato de usarem adornos típicos do Oriente, Espanha e África despertava interesse das damas em utilizá-los também. Eram passamanarias típicas, grandes xales bordados e franjados, ornamentos africanos e véus transparentes (SOARES, s.d.).

A própria dançarina, que chegou aos cabarés de Paris no século XIX, foi conhecida como “atrevimento”, *La Belle Otero*, nascida de uma aldeia pobre da Espanha, famosa cantora e dançarina espanhola do Folies-Bergere de Paris e cabarés da Espanha, pois disputou prestígio com uma das mais aduladas do mesmo período: Liane de Pougy. Segundo Carmen Posadas, autora de *La Belle Otero* (POSADAS, 2007), a dançarina-cortesã espanhola levou homens afortunados à falência e outros ao suicídio. Chegou a comprar onde as burguesas compravam, de tanto que enriquecera, na famosa casa Boucheron. Foi inclusive copiada, pois fez fama ao apresentar-se de mantilha e cinta-liga. Nas figuras 47 e 48 é possível notar os elementos da vestimenta espanhola tradicional com todos os objetos nos cartazes do *Follies Bergère*, castanholas, chapéu característico de toureiro, pente, leque e xale.



Fig.51- La Belle Otero, Alcazar D'été



Fig. 52- Cartaz do Folies Bergère

A mantilha surge em personagens de espanholas, como no romance *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, em que a mantilha aparece como um envoltório de sedução:

Sabeis, uma mulher levou-me à perdição . Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias, e desbotou-me os lábios no ardor dos vinhos e na moleza de seus beijos: quem me fez devassar pálido as longas noites de insônia nas mesas do jogo, e na doçice dos abraços convulsos com que ela me apertava o seio! Foi ela, vós o sabeis, quem fez-me num dia ter três duelos com meus três melhores amigos, abrir três túmulos àqueles que mais me amavam na vida — e depois, depois sentir-me só e abandonado no mundo, como a infanticida que matou o seu filho, ou aquele Mouro infeliz junto a sua Desdêmona pálida! Pois bem, vou contar-vos uma história que começa pela lembrança desta mulher. Havia em Cadiz uma donzela — linda daquele moreno das Andaluzas que não ha vê-las sob as franjas da mantilha acetinada, com as plantas mimosas, as mãos de alabastro, os olhos que brilham e os lábios de rosa d'Alexandria — sem delirar sonhos delas por longas noites ardentes! Andaluzas! sois muito belas! se o vinho, se as noites de vossa terra, o luar de vossas noites, vossas flores, vossos perfumes são doces, são puros, são embriagadores — vos ainda o sois mais! Oh! por esse eivar a eito de gozos de uma existência fogosa nunca pude esquecer-vos! Senhores! aí temos vinho de Espanha, enchei os copos — a saúde das Espanholas! (AZEVEDO, 2007, p. 113)

A mantilha e o xale possuem um contraponto: por um lado são elementos que exercem um mistério cobrindo e envolvendo as mulheres, por outro, dando-lhes o aspecto sagrado e religioso. Em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antonio de Almeida, ele relata que eram mulheres castas e reclusas que adotavam o hábito do uso da mantilha:

O seu traje habitual era, como o de todas as mulheres da sua condição e esfera, uma saia de lila preta, que se vestia sobre um vestido qualquer, um lenço branco muito teso e engomado ao pescoço, outro na cabeça, um rosário pendurado no cós da saia, um raminho de arruda atrás da orelha, tudo isto coberto por uma clássica mantilha, junto à renda da qual se pregava uma pequena figa de ouro ou de osso. Nos dias dúplices, em vez de lenço à cabeça, o cabelo era penteado, e seguro por um enorme pente cravejado de crisólitas.

Este uso da mantilha era um arremedo do uso espanhol; porém a mantilha espanhola, temos ouvido dizer, é uma coisa poética que reveste as mulheres de um certo mistério, e que lhes realça a beleza; a mantilha das nossas mulheres, não; era a coisa mais prosaica que se pode imaginar, especialmente quando as que as traziam eram baixas e gordas como a comadre. A mais brilhante festa religiosa (que eram as mais freqüentadas então) tomava um aspecto lúgubre logo que a igreja se enchia daqueles vultos negros, que se uniam uns aos outros, que se inclinavam cochichando a cada momento (ALMEIDA, 2003, p. 105).

Confirma-se a representação da imagem santificada e respeitosa em *Don Casmurro* de Machado de Assis:

D. Glória. Mãe de Bentinho, cedo assume as rédeas da casa com a morte do marido, o qual deixa a família bem amparada. Ao longo do romance, D. Glória, revela-se religiosa, apegada às tradições e ao passado, conforme observa o narrador: “Minha mãe exprimia bem a fidelidade aos velhos hábitos, velhas maneiras, velhas idéias, velhas modas. Tinha o seu museu de relíquias, pentes desusados, um trecho de mantilha, umas moedas de cobre [...]” (ASSIS, 2001, p. 130).

Comprova-se, em mais uma transcrição do romance de Eça de Queiroz, *Os Maias*, que as mulheres estão vestidas de mantilha, conforme citações anteriores:

E mostrava os altos da cidade, os velhos outeiros da Graça e da Penha, com o seu casario escorregando pelas encostas ressequidas e tismadas do Sol. No cimo assentavam pesadamente os conventos, as igrejas, as atarracadas vivendas eclesiásticas, lembrando o frade pingue e pachorrento, beatas de mantilha, tardes de procissão, irmandades de opa atulhando os adros, erva-doce juncando as ruas, tremoço e fava-rica apregoada às esquinas, e foguetes no ar em louvor de Jesus (QUEIROZ, 2007, p. 358).

Os trechos de transcrição acima citados são confirmadores de que, apesar dos mistérios e aparente sedução presentes na mantilha, este se tornou envoltórios representativos das religiosas, rechaçados como peça de “beata”.

O xale representou, em muitos contos e romances, um acessório de proteção, cuidado maternal; como Lygia Fagundes Telles em *Natal na Barca*, que descreve o uso do xale:

A criança agitou-se, choramingando. A mulher apertou-a mais contra o peito. Cobriu-lhe a cabeça com o xale e pôs-se a niná-la com um brando movimento de cadeira de balanço. Suas mãos destacavam-se exaltadas sobre o xale preto, mas o rosto era sereno (TELLES, 2008, p. 182).

O xale também foi representado como acessório de mulheres mais velhas ou viúvas no século XIX, o que denotava seriedade e zelo. Com as citações de literaturas acima, há uma representação em que o destaque aponta para o pudor que tange ao sagrado. O xale tem apelo protetor e a mantilha como cobertura que esconde a portadora do mesmo, criando um mistério envolvente. Essas representações permeiam a parte superior do corpo feminino, ou seja, da cintura para cima, onde o eixo do corpo corresponde às qualidades presentes na *ânima* positiva, que, em sua primeira projeção, refere-se à mãe.

Os aspectos maternos são vividos intensamente na figura santificada e suprimida. A imagem negadora da animalidade instintiva anuncia suas partes pilosas. Battaile²² diz que, quando a mulher anuncia suas partes pudendas pilosas, lança indicialmente sinais de oferecimento ou erotismo. Há, então, correspondência com as duas partes do corpo feminino, da cintura para cima e para baixo, quando a mantilha lhe cobre a cabeleira e o xale lhe protege o colo; e o oposto, quando a *bailaora*, na representação da *ânima* negativa presente em um dos processos de individuação de Carl Gustav Jung, balança seus quadris e movimenta sua saia, permitindo mostrar outra polaridade num movimento das polaridades que divergem nas representações do feminino erótico e maldito ou sagrado e benigno.



Fig. 53- Diego Velázquez. Mulher com leque.
Museu do Prado, Madri

Na atualidade a representação feminina foi bastante ilustrada pelos cineastas espanhóis, que mostraram a face contemporânea da mulher espanhola, e os novos signos de sua composição. A nova representação ainda bebe na fonte de santas, beatas, mães, sedutoras e até neuróticas.

²² BATAILLE, Georges. O Erotismo. Porto Alegre: L&PM, 1987.

O bailarino Antonio Gades e o cineasta Carlos Saura uniram seus talentos em 1983 em uma *Carmen* que funde as linguagens do flamenco e do cinema. E Pedro Almodóvar é o cineasta que, em seus filmes, faz sempre um tributo à mulher. O tratamento ao feminino em seus filmes é uma constante marca que faz de suas histórias uma celebração às mulheres espanholas e à cultura ibérica.



Fig.54 - Penélope Cruz como Raimunda em *Volver* de Pedro Almodóvar, 2006

Independente do Império de Hollywood, que cria matrizes, o cinema de autor continua a existir. Para Almodóvar, ao estabelecer parâmetros de uma “família”, a mulher redefine-se e redefine os papéis familiares e a força motriz da adaptação desta cultura ao mundo do pragmatismo moderno. É o que ocorre com Raimunda (fig. 54), a protagonista de *Volver*, em um dos mais recentes filmes de Almodóvar, no qual a mulher aparece de fato pronta para contar uma nova história, rompendo de vez com o patriarcado. Esta é a face da nova mulher, não apenas numa aldeia de uma cidadela como La Mancha, mas a mulher espanhola como é conhecida por sua força, determinação, dedicada ao trabalho, mãe dedicada e segura de si.

O jornalista Djalma Limongi Batista escreveu sobre a natureza feminina espanhola e a *anima* negativa como iniciado no capítulo:

A mentira passa a ser arma de defesa, não mais “perfídia” pelo qual se reconhecia o caráter típico feminino - de resto, a misoginia atávica judaico-cristã-muçulmana absolvida, por que o Paraíso foi perdido por causa da traidora. Eva, a mulher original reforçada pelo helenismo pagão no mito de sedução e traição inerentes à mulher, já que Helena é motivo da destruição de Reinos e perdição de heróis na *Ilíada* e *Odisséia* fundamentais à gênese do pensamento ocidental (LIMONGI, 2006).

Através da citação, conclui-se este capítulo, entendendo a representatividade de *Carmen*, presente em diversas literaturas, contos, romances, entidades, personagens e representações imagéticas, como a representação feminina que se despe do vestido vermelho para transformar-se em Don Quixote feminino.



Fig. 55- Estátua representando Carmen em Sevilha
Paseo Alcalde Marqués de Contadero

Capítulo III

A saia e o movimento helicoidal: forma e desenho

Tal como um fósforo na mão descansa
antes de bruscamente arrebentar
na chama que em redor mil línguas lança
dentro do anel de olhos começa a dança
ardente, num crescendo circular.

E de repente é tudo apenas chama.

No olhar acesso ela o cabelo inflama,
e faz girar com arte a roupa inteira
ao calor dessa esplêndida fogueira
de onde seus braços, chocalhando anéis,
saltam nus como doidas cascavéis.

Quando escasseia o fogo em torno, então,
ela o agarra inteiro e o joga ao chão
num violento gesto de desdém,
e altiva o fita: furioso e sem
render-se embora, sempre flamejando.
E ela, com doce riso triunfal,
ergue a fronte num cumprimento:
e é quando o esmaga
entre os pés ágeis, afinal.²³

Analisando o poema de Rainer Maria Rilke, percebemos que o autor descreve várias formas com analogias simbólicas, acusando que o objeto no espaço em movimento possui vida própria, pois se materializa proporcionando temperatura, cor, sons e seres que emergem do “desenho do desenho” da forma através dos elementos envolvidos.

Esses elementos - como: espaço, corpo, saia e movimento - estão fortemente submetidos ao julgamento perceptivo do observador que produz interpretações diante desses agentes.

Ocorre que há uma materialização significativa para produzir significados no discurso da forma. A partir do momento em que existe a forma, pensamos em

23 RILKE, Rainer Maria. Dançarina Espanhola. In: Alguns Poemas e Cartas a um jovem poeta. Rio de Janeiro: Edições Ediouro, Clássicos de Ouro, 1997, p.22

formar, criar, fundar, fazer operar, conceber e imaginar ou construir; e em todas as acepções há a idéia de atividade.

Fayga Ostrower²⁴ julga a materialidade como qualificações e seus compromissos culturais. A materialidade não é um fato meramente físico, mesmo quando sua matéria o é, pois a materialidade se coloca num plano simbólico. Ao analisarmos a forma na descrição de Pareyson², encontramos um pensamento semelhante ao de Ostrower no sentido de que a forma não traduz, ela é.

[...] forma: organismo que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade irrepetível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando o infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo (PAREYSON, 1993, p. 9-10).

Portanto, a forma também pode ser pensada não apenas como conceito, tampouco invólucro ou embalagem em que algo está contido, mas um sistema de relações, o modo como se combinam os fenômenos, a maneira como se configuram certas ações dentro de um contexto.

No estudo da forma da saia do traje flamenco em movimento, somado à corporeidade, percebemos que há uma dependência no surgimento dos desenhos das formas dos elementos envolvidos. Ou seja, para a obtenção dos desenhos da forma da saia, é necessário ter o corpo em movimento.

Na dança não se entende desenho do movimento no espaço, entende-se como fator gerador e organizador do movimento, como princípio do movimento. Porém, esse estudo destina-se à observação das variantes da forma produzida pelo objeto - saia, em seu estágio motriz, no qual, a dança nos permite observar, por meio do movimento do corpo no espaço, as metamorfoses alcançadas através da roupa que geram imensuráveis desenhos.

Quando se dança flamenco, os movimentos helicoidais espiralados permitem ondulações semelhantes à forma como o toureiro movimentava a capa que

²⁴ OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1978.

se assemelha com o movimento da saia do vestido. A amplitude em vantagem das saias foi imaginada para criar muitos passos da dança no flamenco; nesse momento é possível perceber o quanto o traje proporciona à possibilidade do surgimento dos inúmeros desenhos nas formas. Ele é o elemento intermediário, mediador e indicial, que, enquanto meio, torna-se mensagem.

Percebe-se também que a existência da forma é fortemente associada à imagem. Henri Focillon, em *Vida das Formas*, defende a idéia de que há grande resistência em tolerar sistemas inéditos que conservam qualidades diferentes. Há sempre a tentação de procurar na forma um outro sentido além dela mesma e de confundir a noção de forma com a de imagem, que implica a representação de um objeto, e, sobretudo, com a noção de signo. O signo significa, enquanto que a forma se significa.

O objeto de arte, independente de estar esculpido em mármore, pintado em tela, entalhado em madeira, moldado no bronze, gravado em cobre ou fixado em verniz, só é imóvel na aparência. Ele exprime um aspecto de imobilidade, no entanto, em uma mesma figura há várias outras. A expressão das variações da forma relaciona-se diretamente com o sujeito interpretante, que pode suscitar novas formas para uma mesma aparência, e, com isso, movimentá-la.

O movimento é um estágio de grande importância no processo analisado, porém mais importante ainda é o que se consegue abstrair do resultado causado através dele, no corpo vestido. Os elementos formais presentes na dança do corpo vestido - como: consistência, cor e textura -, já são, por natureza, a forma propriamente dita, mas “o desenho do desenho”²⁵, que nasce aleatoriamente e efemeramente, é que instiga entender o valor dessas inúmeras formas mutáveis. Desenha-se no espaço com o movimento da saia e inúmeras formas são produzidas por esse objeto, porém o desenho e a forma possuem uma natureza particular. Na fig. 56 pode ser notada a mesma roupa das dançarinas e o movimento que faz a dançarina do canto esquerdo, como exemplo da afirmação.

A forma reúne uma condensação de energia que oferece qualidades que são resultado da descontinuidade ou ruptura de um campo potencial que está

²⁵ NAVAS, Cássia. Os desenhos dos desenhos da dança. In: Life forms-. Merce Cunningham Foundation s/d.

inserida. Esse processo de descontinuidade ocorre a partir do momento que a matéria utilizada sofre sua primeira separação, para se transformar em outro segmento. A forma é a energia condensada num todo, enquanto o desenho é a representação.

Segundo Paul Valéry, em *Degas Dança e Desenho*, há relatos de que Degas defendia que o desenho não é a forma, e sim a maneira de ver a forma.

É possível que o desenho seja a mais obsedante tentação do espírito [...]

É realmente do espírito que se deve falar? As coisas nos olham. O mundo visível é um excitante perpétuo: tudo desperta ou alimenta o instinto de se apropriar da figura ou do modelado da coisa que o olhar constrói.²⁶



Fig. 56 - Fonte: site especializado em Flamenco.
Flamenco World. Foto Daniel Muñoz

Georges Didi-Huberman descreve, em *O que vemos, o que nos olha*, que até o vazio possui uma forma, e que esta forma também nos olha, a inelutável modalidade do visível: por vezes fecha-se os olhos para ver.²⁷

O olho é inventivo como a percepção, que elabora, através da observação, representações variadas, mas ele não é apenas um órgão intermediário, há

²⁶ Degas *apud* Valéry, 2003, p.65

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. O interminável limiar do olhar. In: O que nos vê o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

também o comando de nossas vontades, e, sendo assim, o desenho do desenho da forma também nasce do que queremos ver. Através do desenho a forma é uma decisão motivada.

Por exemplo, nascem formas interessantes através da elegante coreografia estética semelhante a do flamenco quando se vê o toureiro manusear a capa em movimentos que formam gomos inusitados no espaço (fig.55). O movimento desses gomos da capa desenha o espaço e o tecido cria formas que suscitam energeticamente ondas de descontinuidade ao objeto.

Se observarmos na *guajira*²⁸ e na *sevillana*²⁹, existem movimentos helicoidais espiralados concêntricos e excêntricos; e essa movimentação sistematizada acaba por desenhar espirais no espaço. Os objetos possuem moléculas de movimento. O movimento da saia se expande gerando formas, criando um campo energético molecular, até pela característica da dança do flamenco, que ocorre em círculo originalmente. Nesse campo energético, outros elementos materializam-se para promover o estímulo da dançarina em se movimentar. Nesse círculo (flamenco de raiz), o som das palmas, das batidas dos pés no chão, das castanholas, somado ao cante choroso e sofrido, é evocado um certo ritual do passado, em que um sentimento altera quem dança, esse estado alterado ou transe chamado *duende* pelos espanhóis; é a própria energia materializada que desencadeia as formas da saia.

A forma da Galáxia no Universo, que possui o movimento mãe, também dança a forma espiralada, que propõe unidade através da diversidade de padrões orgânicos e inorgânicos, e essa escala cósmica também se repete num molusco encontrado no fundo do mar batizado pelos mergulhadores de *spanish dancer* (fig. 6). Se observarmos os planetas, as galáxias e as estrelas, todos giram em movimentos contínuos, e a Terra em especial; com seu movimento de translação que produz espirais em torno do Sol, que originam as órbitas. E, além desses desenhos espiralados, a Terra em seu movimento, em torno de seu próprio eixo, ou seja, o movimento de rotação produz essas espirais, formando, assim, duas

²⁸ Guajira é um baile feminino em que se dança com leques em movimentos de ida e volta.

²⁹ Sevillana é um baile em que dançam homens e mulheres e a programação de seus passos também geram movimentos espiralados.

cadeias de movimentos espiralados. Há uma transcrição que, embora longa, seja interessante para se pensar e analisar as figuras na seqüência:

[...] A teoria espiroidal ou helicoidal - é defendida pelos marxistas, por Bergson e outros pensadores contemporâneos, segundo essa teoria a mudança não é nem linear (Isto é uma linha progressiva ilimitada), nem circular (Isto é depois de um tempo volta ao ponto de partida, formando um ciclo fechado) mas espiral ou helicoidal. A teoria espiroidal representa a unidade estética dialética de ambas as teorias (teoria evolucionista linear e a cíclica ou circular) na fusão da linha reta ascendente ilimitada com o círculo. Esta síntese pode ser representada pela figura geométrica da espiral, que é uma linha curva não fechada que faz certo número de revoluções em torno de seu ponto de partida (centro, eixo ou pólo) do qual se afasta, regularmente cada vez mais. Popularmente podemos facilmente representar a espiral na forma de caracol, parafuso, mola ou batedeira de bolo ou ainda, como quem dá grandes voltas, com quem sobe um morro. No processo de desenvolvimento do conhecimento da cultura da nação ou sociedade, a primeira espiral representa o início da evolução, do progresso. Note-se que a espiral não é um círculo fechado. Parece que a espiral retorna ao ponto de partida mas na realidade, está pouco acima da espiral anterior e como as voltas da espiral são infinitas e sempre acima da espiral anterior a evolução ou o desenvolvimento da cultura, nação ou sociedade também se desenvolve em forma de espiral, isto é em linha curva espiroidal ascendente e ilimitada que inclui um regresso aparente e relativo.

O desenvolvimento social se faz sempre para a frente e num plano superior aos tempos anteriores isto é nós não só mudamos como também mudamos sempre para maior aperfeiçoamento. Embora haja momentos de aparente e relativo regresso, e retorno estagnação ou decadência, o resultado final é sempre um passo para frente no caminho do aperfeiçoamento material, cultural e espiritual do homem (HULL/McGUIRRE, 1977, p. 271).

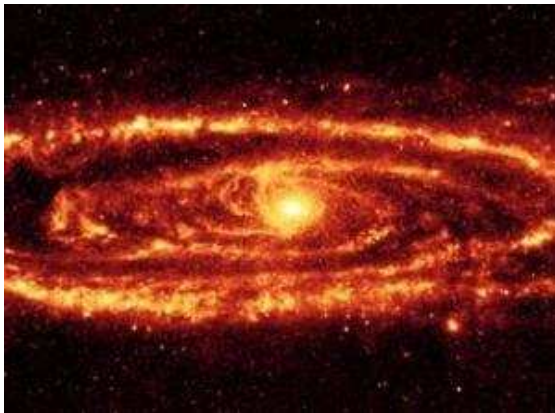


Fig.57- Padrão mandala de galáxia em espiral



Fig.58- Flamenco Mont Marsan/2006

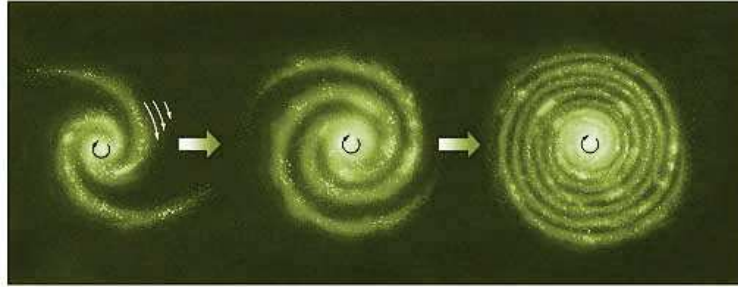


Fig.59-A curva de rotação de uma galáxia mostra a velocidade das estrelas e nuvens interestelares a várias distâncias do centro da galáxia.



Fig.60- El Juli, Madri/2001



Fig.61- Festival de Jerez/2006

"...um corpo que se move, continuará em movimento a menos que uma força seja aplicada e que o force a parar..." (Isaac Newton)



Fig.62- Spanish Dancer

Molusco encontrado no fundo do mar e assim nomeado pelos mergulhadores por sua forma e cor

A maneira como a natureza realiza o aparentemente impossível, criando formas que são ao, mesmo tempo, semelhantes e diferentes, unidas e diversificadas, por exemplo, a unidade que está na diversidade dos padrões orgânicos e inorgânicos também é vista no padrão espiralado de algumas galáxias (fig. 57), que repetem, em uma escala cósmica, a diminuta espiral dinérgica de outros elementos flores, moluscos, ou conchas.



Fig.63- Fonte: National Geographic **Fig. 64-** Fonte: National Geographic **Fig. 65-** *Flamenco World*

A observação nos diversos elementos, que dialogam com a estética analisada, nos leva a um constante pensamento: a forma tem sua magnitude energética, o desenho sua representatividade, o movimento sua natureza significativa, o corpo como suporte tanto para mover a saia, quanto a si próprio, e o espaço que se altera e modifica, em função de todos os elementos envolvidos.

Novamente Didi-Huberman descreve sobre a forma como presença real e a forma com a perda da presença, como a noção de visualidade, para os objetos que nos ocupam, que deveria ser capaz de substituir a falsa oposição do visível e do invisível:

O movimento da significação só é possível se cada elemento dito presente, que aparece na cena da presença, se relaciona a outra coisa que não ele mesmo, conservando nele a marca do elemento passado e deixando-se já escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro, o traço não se relacionando menos com o que chamamos passado, e constituindo o que chamamos presente por essa relação mesma com o que não é ele: absolutamente não ele, isto é, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados. É preciso que um intervalo o separe do que não é ele para que ele seja ele mesmo, mas esse intervalo que constitui como presente nele

mesmo, partilhando assim, com o presente, tudo que se pode pensar a partir dele, isto é, em nossa língua metafísica, singularmente a substância ou o sujeito. Esse intervalo que se constitui, que se divide dinamicamente, é o que se pode chamar espaçamento, devir-espaço do tempo ou devir-tempo do espaço (temporalização). (...) Não sendo o traço uma presença que se separa, se desloca, se remete, não tem propriamente lugar, o apagamento pertence à estrutura (DIDI-HUBERMAN, p.204-205).

A transcrição acima se refere à questão tempo, forma-presença e espaço. Quando o espaço está sendo alterado, ocorre uma presença em movimento que se torna efêmera, mas cria um traço que se percebe no rodopiar da *bailaora*, um movimento com o eixo que é seu corpo, e a saia que desenha o traço, que viverá a relação temporalização. O traço representa o simulacro da forma. Ao final de uma apresentação, lá está a saia em sua estrutura passiva, em repouso e sem energia, enquanto a mesma, que não seria mais ela, depois de interrompidos seus movimentos, em função de que aquela saia só existiu num determinado tempo, e sua presença pertencia ao real visível.



Fig.- 66- Exemplos de mutações do espaço, movimento, temporalidade e formas de ver.
Fonte: Acervo Bruna La Serra fotografia

O movimento circular é desde a cabeça, braços, mãos, tronco, quadril, pernas, nosso corpo nas extremidades dos eixos que parecem rígidos, em seus pontos de flexão são redondos quando se movem; seus ângulos se expressam em círculos ao mover-se, também se vê a potência circular:

O corpo, apesar de seus muitos eixos que formam ângulos como ombros, cotovelos, punhos, quadris, joelhos e tornozelos, busca resultado de seus movimentos em linhas curvas. *Port-de-bras, atitudes, fondues*, não são senão passos do balé em que o corpo simula curvas com braços, pernas e coluna vertebral. A partir destes passos e de muitos outros as coreografias desenham sobre o corpo do bailarino uma série de movimentos que, mesmo que busquem ângulos, passam pelo desenho do círculo, a curva, para que sejam formados.³⁰

Porém, nessa dança toda não se pode esquecer de mencionar a importância do olho. Anteriormente citado com o exemplo dado por Valéry, no qual Degas esclarece sobre a percepção motivada em que o olho tem um papel determinante no julgamento das formas. A aparência das formas se torna diversa, de acordo com o olho que olha, vê e enxerga. Pode-se ver uma mesma coisa e percebê-la diferente. É o momento em que o observador se torna percebedor e seus outros sentidos são convocados à apreciação.

A percepção retiniana, que rapidamente observa iconicamente um objeto, também está alimentada por um repertório que trará uma resposta diferente, elevando o signo icônico para um índice e até ao símbolo.

O olho passeando descarnado pela superfície pictórica, teve um papel preponderante na apreciação do belo por tantos séculos que chegou a se destacar do restante do corpo, tomando uma identidade própria e levando o corpo a ser considerado um empecilho para a pureza dos recintos consagrados da arte (Barros, 2006, p.65).

³⁰ Geraldo Coelho Lima é Bailarino tendo pertencido ao Grupo Corpo, Mestre em Design pela Universidade Anhembi Morumbi, graduado em Desenho Industrial pela UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais. Designer de moda e figurino, com especialização em Moda, Arte e Cultura e docente nos Cursos de Negócios da moda e Design de Moda na Universidade Anhembi Morumbi

E quando se propõe falar sobre formas geradas pela roupa motriz, há a ruptura nos paradigmas calculados. No golpe de batida severa de pés no chão, que sacodem a saia e seus babados, que se movimentam expressivamente, e nascerão descontínuas possibilidades de desenhos.



Fig. 67- *Flamenco World*

Na fig. 67, por intermédio de uma fotografia, percebe-se a fusão das cores no ciclone sugerido pela saia movimentada que poderia parecer qualquer outra coisa, como no início deste capítulo, na poesia de Rainer Maria Rilke. Se esta imagem apresentada para o olho do observador, que não sabe que se trata de uma bailarina de flamenco dançando, poderia deduzir (ver) qualquer outra coisa como: uma explosão, uma vegetação, uma fumaça, etc.

Não se repete no tempo, por isso não é linear, é espiroidal, há padrão, e é harmônico, por isso encanta.

No Renascimento, pintores como Leonardo Da Vinci e Albrecht Dürer fascinaram-se com a Teoria do matemático Luca Pacioli, autor da *Divina Proportione*, um tratado de proporções harmônicas, que estudou a seção áurea. Trata-se da predisposição que as diversas partes do corpo humano têm de unir-se ao todo, através das escalas harmônicas.



Fig.- 68- Graça, gravidade e potencial de harmonia
 Fonte: Desenhos de Maria Alice Ximenes

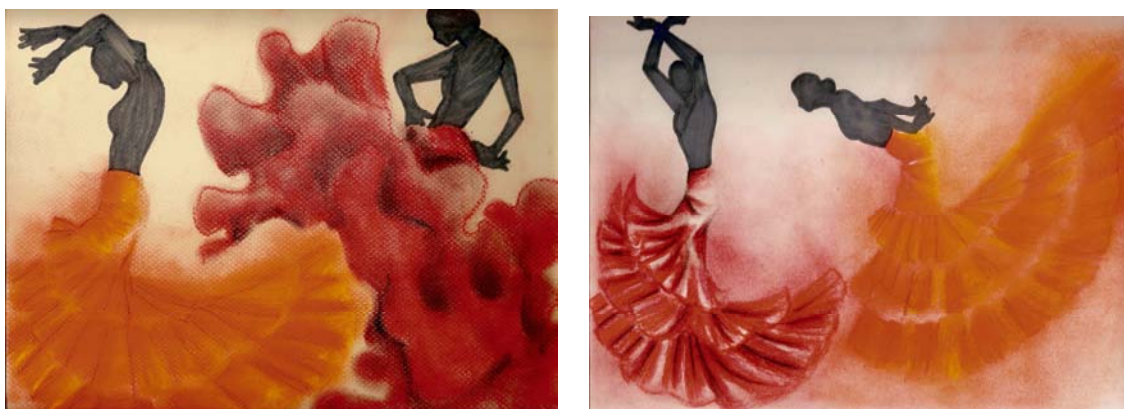


Fig.69- Mãos e braços tentam tocar o grande círculo ao redor do corpo (seção áurea)
 Fonte: Desenhos de Maria Alice Ximenes

Leonardo Da Vinci escreveu que: “[...] toda parte tem em si a predisposição de unir-se ao Todo, para que assim possa escapar à imperfeição[...]”(DOCZI, 1990,95)

Essa relação adjacente do corpo humano com o círculo e o quadrado é baseada na idéia arquetípica da quadratura do círculo, que tanto fascinou antigos. Essas formas eram consideradas perfeitas e até sagradas: o círculo simbolizava as órbitas celestes e o quadrado uma representação da estabilidade “quádrupla” da Terra. Os dois combinados no corpo humano sugerem, na linguagem dos padrões simbólicos, que unimos dentro de nosso corpo as diversidades do céu e da terra, uma idéia compartilhada por muitas religiões e mitologias.(DOCZI, 1990, 93)

A citação acima de Doczi confirma a questão das formas perfeitas no Universo, e que até o “quadrado é redondo”, e a ligação de céu e terra se fundem no compasso ao redor do corpo, e na dança flamenca, as mãos movem-se no alto da cabeça, e circularmente contornam o corpo tentando alcance ao redor do condensar-se a este círculo energético que envolve e emoldura todo o corpo e os pés que batem com força, buscando ritualisticamente, como já citado, as forças que advém da terra.

A Física Quântica também exercita um estudo sobre uma realidade baseada apenas na observação (Bohr), mas há uma realidade baseada nas Leis da Incerteza - possibilidades e sincronicidades (Heisenberg). Para o físico Amit Goswami, a base e o fundamento da realidade não é a matéria, e sim a consciência; sair da base mecânica e descobrir novos níveis de realidade³¹.

Na física quântica temos que, no mundo subatômico, não temos objetos concretos, mas conexões entre os elétrons que se movimentam em órbitas, muito além do núcleo e totalmente imprevisíveis. A suposta rigidez dos modelos em que o elétron percorre órbitas previsíveis é somente quando há observação consciente do pesquisador. As formas do mundo físico em verdade são uma tensão entre as duas possibilidades da matéria – a extensão *ad infinitum* (O *continuum* cartesiano) e a descontinuidade - a ruptura provocada pelo *cogitans* cartesiano. Este estado de tensão é que nos dá a ilusão da forma de sua concretude, no entanto, temos uma continuidade não visível através da conexão entre os elétrons. A *bailaora* na dança realiza criativamente em sintonia com a música uma passagem entre estado tencionado de ilusória concretude e limite da forma na substância para o *continuum* movimento de conexão entre os elétrons. Mas é algo não visível, é apenas uma sensação que temos, quando hipnoticamente nos entregamos ao êxtase do vislumbre em que tudo isto se revela em planos mais sutis da percepção alterada da criação quântica - uma potência de possibilidades de manifestação. E isso é pura Arte. Aí se percebe a linha do horizonte de um *devir visionário* que progressivamente toma conta de formas expressivas em Arte. Ele

³¹ A referência a Goswami é indireta, pois as citações provém de anotações de aulas cursadas no mestrado na disciplina de Processos Criativos, ministrada pela Profa. Dra. Laís Wollner no Instituto de Artes no 2º semestre de 2002.

aponta, como digna ser para um viajante, os territórios de uma geografia e seu relevo, sem substância concreta e feita de uma sutil essência espiritual. Onde se pode passar de uma imagem a outra sem descontinuidades. Isto permite o acesso a passagens estreitas e sombrias do percurso para o devir da luminosidade do imaginário.

A Física Quântica rompe com a visão determinista da física clássica, ao verificar o comportamento dual dos elétrons – ora se comportam como onda, ora como partícula- e introduz uma outra discussão baseada neste paradoxo (que instala a crise na realidade perceptiva), portanto deslocado da discussão clássica que analisa o real na observação das entidades físicas: matéria e campos de força.³²

Na realidade existe o começo e o fim, porém pode haver uma ruptura, um salto, que trará algo novo, as descontinuidades são muito rápidas, e essas frequências e ondulações demonstram que o que muda é a maneira de se conceber uma nova realidade. O importante não são os elementos materiais por si só, que são reelaborados; isso não é novo (contexto materialista), o importante é o significado. O significado é obtido pela energia depositada na estética do gesto, a saia isolada do corpo possui uma potencialidade que se expande através da forma, quando vestida em um corpo que se move. O desenho da saia fora do corpo e dentro do corpo.

Quando apontamos para a palavra desenho, apontamos para polissemia, muitas significações; portanto, a saia entra nessa complexidade do movimento, permitindo metáforas e analogias. A saia, operando formas em constante mutação, torna-se escultura que redefine o espaço e por consequência relaciona o movimento à arquitetura. Há inclusive uma teoria de Laban³³ associada ao espaço e as formas espaciais - Corêutica³⁴.

O espaço na arte ocupa uma expressão tridimensional, percebendo, assim, que a forma toma conta de tudo, do corpo, do movimento, da roupa e do espaço; e

³² Herbert apud Soares; Alves, 2006, p.114

³³ Rudolf Laban (1879-1958) Hungria. O maior teórico do movimento humano que estabeleceu parâmetros para a análise do movimento que podem ser usados não somente para a dança de qualquer tipo ou estilo, mas também para o teatro, psicologia e educação.

³⁴ Corêutica é a organização dos estudos espaciais do movimento- ritmo e dinâmica.

o desenho é a representação que qualifica a forma. Há uma consideração desenvolvida acerca de que o espaço sobrepõe-se à forma, por Anna Maria Barros, em *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*.

O movimento da saia espiralado é que parece varrer toda realidade espacial, como se engolisse o próprio espaço alterando-o; pois algumas formas sobrepõem outras.



Fig. 70- Flamenco World – Festival de Cádiz- Foto Daniel Muñoz

Quando se dança flamenco, há uma estranha força que movimenta a bailarina, certamente quando a mesma empunha as pontas da extremidade da saia de cada lado para movimentá-la, que parece estar “toureando” o próprio espaço, como se quisesse o tempo todo movê-lo.

Esta alteridade realizada por homens, em iniciação aos segredos do Universo, deve ter atravessado os territórios do oriente e se alojou no corpo das mulheres espanholas. No entanto, há uma dimensão feminina de apropriação deste movimento com uma manutenção de suas propriedades mágicas iniciáticas incorporadas à manifestação do SELF da mulher. A sexualidade feminina encontra no formato da saia um ícone-simbólico do formato do útero, mas invertido. Ou seja, direcionando para baixo a parte que nele se abre para o ventre. Ao rodopiar, a *bailaora* levanta parcialmente a saia, mas não revelando, mas sugerindo a possibilidade de vislumbrar no alto das coxas - *o tão oculto órgão de poder da fêmea - a vagina*. Percebe-se, neste ritual essencialmente feminino, com o rodar da saia e a entrega da dança, como a mulher espanhola exerce o ofício sagrado do feminino, como uma oferenda, um sacro-ofício no sentido mais belo e sublime.

Há uma inegável vinculação e analogia com o rodopiar da manta do toureiro, que empunhando um fálco objeto contundente para sacrificar o touro, mimetiza a gestualidade da *bailaora* ao dançar o flamenco. Os dois movimentos similares se complementam - um oferecendo indicialmente o vislumbre, no caso feminino, e o outro se direcionando a ele no caso masculino – o toureiro.

Quando vemos a roupa em repouso após sua apresentação, parece que parte da energia e potência ali residem junto. É possível desenhar formas do movimento, e todos eles sempre parecem circulares, arredondados e espiralados, quando sentidos, experimentados e observados. As circulares e efêmeras modificações são a própria gênese, o estado vital das coisas, afinal tudo no Universo é cíclico. O ciclo vem do círculo, ou seja, do movimento circular uniforme, que se apóia regularmente a partir de um ponto fixo. Este ponto é o centro, o foco do movimento. Cada centro, por sua vez, se apóia de forma invisível com outros pontos, outros centros. Tudo está conectado, todos os movimentos se correlacionam, do menor círculo ao maior de todos, ou seja, o próprio Universo. Tudo se move através de ciclos. Tudo que vive se movimenta. E o movimento é em círculos. Mesmo quando percorremos uma estrada bem reta, estamos apenas realizando uma trajetória aparentemente reta, pois um segmento de um círculo de diâmetro infinito, para a nossa percepção, parece ser uma reta. A linha reta é uma abstração forjada pela razão. Ao tentarmos desenhar uma linha reta sobre a superfície da terra, aos poucos, continuando o traçado, suavemente, ela se curvará em algum ponto. A reta é apenas uma definição, uma crença construída para dar consistência à geometria e à matemática. Uma reta é um segmento de um círculo de raio infinito. Uma reta que vai para o infinito em algum lugar dele se curvará. É uma curvatura muito pequena, mas ela levará à formação de um imenso círculo que nossos olhos não podem ver. Acontece que estes ciclos mudam de nível, ou seja, alteram o diâmetro do percurso bem como a qualidade. Ou seja, todos os dias, temos o nascer ilusório do sol e o pôr do sol, e todos os dias parecem ser iguais. No entanto, ao longo do ciclo de um dia, tudo muda. Há uma mudança de qualidade. No plano horizontal temos um movimento repetitivo cíclico e no plano vertical, temos um movimento qualitativo evolutivo. A matriz de

todo movimento orgânico é um movimento helicoidal. E é um único movimento. Os movimentos que nós criamos ou geramos, como os mecânicos, fazem parte ou são decorrentes dele. Da mesma forma que, dentro de um nível menor do grande movimento, há bilhões de outros pequenos ciclos, do ponto de vista de quem está percorrendo um deles, assim se tem a impressão de se tratar de um movimento único, isto é, isolado. Esta é a ilusão da percepção fragmentada do ser humano. A natureza do movimento é circular. Se não houver um esforço contrário, tudo ao nosso redor e além de nós se move circularmente. Da maior ou menor partícula da matéria, o átomo, os elétrons, e nossa própria vida, se move em círculos.

[...] forçar articulações em curvas em ângulos distintos, braços arredondados e arqueados; mãos prontas para fazer a saia voar, mãos em arabescos, dedos abertos e orientalismo no dedilhar [...]³⁵

³⁵ GÓNZÁLEZ, Francisco. Matilde Coral. Revista *Sevilla Flamenca*, n.82,p.33-40, enero-febrero, 1993.

CONCLUSÃO

Ao desenvolver esta pesquisa para minha tese de doutorado, consegui devolver-me a mim mesma. Para isto, estudei a formação cultural da terra de meus avós, procurando entender o porquê de minhas preferências, de meus gostos e das minhas atitudes.

A cidade de Almería, onde nasceu meu avô, se localiza no Sul da Espanha e quando vista das alturas do imenso Alcazaba, lembra o norte da África, tendo ao fundo o amarelo ocre do deserto onde ecoam o passado e o presente mouriscos. Daí meu fascínio pelo mundo árabe, pelas cores vibrantes por colares e roupas compridas fluidas. Percebi que sou “moura” mesmo. Na medida em que fui lendo sobre o país, sobre a região, desvelando os mistérios das roupas, lembrava-me de episódios da minha infância, como por exemplo aquele em que minha avó esticava os braços para me esconder de minha mãe pelas minhas peraltices, abrindo o seu grande xale, que me parecia duas grandes asas. O xale particularmente tem, para mim, os significados de proteção, afeto e amor. Lembro-me dos colares de medalhas de Nossa Senhora ou crucifixo afundados no meio dos seus fartos seios. Assim como ela, minha mãe, eu e minha filha, somos todas como as mulheres de Almodóvar: cabelos longos e coque. Naturalmente minha mãe, com dois grampos apenas, fazia admiráveis coques. Eu e minha filha somos o seu reflexo no espelho. Nós temos também o fascínio por tecidos, por fazer roupas e não comprá-las prontas, para podermos insistir nos efeitos que desejamos: bordar, incluir misturas de estampas, enfeitar com fitas bordadas, são os resquícios antepassados da etnia da qual descendemos, e que com orgulho faz parte das mulheres espanholas, que no passado, usaram seus trajes do país, ao invés de aderirem às modas vigentes.

A saia em meu ver é o encanto do encanto que identifica a mulher, pois a mulher atualmente também usa calças, mas o homem ocidental moderno, comum, em geral, com raras exceções, não usa saia, saia é a própria mulher, é o desejo de ser mulher.

O percurso de buscar informações: fazendo entrevistas, lendo romances de autores espanhóis, fazendo uma antologia de imagens de obras de pintores espanhóis e também franceses que retrataram as espanholas, além de assistir aos filmes de Saura e Almodóvar e ler os livros especiais sobre flamenco que me foram enviados de Barcelona, me instigaram e criaram em mim novos questionamentos para a investigação em minha pesquisa.

Percebi que a hipótese dos movimentos da saia que eu pretendia defender dentro da física quântica, se tornaram menos importantes quando meu contato com a pesquisa documental e de campo me mostraram outros interesses que estavam começando a aflorar, tratava-se de fato de um trabalho auto-biográfico, de criação artística de um constructo enquanto desejo de expressão artística sobre um fenômeno estético que aqui vejo e conceituo como artista e fundamentalmente de recuperação de minhas origens espanholas-mouras. Isto confirma na minha postura enquanto artista ou seja a idéia da obra de *arte* como prioritariamente autobiográfica. As imagens e as idéias ou conceitos surgem sem aviso. Isto pode ocorrer como ao iniciar uma obra com intensa motivação, ou seja pelo desejo compulsivo de se expressar a respeito de um fato observado e experimentado sensorialmente, mais por necessidade vital de soltar a energia criativa acumulada, que muitas vezes incomoda ansiando por manifestação.

Assim como no processo de identificação do pesquisador com seu objeto de conhecimento na abordagem de Gaston Bachelard, ou seja, o sujeito de conhecimento (pesquisador) se projeta sobre o objeto de conhecimento. Ele se vê naquilo que quer conhecer. Ele não se anula na suposta objetividade máxima em que o objeto teria o domínio absoluto sobre sua própria natureza. A subjetividade, a psiquê, o inconsciente pessoal do pesquisador não pode ser subtraído do processo de conhecimento. A própria escolha do objeto e de sua extensão são uma construção do pesquisador. Sem esse vínculo não haveria motivação. A vontade consciente se direciona a partir deste vínculo e o fortalece na intensidade em que as dimensões ocultas do objeto passam a exigir maiores esforços a serem mobilizados de modo a superar suas resistências. E assim ser desvelado em sua plenitude. Então o que se passa no plano subjetivo, é a manifestação de imagens

que persistem em se manifestar emocionalmente, e que vem do inconsciente e obcecamos, exigindo exteriorização. É uma invasão progressiva na mente de imagens e associações imagéticas, provenientes do inconsciente pessoal mas formadas a partir do inconsciente coletivo. São pulsões expressivas que, de forma irregular porém consistente adquirem figurações do objeto que não correspondem ao fato concreto externo aos órgãos perceptivos. Aqui o ego consciente em estado de atenção, pode ser estimulado e ao mesmo tempo esmagado. Um mundo supostamente objetivo para ser moldado de maneira a coincidir precisamente com a visão imaginada.

Os dois primeiros capítulos são dedutivos e contextualizam de forma histórico-estética o traje e a representação feminina. Fiz uma intensa investigação para entender cada elemento da representação do traje feminino espanhol. Pude entender que o xale se desenvolveu pelas muitas culturas que formaram a Espanha, indianos, muçulmanos, romanos, fenícios, judeus e árabes. Povos que traziam maneiras diferentes de acomodar tecidos sobre o corpo, criaram os nossos “*manttons*”.

A história têxtil também foi algo supremo que me enriqueceu conhecimentos em uma área que pesquiso e sou docente, que é a história da moda. Estudar como os tecidos foram levados e desenvolvidos na Espanha constituiu-me um repertório fantástico. Fazer associações com a arquitetura moura e entender os desenhos têxteis e as cores foram altamente correspondentes. Pensar a cultura do país de maneira mais ampla foi como montar um quebra-cabeça.

Percebi que três elementos foram cruciais para concluir meu trabalho: o xale, a mantilha e a saia. Ao discuti-los permearam duas vertentes de pesquisa: o sacro e o profano.

A mantilha é a versão mais espanhola de cobrir a cabeça: o grande signo da *maja*. Essas intersecções que fui “costurando” trouxeram possibilidades de milhares de analogias, desde a Espanha católica até as ciganas com suas quiromancias, das mulheres campesinas à origem do véu da noiva. A

representatividade mais da beata, santas e viúvas além do mistério que envolve criando uma superfície volátil em revelar e ocultar seu rosto.

O xale é um signo de proteção, assemelha-se a asas, cria uma estética de envoltório, envólucro que guarda a mulher, que esconde seu decote, e também na literatura há uma correspondência com mais idosas e religiosas.

Pude ainda depositar um olhar e uma pesquisa isoladamente para cada elemento, e quando comecei a estudar a saia, conseqüentemente veio a questão dos babados, dos “*lunares*” (bolinhas) e o aspecto da roupa que a dançarina de flamenco ou *bailaora* utiliza. O fato das roupas usadas para dançar tendo na saia o objeto de inspiração para oferecer autoria nos passos da dança confirma a importância de gênero que a autora Cristina Cruces Roldán explica em seu estudo sobre antropologia do flamenco e descreve muito a importância da indumentária no baile feminino espanhol. Primeiro, ela aponta para a chamada “Idade de Ouro” do Flamenco, quando as vestes se tornaram opulentas com características de roupas para show. Foi um momento em que a Europa recebeu danças novas, chamadas “exóticas”, como novos atrativos de espetáculos. E pude entender que o vestuário acabou recebendo atenções especiais, com tudo se exagerando em função de um traje extremamente vistoso. Os Cafés Cantantes eram o novo palco do flamenco, então se acentuou uma indumentária mais sexuada: adornos nas mulheres e sobriedade nos homens. Então a pesquisa recorta um olhar especial para a roupa, em como a temos rapidamente estereotipada em nossa mente sobre a bailarina espanhola: inicia-se um ciclo de danças com todos os complementos, com *albanico* (leques), com *mantilla* (mantilha), *peinettas* (pentas), *manttons* (xales) e vestidos cujas *faldas volantes* com saias de babados e tecidos decorados de bolinhas. Pude confirmar que a roupa que anteriormente se dançava o flamenco era rústica, exatamente por que nasceu como dança de camponeses, e dessa maneira fiz a mediação dos fatos históricos da dança e da indumentária.

Com a história da dança pude estabelecer desdobramentos que me comprovaram a gênese da dança e seqüencialmente do traje. Iluminuras, e pinturas além de referências em bibliografia de dança e aulas no Instituto de Artes

Corporais trouxeram subsídios para entender os motivos das agressivas batidas de pés (passo chamado “golpe”) dançava-se de forma ritualística, mas obviamente que a partir do momento em que o flamenco virou espetáculo, exagerou-se cada elemento. Embeleza-se e acentua-se todo complemento que dirão mais sobre a figura que ela própria dançando, que é a questão dos elementos que vão contar uma história, que o historiador Jorge Coli argumenta quando se retrata o “pitoresco”, a alegoria ou o folclórico.

Encontrar confirmações para os *lunares* ou bolinhas foi um exercício exaustivo. Até os grandes dicionários têxteis indicam que bolinhas são muito utilizadas nos trajes das espanholas, e ficou sempre um vazio sobre esse assunto. Mas, a história do país, e dos povos que o construíram também contaram a história das razões dos desenhos das bolinhas no traje. Foi possível entender que a história do traje está totalmente enraizada na história do País e da civilização. As investigações me trouxeram a dedução de que a inspiração no ato de esconder o dinheiro preso á roupa pelos mouros, riqueza, opulência, ou as olivas e ervilhas tão comercializadas e fonte rica de comércio na Espanha.

Cada peça do quebra- cabeça começou a realmente fundir e mostrar as razões de cada detalhe na roupa, e o mais interessante é que também fui depositando meu olhar e experiência empírica de quando dancei flamenco.

A saia é elementar, é nela que reside a essência do traje na dança. Quando apareci certa vez em uma aula de dança de flamenco e esqueci a saia, minha professora pediu que voltasse outro dia, pois sem a saia seria impossível dançar.

Os capítulos foram se concatenando e fundindo nas idéias de representação, quando comecei a escrever meu segundo capítulo, decidi partir para o método de campo, e entrevistar pessoas em geral, e perguntar-lhes sobre uma mulher que identificasse a Espanha. O coro era um só: *Carmen*.

Fui estudar e assistir a opera *Carmen*, e ler sobre sua repercussão no balé desde quando foi interpretada pela primeira vez. Novamente a história da dança e o estudo do feminino me perseguiram. Dessa vez percebi que o mito “francês” fundia-se com outras personagens femininas que traziam o estigma de “*femme fatale*”.

A pintura e a literatura, foram pistas de primeira ordem além do cinema para realizar o estudo da representação da imagem feminina espanhola.

Essa personagem Celestina foi ilustrada pelo pintor espanhol Francisco Goya, que também desbravou os paradigmas da arte acadêmica do século XVIII e XIX com suas *majas* morenas, além da rica contribuição com suas “goyescas”. Goya retratou muitas mulheres de várias classes sociais na Espanha, os trajes eram minuciosamente detalhados. Como Goya, o francês Édouard Manet, também foi um apaixonado pelo tema espanhol e retratou as espanholas oferecendo ênfase ao aparato vestimentar.

As artes sempre registrando a história, por isso se diz que é possível identificar a história de um povo por sua vestes. Através de diversas obras que registraram ledoras de mão foi possível identificar posição do uso do lenço na cabeça e confirmar minhas probabilidades.

Os dois primeiros capítulos descrevem muito os elementos que cristalizaram a imagem da mulher espanhola.

Mas como colecionadora dos filmes de Pedro Almodóvar, sempre me agradou o tratamento que ele dá a mulher, em seus filmes elas são personagens que rompem todas as características encontradas nas demais mulheres citadas. O feminino almodovariano é forte, destemido, maternal, afetuoso; exatamente como as mulheres espanholas da minha família. Que possuem ação e a estigma paradigmática de *Carmen* é inexistente.

Talvez a necessidade de discutir essa questão tenha sido, introspectivamente algo que me incomodava, quando em geral se pensa em espanholas do Sul, pensa-se em ledoras de mão, feiticeiras, enganadoras, prostitutas e ciganas. Enquanto tive em meu lar os melhores exemplos de mulher, minha avó foi exemplo vivo de bravura, coragem e força. É lindo pensar a dança, o flamenco, principalmente por que é nascido nessa região, oriundo de uma mistura cultura imensa e que hoje já é considerado arte e não mais folclore local. Há até uma área chamada flamencologia, que são todos pesquisadores de flamenco.

Eu não discuto propriamente dito o flamenco, discuto a indumentária, em especial a saia, e como falo de aspectos culturais e intersecções, o flamenco é

algo que não poderia deixar de ter uma descrição. Até fiz uma série de aulas em escolas de arte flamenca para entender o movimento da saia que é o meu olhar de artista plástica também sentindo o corpo se movendo nos passos da dança e a roupa e sua motricidade.

O desenho que a saia é capaz de fazer no espaço. É nesse momento em que se instalam várias possibilidades de sentir a dança, a saia motriz, e conectar os três capítulos como uma experiência vivencial.

Durante um semestre do doutorado me coloquei a pesquisar a física quântica, e entender o objeto em movimento no espaço trazendo reformulações de desenhos, que numa condição efêmera rompia uma contextualidade buscando sempre outra, ou *Dobras* de Deleuze, que fala sobre as curvas inesperadas como acontecem no Barroco. Ou Foncillon que em *Vida das Formas* descreve a gênese da vida exemplificando através da forma. Na física quântica temos que no mundo subatômico não temos objetos concretos mas conexões entre os elétrons que se movimentam em órbitas muito além do núcleo e totalmente imprevisíveis. A suposta rigidez dos modelos em que o elétron percorre órbitas previsíveis é somente quando há observação consciente do pesquisador. As formas do mundo físico em verdade são uma tensão entre as duas possibilidades da matéria – A extensão *ad infinitum* (O continuum cartesiano) e a descontinuidade - a ruptura provocada pelo *cogitans* cartesiano. Este estado de tensão é que nos dá a ilusão da forma de sua concretude, no entanto temos uma continuidade não visível através da conexão entre os elétrons. A bailaora na dança realiza criativamente em sintonia com a música uma passagem entre estado tencionado de ilusória concretude e limite da forma na substância para o *continuum* movimento de conexão entre os elétrons. Mas é algo não visível é apenas uma sensação que temos quando hipnóticamente nos entregamos ao êxtase do vislumbre em que tudo isto se revela em planos mais sutis da percepção alterada da criação quântica -uma potência de possibilidades de manifestação. E isto é pura Arte. Aí se percebe a linha do horizonte de um *devir visionário* que progressivamente toma conta de formas expressivas em *Arte*. Ele aponta, como digna ser para um viajante, os territórios de uma geografia e seu relevo, sem substância concreta e

feita de uma sutil essência espiritual. Onde se pode passar de uma imagem a outra sem descontinuidades. Isto permite o acesso a passagens estreitas e sombrias do percurso para o devir da luminosidade do imaginário.

Paul Valery também foi uma bibliografia forte na construção do 3º capítulo, pois em *Degas, dança e desenho*, ele diferencia desenho de forma. Além dos laboratórios que cursei e que discutiram a forma que imprimimos no espaço e como a dança redesenha o espaço, ele é alterado no momento em que um giro de uma saia pode mudar e toda uma realidade para outra. O estudo em Laban sobre a Corêutica, que trata do estudo do movimento do espaço, da arquitetura que foram de grande utilidade para a sentir quando os *jaleos* e golpes com *los tacons* surgem como estímulos à criação de trilha sonora para a dança e entram em ritmo com o corpo. O movimento assim será em conseqüência, a formulação criativa de um desejo, uma resposta através da sensibilidade e da percepção do movimento que é potencial em todas as formas criadas pelo homem.

Somando as informações fui me atendo a associar a forma arredondada, curva, em outros elementos da natureza. Encontrei várias formas vitais através de sinais em que o curvilíneo é manifesto, tem vida e é real. Então encontrei numa manhã de outubro de 2006 uma ilustração/desenho na primeira página da Folha de São Paulo, anunciando uma galáxia batizada de “sombbrero”, pois assemelhava-se à um chapéu. Comecei a pesquisar a galáxia e seu *movimento mãe*, que é cíclico. Passei então a encontrar outras formas de curvas, cíclicas na natureza e criar analogias. Adolph Appia já dizia que a simetria cria o desinteresse, o que é reto não é real, a vida não é reta, o irregular é natural, o que é reto é fraco. Nos estudos sobre Appia no Grupo ArCêncio no qual sou a figurinista (grupo de estudos- DAC- Unicamp, liderado pela Profa. Dra. Marília Vieira Soares) ele defende que um cenário pode ser reto e rígido, pois o movimento será redondo, bem como o figurino e o ator.

Rudolf Laban defende que uma seqüência de movimentos deve revelar, ao mesmo tempo, o caráter de quem realiza, o objetivo pretendido, os obstáculos exteriores e os conflitos interiores deste esforço.

François Delsart reitera esse pensamento dizendo que toda manifestação do corpo corresponde à manifestação do espírito.

Com isso entendo que tive que fazer no plano conceitual - a estática saia e sua rígida fisicalidade da modelagem em tecido, se mover, para que os mistérios da representatividade e vestimenta espanhola pudessem surgir. O rodopiar da bailaora tem a finalidade instintiva de expandir a volumetria cônica da saia em movimento ascendente de modo a aumentar a base maior do cone até alcançar o plano da cintura. Visto de cima tal movimento se assemelharia a mandala, figura geométrica de fortes características concêntricas, que para a psicologia *junguiana* refere-se ao processo de individuação. Ou seja, o movimento psíquico do ser humano em direção ao SELF (o si mesmo), ou seja, o arquétipo do Absoluto, da totalidade da plenitude da consciência diante do Supremo Ser.

Todas as definições humanas e seus princípios deduzidos a partir delas, são circulares. Quando envelhecemos nos tornamos crianças, tudo se fecha ao redor e dentro de um círculo. Nos hieróglifos egípcios um círculo com seu centro demarcado por um ponto significava a universal representação do Sol, a fonte de calor, energia vital, a força e a intensa luz diária.

O círculo no plano é resultante de secções ortogonais a um dos diâmetros da esfera. Algumas analogias formais são possíveis com outras formas tais como as estrelas, os planetas, as suas órbitas, o formato do crânio humano, a íris, o globo ocular, os ciclos da vida e o padrão de respiração e o fluxo contínuo do sangue pelas artérias e veias do corpo, o ovo do mundo de cujo centro fértil emana toda a criação

Vejo que a forma da saia que se enrola e desenrola, se minimiza e se maximiza no espaço, encontrou no flamenco, como em sua própria história o clamor do *Grande Movimento Mãe*, presente em elementos expressivos do Universo e que se manifestam no corpo.

Concluo com minha pesquisa que a saia motriz é clamor de liberdade de um eixo (corpo) suprimido e que ao se movimentar desenha formas e realiza a magia e o encantamento da mulher vestida com seu orgulhoso traje de maja.

Enquanto o xale e a mantilha a envolve e esconde, a saia liberta.

O corpo como um todo é que se expressa, ele é o gerador das formas. Ele quer formas. E as imagens que se formam no sistema nervoso central através de ritmos regulares das sinapses dos neurônios, são elaboradas pelo corpo. E a saia é o instrumento de vislumbre nesse universo, ela é quem desenhará as formas infinitas. Que as questões levantadas e resolvidas num plano de satisfação pessoal possam oferecer, ainda que de forma inflamada, futuros desdobramentos por outros pesquisadores que amem a arte, a história, a dança, e o feminino; expandindo em novos olhares, e oferecendo novos "formatos".

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Novo Século, 2001.
- AZEVEDO, Álvarez de. *Noite na Taverna*. São Paulo: São Paulo: Globo, 2007.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Anna Maria. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Sumus, 2006.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDOT, François. *Christian Lacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BOCCARA, Ernesto Giovanni. A correção entre signo e arquétipo na construção de modelo analítico do fenômeno da ambientalização na Arte Contemporânea. Campinas, Cadernos da Pós Graduação, Instituto de Artes da Unicamp. N. 06/2000.
- BOUCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRAGA, João. História da Moda. Uma narrativa. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.
- BUADES, Joseph. Os Espanhóis. São Paulo: Contexto, 2006.
- BUCHHOLZ, Elke Linda. Francisco de Goya. Colônia: Könemann, 1999.
- CALAIS, German. Anatomia para o movimento. São Paulo: Manole Ed., 1992.
- CALANCA, Daniela. História Social da Moda. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- CERVANTES, Miguel de. La Gitanilla. In: *Tres Novelas Ejemplares*. N.Y.: Dover, 2006.
- _____. *La Española inglesa*. In: *Novelas Ejemplares*, I. *Classicos Universales Edición integra*. Madri: Mestas, 2000.
- CHATAIGNIER, Gilda. Fio a fio: tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras, 2006.
- CLARK, T.J. *A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

- COLI, Jorge. *Como estudar arte brasileira no século XIX*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- CORAL, Matilde. *Tratado de la bata de cola*. Madri: Alianza Editorial, 2003.
- CÓRDOBA, Pepe. *Palos Flamencos*. São Paulo: Edicon, 2008.
- DANTAS, Monica. O enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS,1999.
- DELEUZE, Gilles. A Dobra: Leibniz e o barroco. Campinas, SP: Papyrus,1991.
- DOCZI, György. O poder dos limites: harmonia e proporções na natureza, arte e arquitetura. São Paulo: Mercúrio, 1990.
- DUNLOP, Fiona. *National Geographic*, Espanha / São Paulo, 2006.
- ERNST, Bruno. The Magic Mirror of M.C. Escher. New York: Ballantine Books, 1976.
- ESCOLA SENAI "Engº Adriano José Marchini". Centro Nacional de Tecnologia em Vestuário. *Terminologia do Vestuário*: português; espanhol-português; inglês-português; francês-português. São Paulo, 1996. 338p.
- FONCILLON, Henri. Vida das formas. Rio de Janeiro: 1983.
- FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. JUNG, Carl Gustav (Ed.). *O Homem e seus símbolos*. Tradução: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A., 2003, p. 158-229.
- FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel; FER, Briony; GARB, Tamar; HARISON, Charles. Modernidade e Modernismo. A Pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- GAMBOA, José Manoel. Uma historia Del Flamenco. Madri: Editorial Spasa Calpe, S.A., 2005.
- GONZÁLEZ, Francisco. Matilde Coral. Revista *Sevilla Flamenca*, n.82,p.33-40, enero-febrero, 1993.
- GONZÁLEZ, Matilde Corrales. *Tratado de la Bata de Cola*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- GRIFFIN, Susan. O livro das cortesãs: um catálogo das suas virtudes. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

- HALKING, S. W. Uma nova história do tempo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- HANNA, Judith Lyanne. Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HARROLD, Robert; PHYLLIDA, Legg. *Folk Costumes of the World*. São Paulo: Ed. Blandford, 1997.
- HARVEY, John. *Homens de Preto*. São Paulo: Unesp, 2003.
- HULL/McGUIRRE. *C.G.Jung-Entrevistas e Encontros*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.
- KENNETT, Frances. *Ethnic Dress*. New York: Facts on File, 1995.
- LAVIER, James. A roupa e a moda. Uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LEVENTON, Melissa. *Costume Worldwid. A historical Sourcebook. Featuring the classic artworks of Friedrich Hottenroth & Auguste Racinet*. London: Thames & Hudson, 2008.
- LIMONGI, Djalma. Fantasmagoria da Liberdade. *Revista Teorema - Crítica de Cinema*, n.10, dez. 2006.
- MALLALIEU, Huon. História ilustrada das antiguidades. São Paulo: Nobel, 1999.
- MARIE, Rose; HAGEN, Rainer. *Francisco Goya*. Tradução: Adelaide Cervaens Rodrigues, Teresa Carvalho, Carlos Souza de Almeida, Lisboa / Colônia: Taschen, 2004.
- MEYER, Marlyse. *Maria Padilha e toda sua quadrilha. De amante de um rei de Castela a pomba-gira de umbanda*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- NÉRET, Gilles. *Édouard Manet. O primeiro dos Modernos*. Colônia, Alemanha: Taschen, 2003.
- OLIVO, Sílvia Calado. *Todo sobre Flamenco*. Cádiz: Ediciones Absalom, 2005.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. *Mulheres públicas*. São Paulo: Editora UNESP, 1998

PEZZOLO, Dinah Bueno. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. São Paulo: Editora Senac: São Paulo, 2007.

POHREN, D.E. *The Art of Flamenco*. Madrid: Las Rosas, 1990.

POSADAS, Carmen. *La Belle Otero*. Paris: Seuil, 2007.

QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. São Paulo: Editorial Presença, 2007.

RACINET, Albert. *História Ilustrada do Traje*. Lisboa: Replicação, 1998.

ROCHE, Daniel. *A Cultura das Aparências. Uma história da indumentária (séculos XVII –XVIII)* São Paulo: Ed. Senac, 2007.

RODRIGUEZ, José Manoel Gamboa. *Una Historia del Flamenco*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2005.

ROJAS, Fernando. *A Celestina: A tragicomédia de Calisto e Melibéia*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

SCHREINER, Claus. *Flamenco. Gypsy Dance and Music from Andalusia*. USA: Amadeus Press, 1990.

SOARES, Marília Vieira; ALVES, Flávio Soares. *In Caderno da Pós Graduação*. Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP – ano 8- vol. 8- n. 1- 2006.

SOARES, Marília Vieira; XIMENES, Maria Alice. *Uma análise sobre a influência das bailarinas na moda. Anais do III Colóquio de Moda*, Faculdade CIMO, Belo Horizonte, MG.

TELLES, Lygia Fagundes. *Natal na Barca*. In: _____. *Histórias escolhidas*. Rio de Janeiro: Boa Leitura, 2008.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

VICENT, Mary; STRADLING, R.A. *Espanha e Portugal- Grandes Civilizações do passado*. Barcelona: Ediciones Folio, 2007.

XIMENES, Maria Alice. *Corpo e roupa: território da existência e da cultura. Reflexões para o redesenho do corpo feminino no século XIX*. Campinas, SP, 2004. Dissertação (Mestrado no Instituto das Artes), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, SP, 2004.

ANEXOS

Sobre movimentos circulares e variações sobre o mesmo tema

Geraldo Coelho Lima Júnior*

Imagino que quando a roda foi inventada o homem percebeu que girar pelo mundo havia ficado mais fácil. A natureza se move em curvas, como o vento e curvas nós fazemos ao nos movermos.

Pensar sobre os movimentos circulares na dança me faz olhar sob dois pontos de vista distintos. No primeiro está o executor e no segundo o observador. Digo isto, pois se em determinado momento eu exercia o papel de bailarino, no seguinte passei a vestir bailarinos.

Nos dois casos existe uma segunda pele que me acompanha, a que me cobre, como executor, ou a que eu uso para fazer cobrir outros corpos, o tecido.

Lembro-me que como bailarino por muitas vezes usei figurinos em que o tecido ao acompanhar meu corpo em movimento, traçava seus próprios movimentos circulares, fosse na capa de Romeu girando nos saltos e em piruetas, na veste de São Francisco, em “Maria Maria” do Grupo Corpo, em que mais uma vez a saia acompanhava os movimentos ou no paletó do noivo em “Último Trem”.

O corpo, apesar de seus muitos eixos que formam ângulos como ombros, cotovelos, punhos, quadris, joelhos e tornozelos, busca resultado de seus movimentos em linhas curvas. *Port-de-bras, atitudes, fondues*, não são senão passos do balé em que o corpo simula curvas com braços, pernas e coluna vertebral. A partir destes passos e de muitos outros as coreografias desenham sobre o corpo do bailarino uma série de movimentos que, mesmo que busquem ângulos, passam pelo desenho do círculo, a curva, para que sejam formados.

Os figurinos, como extensão do corpo do bailarino, são formas têxteis, ou de outro material, que ajudam a ampliar os seus movimentos. A capa de Romeu, para além da sensação de vôo, de liberdade, apesar do peso do veludo, dimensionavam um outro espaço de ocupação de meu corpo. O mesmo posso dizer da saia da veste de São Francisco que ao mesmo tempo em que me ligava ao chão do palco, desenhava uma trilha sobre ele em volteios que me acompanhavam quando dos passos rápidos que exigia a coreografia. Não diferente destes exemplos posso dizer que o paletó do noivo, em linho proporcionava igual sensação de liberdade.

Observar os corpos dos bailarinos em ensaios significa tentar vislumbrar a melhor maneira de cobri-los, permitindo que sejam livres os seus movimentos e que ao mesmo tempo o figurino componha e acompanhe a coreografia. Como bailarinos, temos uma grande preocupação com nossos corpos, pois queremos exibi-los como resultado de um grande empenho em aulas e ensaios para mostrá-los da maneira mais bonita possível. Busca-se uma perfeição dos movimentos na exibição de um corpo trabalhado e aperfeiçoado segundo as diferentes técnicas da dança.

Desta maneira, procuro como designer de figurinos, respeitar o trabalho de cada executor, independente do papel que exerça na obra. Já tendo atuado como bailarino, muitas vezes é difícil cobrir um corpo e, nesses casos, a melhor opção talvez seja a malha acompanhando suas linhas. Mas há momentos em que existe verdadeiramente a necessidade de fazer ampliar o gesto por meio de volumes nos tecidos de saias, calças, vestidos ou em detalhes nas mangas, no tronco, nos quadris ou nas pernas.

A escolha dos tecidos é fundamental para a obtenção do efeito desejado. É comum o uso de tecidos fluidos como as sedas, mas nem sempre são elas as matérias-primas que devem ser empregadas. É preciso ter a exata dimensão de todo o contexto da coreografia para que, ao fim, seja proporcionado o movimento de tecido ideal para acompanhar os movimentos dos corpos em cena.

Fazer com que os tecidos flutuem e girem ao redor do corpo é resultado de observação, de testes, de conhecimento dos materiais. Desde o tutu clássico ou do romântico a busca por movimentos de leveza tem sido incansável. O tule empregado para este tipo de figurino tem a capacidade de girar, flutuar, drapear quando acontece uma pirueta ou um salto.

Os tecidos desenham formas, em geral orgânicas, arredondadas, circulares ao redor do corpo do bailarino e, cada qualidade de tecido, proporcionará um resultado, com maior ou menor fluidez, peso, flexibilidade.

Se a roda proporcionou ao homem viajar com mais facilidade por seus caminhos, os movimentos circulares dos tecidos em volta do corpo dos bailarinos desenham figurinos que podem fazê-los voar.

*Geraldo Coelho Lima é Bailarino tendo pertencido ao Grupo Corpo, Mestre em Design pela Universidade Anhembi Morumbi, graduado em Desenho Industrial pela UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais. Designer de moda e figurino, com especialização (latu-senso) em Moda, Arte e Cultura e docente nos Cursos de Negócios da moda e Design de Moda na Universidade Anhembi Morumbi .

O relato que segue parte de uma experiência empírica e vivenciada por mim, Otavio Pereira Lima*enquanto umbandista.

Na Umbanda a entidade Pomba Gira nem sempre é uma cigana, pois há a linha dos ciganos, muito visitada para previsões e mandingas de amor. Tanto uma quanto a outra aparecem trajando vestidos longos, vermelhos com rendados na cor preta, sendo que há estilistas especializados.

Com relação à semelhança, há pontos em comum para a linha da esquerda e dos ciganos. Além da vestimenta, as bebidas, no caso das mulheres, se parecem: champagne vermelha, sendo que, no caso das ciganas há a opção de lhes oferecer uma espécie de sangria, feita com a mesma bebida. É muito comum o aparecimento de ciganos em uma gira de esquerda e não há a solicitação de ‘mandá-los subir’ rapidamente. Talvez daí surjam as afirmações de que as pomba-giras se pareçam com ciganas.

Como freqüentamos outros terreiros, temos contato com a gira de ciganos, pois a mesma não acontece em nosso centro. Lá oferecem cigarros, cigarrilhas, charutos (aos homens), perfumes e maçãs. No caso de uma cigana, não há a necessidade de oferecer sacrifícios animais.

Quando uma mulher recorre a uma cigana para ajuda no amor, as mandingas são realizadas para que os caminhos se abram e o amor seja encontrado (ou não), se o par for ideal. Já no caso de uma pomba-gira, o homem desejado é ‘preso’ à solicitante, porém por 7 dias, 7 meses ou 7 anos.

***Otavio Pereira Lima**

Pós-graduado *strictus sensu* em História da ciência pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; pós-graduado *latus sensu* em MBA em Varejo de Moda pela Universidade Anhembi-Morumbi, com bacharelado e Licenciatura em Letras pela USP -Universidade de São Paulo – Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas. Professor da área de Negócios da Moda na Universidade Anhembi Morumbi, professor do curso técnico em Estilismo e produção de moda, assim como consultor nas áreas de Visual Merchandising, treinamento de funcionários, gestão em estoques e planejamento de compras pelo Senac de São Paulo. Pai-de-santo pequeno do terreiro Caboclo Cacique Imberê.

Entrevista com Rafael Laserre (Sevilha- Espanha) 27 de janeiro de 2009.

Atualmente na Espanha, ainda se vê o modelo tradicional, como se vestem as mulheres hoje?

Bem aquele estilo tipo espanhola que agente vê pelas revistas ou anúncios é como ver a brasileira sambando de biquíni, ou seja a minoria hoje em dia .Exceto algumas ciganas "gitanas" andam pelas ruas vendendo flores e lendo a sorte vestidas com lenços saias longas mais elas são vista com maus olho.Mas a espanhola moderna e tão Ocidental como as outras européias, mas abusam de excessiva maquiagem. As “almodovarianas” com colares de medalhas santas enterradas no meio dos peitões, e uso de correntes com fotos de familiares, é um costume que eles conservam.Anéis também tudo em ouro colares em formato de coração, isso em Jaén, Cadi...em toda a Andaluzia na verdade!! Elas utilizam também o cabelo em estilo bem exótico, luzes, mechas, cacheado e liso numa mesma cabeça é digno de uma coluna de erros da moda! Também roupas de oncinha e tudo misturado ao mesmo tempo, por isso digo que elas tem um estilo proprio...

Nas festas populares é onde elas vestem realmente com roupas típicas saias de bolinhas em cores vibrantes, xales, vestidos longo scom bons babados e manga de bufante. Esses trajes são usados em toda Espanha numa festividade chamada "Ferias" e também "Camino del Rocio"..

Entrevista com o *Hair Designer* Fernando Gomes (21 de janeiro de 2009)

Você que esteve há pouco tempo no Sul da Espanha o que poderia me dizer sobre a influência oriental e cigana que ficou?

É comum ver as tocas de ciganos ainda nas montanhas e ele vivem como antigamente lá, as roupas são características, as espanholas dessa região são diferentes das de Madri e Barcelona, lá elas são mais “européias” mesmo, no Sul elas são meio “bregas”, cafonas mesmo. Fazem uso de tudo ao meso tempo, mas possuem uma coisa interessante são estilosas, enquanto o norte da Espanha é a receita das vitrines da Europa. O que há de belo são os locais, arquitetura, até as cores muito árabes mesmo no Sul. E isso se mistura aos coloridos provocativos de suas mulheres.

Entrevista com a bailaora Cristina Santaella Braga, mestranda em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Dança flamenco há quanto tempo? Há 10 anos

Tem origem espanhola, o que te fez se interessar pela cultura espanhola?

Meu avô materno era filho de espanhol (Málaga), e meu tio paterno era espanhol de Valência. Meus primos paternos são espanhóis, desde o domínio do idioma até a cultura dentro de casa.

Na verdade, nunca se tratou de uma escolha ou opção; a cultura espanhola sempre dialogou diretamente comigo. Por ser descendente por parte materna, o canto desde sempre fez parte da nossa vida. Desde festas mais formais até reuniões informais, as “cantorias” espanholas, desde o *paso doble* e *Granada*, até os bailes mais populares e tradicionais, como as *sevillanas* e *Bulerias* sempre eram cantadas por alguém da família, em especial, meu avô. Desde muito cedo tive contato com as músicas de Paco de Lucia e Estrella Morente junto aos filmes do famoso diretor espanhol Carlos Saura e Almodóvar, grande admirador da arte flamenca.

Meu avô gostava muito de conversar e cantar para os netos e família em espanhol, fã incondicional da Espanha, do baile flamenco e da cultura, a cultura sempre permeou o meu caminho e minha escolha atual.

Conte-me sobre sua escola:

Minha escola de dança que leva um nome bem especificamente flamenco “Al Compás” está ainda em formação, recém completados 3 anos de existência. A princípio, gostaria que fosse uma escola voltada somente para a cultura espanhola e para a arte flamenca, mas por conta da arte ainda ser marginalizada e pouco investida no Brasil e no restante dos países, não pude realizar o sonho de transformá-la em um “sitio flamenco”.

Hoje a minha escola em São Paulo apresenta 9 modalidades, desde o Ballet Clássico tradicional até aulas de Yoga, para todos os gostos (rs)!

A formação do público e a demanda de aula é prioritariamente de adultos, e a procura pelo baile flamenco tem crescido de forma acentuada de 1 ano para cá.

Conte-me sobre a importância da saia no flamenco:

A saia, assim como o abanico, mantón, castanholas e a própria bata de cola, é também um *instrumento-acessório* de baile. Ela é responsável pela composição de um belo figurino, desde a mais simples saia, até a mais pesada e cheia de babados.

Ela traz inúmeras formas, movimentos e marcações capazes de desenhar, modelando o espaço da bailaora em cena. Ela leva beleza, leveza e atitude ao baile. Faz o corpo ganhar uma movimentação muito particular com a grande calda (bata), que percorre e transcorre salas de aula, palcos e *tablaos*. A saia traz sutileza, segurança e autonomia ao baile feminino.

O seu uso tem muitas utilidades; marca especial de uma autonomia nas mãos das grandes *bailaoras* que tendem a levantar a saia quando apresentam as grandes séries de sapateados; marcações nas entradas e saídas de um determinado baile; a saia em movimentos circulares marcados quando acentuam o uso das *caderas* (quadrils) femininos, enfim, ela é um recurso cênico, coreográfico, estético e de auxílio para a *bailaora*. Ora, a forma como se pega na saia marca uma intenção no baile, podemos observar que em bailes mais festeiros e debochados, a maneira de se pinçar a saia não carrega o traço tão marcado de uma técnica criteriosa e rígida.

Penso também a saia como uma ajuda àquelas que ainda não apresentam um bom domínio das mãos no baile.

Já dançou com a bata de cola? Sim. Bailei por um ano o ritmo (palo) por *Siguiriyas* com *Bata*, *Abanico* e *Mantón*.

Na indumentária nacionalista espanhola andaluza, o que mais te chama atenção?

Indescutivelmente os vestidos floridos, repletos de babados e as saias que levam cortes, formas e estampas variadas. Isso ganha ainda mais forma dependendo do ritmo que se baila!